

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
ESCUELA DE VERANO

LA INFLUENCIA DE WILLIAM FAULKNER  
EN CUATRO NARRADORES  
HISPANO AMERICANOS

TESIS

Que presenta el alumno

JAMES EAST IRBY

para obtener el grado de

MAESTRO EN LETRAS ESPAÑOLAS



FILOSOFIA  
Y LETRAS

MEXICO, D. F.

1956.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

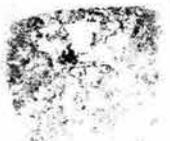
**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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.

XN56

I 7



BIBLIOTECA SEÑOR BOLIVAR  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO  
Sección para Extranjeros

Escuela de Verano

Tesis

---

La Influencia de William  
Faulkner, en cuatro narradores  
hispano americanos

---

James East Irby

México. D. F.

1956

---

S U M A R I O

---

INTRODUCCION

PRIMERA PARTE

La novela norteamericana de la primera posguerra

Faulkner y lo faulkneriano

La novela hispanoamericana y la crisis del realismo

SEGUNDA PARTE

Lino Novás Calvo (1905)

Juan Carlos Onetti (1909)

José Revueltas (1914) 110

Juan Rulfo (1918) 132

RESUMEN Y CONCLUSIONES p 164 - 164

BIBLIOGRAFIA

00321

## INTRODUCCION.

Esta tesis es un pobre intento de aproximarse a un tema que ha sido mencionado con frecuencia por muchos comentaristas pero - que, hasta donde nosotros sabemos, jamás ha sido estudiado en detalle: la influencia del gran novelista norteamericano William - Faulkner en las letras hispanoamericanas.

En un principio, hubiéramos querido abordar este tema en todos sus aspectos, examinando no sólo la influencia de Faulkner en la obra de determinados escritores, sino también la historia de - la aparición de este autor en la literatura crítica hispanoamericana y de la traducción de sus obras al castellano, un poco a la manera del estudio sobre la novela norteamericana en Francia realizado por Thelma Smith y Ward Miner (Transatlantic Migration: - The Contemporary American Novel in France, Duke, 1955). Pero los que han trabajado algo en cuestiones de literatura contemporánea - en Hispanoamérica, comprenderán que la caótica situación de muchas de las bibliotecas, la falta de bibliografías adecuadas y la distribución irregular de las revistas en las que se encuentra casi todo el material crítico sobre autores modernos, hacen que sea poco factible un proyecto de esa índole.

Por eso hemos limitado la consideración de dicha influencia a cuatro narradores --Lino Novás Calvo, Juan Carlos Onetti, José Revueltas y Juan Rulfo--, todos nacidos entre 1900 y 1920, autores educados y formados en la escuela de la vida que conocieron y leyeron a Faulkner antes de que se hubiera puesto "de moda" y que, espontáneamente y por razones de necesidad creadora, aprendieron de él la manera de resolver problemas de técnica y conciencia literarias relacionados con la elaboración de una nueva novelística en el continente hispanoamericano.

La primera parte de esta tesis está dedicada casi toda a un resumen superficial de la obra de Faulkner --tan rica y tan difícil de reducir a esquemas o explicaciones fáciles--, hecho con la intención de exponer qué es lo faulkneriano y cuáles los aspectos del arte de este autor que influirán en los narradores hispanoamericanos. Acompañan a este resumen una nota sobre la generación de novelistas norteamericanos a que pertenece Faulkner y unas observaciones acerca del estado de la literatura narrativa en Hispana



panoamérica en el momento en que empieza a observarse la influencia de Faulkner, observaciones que quieren situar esta influencia, aunque vagamente, en un contexto no sólo literario sino histórico y social.

La segunda parte presenta trabajos sobre los autores influidos por Faulkner. Aquí no se trata de señalar sólo lo que hay en ellos de faulkneriano, sino de estudiar a cada uno con cierta amplitud, respetando su propia personalidad artística, que es muy distintiva. Estos capítulos pueden considerarse como cuatro ensayos independientes ligados por la presencia de una influencia común y por el notable aire de familia que existe entre estos narradores. Se verá que en estos capítulos se ha puesto el énfasis principal sobre la relación entre forma narrativa y la realidad representada en dicha forma, problema sobre el cual el ejemplo de Faulkner ha aportado nuevas e interesantes perspectivas.

En la primavera y el verano de 1956, se reunió la documentación para esta tesis, se preparó un esbozo para cada capítulo y se redactaron los capítulos sobre Faulkner, Novás y Onetti. Los ensayos dedicados a Revueltas y Rulfo fueron terminados al verano siguiente. De ahí que no aparece en la bibliografía ninguna ficha posterior a septiembre de 1956 (1). Esta bibliografía no pretende ser completa; la lista de ensayos sobre Faulkner en inglés y francés es una pequeña selección de una literatura crítica ya enorme; los estudios sobre él en español y los artículos que tratan de los cuatro autores hispanoamericanos, representan una recopilación fragmentaria de las pocas revistas y publicaciones que nos fue posible consultar aquí en México (2). Ofrece

1) Por lo tanto, no hay mención aquí de la novela más reciente de Faulkner, The Town (El pueblo), publicada en mayo del año en curso. Esta obra, continuación de la crónica de los Snopes que se inició en El villorrio, no aporta ningún elemento que contradiga el panorama incluido en esta tesis; como Una fábula, deja ver que los poderes del autor están notablemente disminuidos. Para una valoración justa e inteligente, véase la reseña de Alfred Kazin, "Mr. Faulkner's Friends, the Snopes", New York Times Book Review, LXII, no. 18, 5 mayo 1957, pp. 1, 24.

2) Un descuido en la revisión de estas publicaciones nos hizo omitir toda referencia a los fragmentos de novela publicados por Novás Calvo en dos números de Cuadernos americanos (no. 5, 1947 y no. 4, 1948). Estos fragmentos, muy semejantes en su lenguaje y estructura a los cuentos del autor, se concentran en el tema del individuo atrapado en la revolución cubana de 1933, tema en el que está basado "La noche de Ramón Yendía". También, a la manera faulkneriana, se vuelve a hablar de personajes y sucesos ya tratados en algunos relatos de Cayo Canas.

mos este material bibliográfico con la advertencia de que es parcial y con el deseo de que sea útil para futuros investigadores en la materia.

El autor de este trabajo quisiera expresar sus más profundas y sentidas gracias a ciertas personas cuya ayuda ha sido de un valor inestimable: a su consejera de tesis, María del Carmen Millán, por su gran entusiasmo por el tema y por sus certeras observaciones sobre cuestiones de perspectiva literaria, redacción y documentación; a los distinguidos críticos y estudiosos de la literatura, José Antonio Portuondo y Emir Rodríguez Monegal, por sus amables cartas en las que ofrecieron datos y opiniones de gran valor sobre Lino Novás Calvo y Juan Carlos Onetti, respectivamente; y, por último, a Angela, cuya ayuda ahora ha sido, como siempre, la más grande y la más preciosa.

J. E. I.

- PRIMERA PARTE -

## I. - La novela norteamericana de la primera posguerra

Los novelistas norteamericanos de la primera posguerra, los de la llamada "Generación perdida", comparten rasgos muy característicos. Nacidos todos a fines de la última década del siglo XIX, o participaron en la primera guerra mundial o fueron profundamente afectados por ella. Este conflicto, cuyo impacto en el intelectual norteamericano fue desproporcionadamente fuerte, produjo en ellos la desilusión, la amargura, la falta de fe en los valores que habían tenido vigencia para sus antecesores, el rechazo del optimismo, la búsqueda de algo en que creer en el mundo que les rodeaba, aunque todo se les mostraba como profanado y despedazado por la guerra. Su modo de vivir, el mundo que los había formado (todos pertenecían a diferentes estratos de la clase media), se veía en plena desintegración, y parecía que no había nada, ningún sistema nuevo de valores, que llenara el gran vacío. Estos escritores postulan como una defensa su propio "código de honor": una especie de estoicismo lacónico, teñido de amargura y de una angustia rigurosamente contenida. Intentan ocultar sus sentimientos, sus emociones, tras una superficie de aparente pureza e impassibilidad; sin embargo, todos demuestran en cierto momento una furtiva nostalgia por el pasado, por los días de la juventud irremisiblemente perdida, aunque traten de ridiculizar el idealismo y la ingenuidad propios de ésta.

En su obra literaria pueden percibirse fácilmente estas características. Estos narradores rechazan el realismo y la literatura psicológica tradicionales, como las que se cultivaban, por ejemplo, en Francia a fines del siglo XIX y en los Estados Unidos más o menos al mismo tiempo. Estas formas ya no eran capaces de contener su sentido de frustración, de derrota y de angustia; ya no satisfacían sus necesidades de expresión. Además la filosofía optimista que a menudo encerraban estas formas era una burla del horror y la destrucción que ellos habían presenciado en la guerra. Sin embargo heredaron -- acaso sin quererlo -- ciertos rasgos del realismo antiguo y de otras tendencias afines: la colocación exacta del relato en el tiempo y en el espacio; la búsqueda de la verdad, tal como ellos la concebían; la honradez intelectual y la fidelidad a su propia experiencia y sus propias impresiones; un espíritu de rebelión y de descontento con el actual statu quo; y una impaciencia absoluta con cualquier asomo de pretensión o insinceridad. Por tanto les fue posible encontrar a algunos escritores de generaciones anteriores con quienes podían simpatizar en cierto modo (Stephen Crane, Theodore.

Dreiser, Sherwood Anderson, Joseph Conrad, etc.) aunque por otra parte estos jóvenes de la "Generación perdida" querían afirmar su sentido de discontinuidad con el pasado.

Eran sobrios y pragmáticos a un extremo casi brutal y virtualmente anti-intelectual (sus ilusiones y sus ideales fueron destruidos en la guerra), y se mantenían rigurosamente fieles en su obra a las cosas que habían visto y vivido: se negaban a escribir sobre algo que no formara parte de su propia experiencia. Describían y evocaban estas cosas de una manera suscita y severa, haciendo que se convirtieran en símbolos mudos de la angustia, la desesperación y el vacío que eran suyos. Apuntaban estas cosas con una objetividad aparente, con una gran preocupación por el lenguaje económico y preciso. Los sentimientos del autor siempre se ocultaban en una forma indirecta, hasta tal punto que el narrador generalmente se negaba a analizar de manera expresa sus impresiones, a comentar sobre ellas o a transformarlas dinámicamente. Más bien prefería el narrador seleccionar los objetos de que se compondría su mundo literario y comunicar el significado de éste -- tal como él lo veía -- de una manera implícita, mediante la yuxtaposición y el contraste, la ironía y el sobreentendido, el sutil manejo de la descripción y del diálogo, etc.

Con esta desilusión y esta amargura era natural que fueran también fatalistas y pesimistas. Sus personajes parecían estar inexorablemente condenados al fracaso, a la decadencia, a la destrucción, a la infelicidad, etc., a pesar de que lucharan alguna vez contra el destino. De ahí que sus obras carezcan de verdadero conflicto dramático, el cual se sustituye por la explotación de la violencia y la sordidez, por la hábil e inusitada manipulación de la estructura y la secuencia narrativas para intrigar al lector y mantener vivo su interés. Con estos fines empleaban la simultaneidad de varios relatos independientes o interrelacionados, el múltiple desplazamiento del "punto de vista", alteración de la cronología, etc. También introdujeron un notable y feliz aprovechamiento del lenguaje coloquial -- artísticamente concebido y adaptado, y no simplemente reproducido a la manera costumbrista -- para aumentar la sensación de intimidad y realismo. La vida interior de los personajes -- sentimientos, reflexiones, ideas, etc. -- se sugería o se esbozaba en una forma esquemática o indirecta, aun cuando estos personajes narrasen la historia o lo que supiesen de ella. Como "testigos" son generalmente fieles a las impresiones que reciben y las transmiten sin imponerles ninguna interpretación o evaluación propia. El enfoque subjetivo, interior, es, pues, para estos escritores, un procedimiento narrativo, de exposición, y no un medio de análisis psicológico, ya que ellos en ge

neral se abstienen del análisis y de la especulación intelectual o filosófica. Su desencanto y falta de confianza en las ideas les impide hacer afirmaciones categóricas, positivas; prefieren dejar las cosas "en bruto", sugerirlas tal vez y evocarlas con gran sensibilidad, y dejar que el lector saque las conclusiones que allí se encuentran en forma implícita, conclusiones que son, las más de las veces, negativas.

## II. Faulkner y lo faulkneriano

El más grande de estos novelistas de la primera posguerra, notables por su expresión de una angustia y una desorientación universales en función de un temperamento artístico profunda y auténticamente nacional, es William Faulkner, "el más significativo e importante de los escritores norteamericanos actuales" según José Antonio Portuondo (1) y, según algunos críticos franceses (2), el novelista más grande del mundo en la actualidad. Si sus colegas Ernest Hemingway (n. 1898) y John Dos Passos (n. 1896) volvieron el uno hacia las sensaciones "elementales" del deporte y la actividad física y el otro hacia la búsqueda de una ideología política adecuada en un esfuerzo por encontrar alguna significación o alguna razón de ser en la vida, Faulkner a su vez volvió a la tierra y al pueblo natales como a una última esperanza de hallar algo concreto y vital en un mundo globalmente trastornado y confuso.

La grandeza de Faulkner radica principalmente en que, de su generación, es el escritor que ha llevado la técnica novelística a su expresión más compleja, perfecta y original, y en cuya obra se crea un vasto mundo novelístico -- asombrosamente rico en matices, tipos, situaciones, ambientes -- que es una proyección literaria, subjetiva, del mundo real que lo ha formado. Este mundo en que vive Faulkner es un apartado rincón del sur de los Estados Unidos, la región cuya sociedad agraria y esclavista, semi feudal, fue invadida y vencida en la Guerra de Secesión (1861-1865) y desde entonces ha vivido su perpetua derrota al margen de los más avanzados sectores de la vida norteamericana, aferrándose tenazmente al pasado, a sus tradiciones y costumbres, a su manera de vivir en plena decadencia. El conflicto racial -- sombría tragedia capaz de estallar violentamente en cualquier momento, heredada de las épocas de la esclavitud y la caótica "reconstrucción" después de la guerra civil -- yace siempre como un odio oculto bajo la atmósfera aparentemente tranquila y perezosa de las aldeas sureñas, y pesa visiblemente sobre la conciencia de todo sureño como un enorme y colectivo complejo de culpa. La peculiar fermentación cultural que ha tenido lugar en ese pequeño mundo provinciano de Faulkner constituye la clave de toda su obra, determinando su con

---

1) José Antonio Portuondo: El heroísmo intelectual, México, 1955, p. 76.

2) Véase Thelma M. Smith y Ward L. Miner: Transatlantic Migration, The Contemporary American Novel in France. Duke, 1955, p. 122.

tenido, su tono y hasta su forma tan original.

Nacido en 1897 en New Albany, Mississippi, Faulkner volvió en 1918 a su Estado natal después de haber servido en el cuerpo de aviación canadiense durante la guerra. Aunque no llegó a Francia antes del Armisticio (3), se había llenado este joven inquieto y casi romántico del espíritu de derrota y esterilidad que flotaba en la atmósfera de aquellos años, el espíritu que tan fácilmente podía alimentarse de la derrota y la esterilidad del mismo Sur, perpetuadas morosa y tenazmente durante más de medio siglo. "La tierra a la que retornó era un viejo campo de batalla cruzado por heridas de guerra, y la gente parecía vivir todavía con los restos de un pasado que, a pesar de su imperfección, se empeñaban en conservar. Es evidente en sus primeras novelas, parcialmente autobiográficas, que para Faulkner las dos guerras -- la vieja guerra de su tierra natal y la reciente guerra de Francia -- se confundían en una única desolación, en una desesperanza" (4). Durante varios años Faulkner anduvo a la deriva, desempeñando oficios diversos en Oxford, el pueblo donde había vivido desde su niñez, a unos cuantos kilómetros de su lugar de nacimiento; también estuvo algún tiempo en Nueva York e hizo un viaje a Francia, sin que la vida literaria de las grandes metrópolis le afectara ni le interesara. Al volver de Europa, Faulkner fué a Nueva Orleans, asociándose allí con un grupo de escritores e intelectuales encabezados por Sherwood Anderson. Estimulado por éste, empezó a escribir; sus dos primeras novelas, producto de este período, son tanteos en una típica literatura de posguerra: La paga de los soldados (1926) trata de la vuelta de un veterano a un pueblo sureño, mientras que Mosquitos (1927) es una desafortunada descripción de la vida frívola y superficial de la bohemia de Nueva Orleans. Ambas novelas demostraban una gran facilidad estilística, pero poco, o nada, más. Era evidente que ni estos temas ni la vida "artística" satisfacían al joven Faulkner, quien regresó a Oxford, cansado e insatisfecho de todo.

En la novela Sartoris (1929) vemos cómo Faulkner empieza a descubrir el mundo

---

3) A pesar de lo que han dicho casi todos los críticos y comentaristas que han escrito sobre él, Faulkner no estuvo en Europa durante la guerra, ni participó en ningún combate. La aparición en sus primeras obras de escenas de la guerra (así como, mucho después, en Una fábula) se basa, seguramente, en los deseos que tuvo el joven escritor de hacerse famoso como piloto de guerra, en su proximidad a la vida de estos aviadores en el Canadá, en su fugaz visita a Francia en 1925 y, desde luego, en su fértil imaginación.

4) Irving Howe: William Faulkner, A Critical Study, Nueva York, 1952, p. 13.

que será, con poquísimas excepciones, el escenario de toda su obra posterior: su propia región de Oxford y el condado de Lafayette que se proyectan en forma metafórica en el pueblo de Jefferson y el condado de Yoknapatawpha. En Sartoris, aunque aparece también el tema del veterano que regresa de Francia, el enfoque principal ya ha cambiado, para fijarse sobre la vida de Jefferson y la historia de los Sartoris, una de las familias cuyas diferentes generaciones aparecerán en casi todas las obras de Faulkner, ya como personajes de primera importancia, ya como figuras incidentales al fondo de la acción, pero siempre como representantes de la antigua clase terrateniente en la historia de la comarca. Faulkner inicia aquí la reconstrucción novelística, múltiple y variadísima, de esta historia, el proceso social de Yoknapatawpha desde los remotos días de los primeros colonizadores blancos hasta la época contemporánea, en la que el autor contempla la decadencia de su tierra natal, pobre y amenazada por fuerzas externas e internas que acabarán con lo que para él es lo vital y humano que allí sobrevive. Profundamente preocupado y hasta angustiado por lo que ve, Faulkner intenta descubrir en sus novelas la conciencia colectiva del Sur, que se ha formado a través del lento e implacable transcurrir del tiempo y que se revela en el drama cotidiano de las gentes de la región, en todas sus acciones, sus deseos, sus ambiciones, sus oscuras y secretas pasiones, sus crímenes y locuras. Esta conciencia es para Faulkner, como lo es para sus personajes, "un modo de sentir la realidad y de reaccionar frente a ella" (5), una visión del mundo, del mundo de Yoknapatawpha y, por extensión, del mundo entero. Esta trayectoria desde lo particular, lo menudo, lo entrañadamente regional, hasta lo general y lo universal, expresada sin recurrir a las fórmulas trilladas de la novela histórica o la literatura costumbrista, será la tendencia constante de toda la obra de Faulkner a partir de Sartoris.

El contenido anecdótico, los temas preferidos por Faulkner, son historias y situaciones que encierran diferentes etapas en la formación de esta conciencia colectiva del Sur. En "Hojas rojas", uno de los relatos incluidos en Estos trece (6) (1931), aparecen los indios, primeros habitantes de la región que más tarde sería el condado de Yoknapatawpha. La llegada de los blancos, la construcción de las grandes haciendas y plantaciones y el estableci-

5) José Antonio Portuondo, op. cit., p. 76.

6) El título original, These Thirteen ha sido convertido en la versión española en Victoria y otros relatos, versión que no recoge la totalidad de los cuentos incluidos en la original.

miento de la esclavitud figuran en ¡Absalón, Absalón! (1936), novela que reúne una buena porción de la trayectoria social del Sur en la historia de los Sutpen. En Los invictos (1938) la Guerra de Secesión es el asunto principal que aparece también en muchas otras obras como elemento clave en la desintegración y decadencia del Sur. La fundación y el crecimiento de pueblos como Jefferson se relatan en los interludios retrospectivos de Réquiem para una mujer (1951). Sin embargo, lo que más absorbe a Faulkner es el panorama actual de Yoknapatawpha, en el examen del cual el autor se remonta en cierto momento hasta las más lejanas épocas históricas para descubrir las raíces de la realidad contemporánea.

En el proceso histórico del Sur, el autor ve dos "pecados originales": la violación de la Naturaleza virgen, con el subsiguiente desaprovechamiento de la tierra por el blanco colonizador, y la esclavitud de los negros. Estos han traído como consecuencia la decadencia moral, social y económica que a su vez ha debilitado y anulado la vitalidad y resistencia de los primeros habitantes de la región, haciendo que los descendientes de éstos sean incapaces de resistir la incursión de elementos ajenos al mundo tradicional sureño, desde la Guerra de Secesión hasta la invasión más sutil y generalizada del capitalismo y las relaciones mercantiles. De ahí que abunden los estudios de la decadencia, tales como en El sonido y la furia (1929) la de una familia adinerada venida a menos, o en Mientras yo agonizo (1930) la de una familia rural de "pobres blancos". Esta decadencia lo invade todo, y se advierte en los individuos de distintas maneras, como la idiotez congénita (Benjy Compson, Vardaman Bundren, Ike Snopes), la ineficacia moral o intelectual (Quentin Compson, Horace Benbow, Hightower), la avaricia y falta absoluta de escrúpulos (Jason Compson, Flem Snopes), la locura (Emily Grierson) o la franca degeneración criminal (Popeye). Aparece el conflicto racial en sus aspectos más violentos y dramáticos; constituye el asunto principal de las novelas Luz de Agosto (1932) e Intruso en el polvo (1948), y de varios cuentos, como "Septiembre ardiente" (en Estos trece, 1931) y "Pantalón en negro" (en Desciende, Moisés (7), 1942). La violación de la naturaleza y la esclavitud, como orígenes primordiales de la maldición que pesa sobre el sueño contemporáneo, encuentran su expresión magistral en "El oso", relato largo incluido en Desciende, oh Moisés, y en ¡Absalón, Absalón!

En medio de la decadencia y la desaparición de todo lo más valioso del pasado,

---

7) El título original (Go Down Moses), es el de una vieja canción "espiritual" negra.

Faulkner se resiste tenazmente a lo que son para él los elementos destructores foráneos infiltrados en el Sur. En Luz de agosto, entremezclado con la historia del conflicto racial, se halla un acerbo comentario sobre los vestigios del abolicionismo norteamericano. En Santuario (1931), el autor expresa su odio por el "modernismo" deshumanizado de las grandes urbes y sus habitantes. Entre episodios de un humorismo extravagante, sin paralelo en las letras norteamericanas más acá de Mark Twain, El villorrio (1940) retrata el advenimiento de una clase comercial sin principios ni honor, personificada por la familia Snopes, que cae como una plaga sobre Yoknapatawpha y cuyos descendientes llegan hasta las más altas esferas políticas del estado. Y en Intruso en el polvo, Faulkner polemiza vigorosamente contra los esfuerzos norteamericanos por resolver el problema racial en el Sur, al mismo tiempo que reconoce plenamente la brutalidad de los linchadores.

Como sureño representativo y como hombre irremediabilmente vinculado a la tierra natal, Faulkner postula la solución de los problemas de su región por sus mismos habitantes. Al paso que ha creado su mundo mítico de Yoknapatawpha, el autor ha venido elaborando una filosofía y una ética basadas en su peculiar visión del mundo, que cada vez más han cobrado una expresión explícita, las más de las veces en boca de personajes como Gavin Stevens (en Intruso en el polvo y Gambito de caballo) y Ratliff (en El villorrio) quienes, al oponerse a la maldad y la malicia, aparecen al mismo tiempo como portavoces del propio Faulkner. Esto lo ha alejado de la "objetividad" de una obra como El sonido y la furia, cuya admirable abstención de comentarios abiertos es propia de la literatura de posguerra; más o menos a partir de Las palmeras salvajes (1939), las novelas de Faulkner encierran pasajes -- a veces bastante prolijos -- de especulación y reflexión en voz alta al margen de la acción que, si bien demuestran cierto abondamiento filosófico en un autor perteneciente a una generación famosa por su anti-intelectualismo, delatan una notable confusión ideológica (8) y restan fuerza e interés a novelas como Intruso en el polvo y Una fábula (1954).

Faulkner cree decididamente en el valor de las gentes humildes que viven en contacto íntimo con la tierra y la naturaleza; aunque les ha tocado la decadencia que existe en todo Yoknapatawpha, los Bundren de Mientras yo agonizo conservan al menos la dignidad y la perseverancia huma

Filosofía.

8) Véase sobre esto el estudio de Carlos Zavaleta, "Las ideas de Faulkner", Mar del Sur, mayo-junio 1953, pp. 36-46.

nas que han desaparecido por completo en los Compson de El sonido y la furia. El malvado en la obra de Faulkner es frecuentemente el que viola a la naturaleza o es indiferente a su belleza y vitalidad, como Popeye en Santuario, personaje símbolo de toda la amoralidad y mecanización del espíritu humano que el autor atribuye a la civilización urbana, industrial, cosmopolita. El amor de Faulkner por la naturaleza, por el paisaje sureño, se manifiesta en toda su obra, en las descripciones ricas y casi épicas del ambiente físico en que plantea sus historias; la soberbia y majestuosa evocación del río Mississippi en El viejo, segundo relato de Las palmeras salvajes, no tiene paralelo en la literatura norteamericana. La moralidad de Faulkner se relaciona con la de las épocas pasadas en la historia de los Estados Unidos cuando el colonizador luchaba solo contra las circunstancias para sobrevivir y hacer su vida en medio de la soledad de los bosques y las llanuras, contando solamente con sus propios recursos; las cualidades morales de aquellos "pioneros" son las que más admira Faulkner: "el coraje y el honor y la esperanza y el orgullo y la compasión y la piedad y el sacrificio que han sido la gloria del pasado (del hombre)" (9). Aunque parezca paradójico, esta moralidad está presente en casi toda la obra de Faulkner, implícitamente en sus primeros libros, explícitamente en los posteriores; se advierte hasta en una novela tan llena de violaciones y perversiones, de violencia y sordidez, como Santuario; esta violencia horripilante, de pesadilla, es precisamente la reacción producida en el autor frente a los males de la sociedad que le rodea, a las fuerzas que van contra su moralidad: "Casi toda la obra de Faulkner, buena o mala, exhibe su intención moral, una extrema aversión por los horrores que está obligado a ver" (10). Acompañan a esta moralidad "primitiva" varios rasgos filosóficos interesantes: un fatalismo todopoderoso concebido no como un determinismo racional y científico, sino como una marcha inexorable hacia la destrucción, inherente en todas las cosas y todos los seres; un pesimismo sombrío y frecuentemente desesperado; una notable misoginia que atribuye buena parte de la

9) Del discurso de Faulkner al recibir el Premio Nobel en Estocolmo, 10 de diciembre 1950. El texto íntegro se encuentra en The Faulkner Reader, Nueva York, 1955, pp. 3-4.

10) Irving Howe: op. cit., p. 143. El contenido moral en Faulkner pasó inadvertido por los críticos norteamericanos durante varios años, quienes veían al narrador de Mississippi como un apóstol del caos y la ausencia de todos los valores positivos humanos! Sin embargo en Francia, inmediatamente después de publicarse la primera edición norteamericana de Santuario en 1931, Maurice Coindreau calificó a su autor como un "moralista". ("William Faulkner", Nouvelle revue française, junio 1931, pp. 926-930). El primero que empezó a desarrollar este tema en los Estados Unidos fue probablemente George Marion O'Donnell, en "Faulkner's Mythology", Kenyon Review, verano 1939, pp. 285-299.

desdicha de los hombres a la mujer y que se caracteriza por un erotismo morboso y una incapacidad de presentar el amor y el sexo de una manera que no sea perversa o trágica; y el sentido de un pecado colectivo inexpiable. Este conjunto de caracteres, expresado en el estilo típicamente intenso y apasionado de Faulkner, ha hecho que se le aplicara al novelista norteamericano el término de "puritano" (11), aunque tal vez sería más exacto verlos como rasgos de un artista provinciano, anacrónico, representante de una sociedad y una vida precapitalistas en vías de desaparición, un autor que no puede aceptar la civilización moderna, que quiere volver a las "purezas" originales, las encuentra perdidas o irremediablemente profanadas, y se angustia en esta desesperanzada encrucijada.

De ahí que sea fácil comprender que tanto la realidad contemplada por Faulkner como la que se refleja en su obra es una realidad estancada, paralizada en su evolución socio-económica, suspendida al margen de la historia. Por

#### Visión.

tanto, aunque la visión del mundo que tiene Faulkner es panorámica, adolece de ciertas limitaciones, que son principalmente las siguientes: 1) - En general, su concepción de la realidad es materialista, pero de un materialismo estático y mecanicista; visualiza la evolución histórica no como un desarrollo orgánico o una transformación dialéctica, sino como una evolución cuantitativa, por simple aumento o disminución. 2) El tiempo es una fusión del presente y del pasado en la que éste predomina; el presente se convierte constantemente en pasado, en lo que ya está hecho y terminado. El futuro, como posibilidad de elegir y actuar libremente, no existe, está cancelado, "decapitado", por un tremendo fatalismo (12).- 3) Todo lo anterior hace que las historias de Faulkner, el material anecdótico de sus novelas y relatos, sean consideradas por el autor las más de las veces como hechos irremediablemente consumados, y que la narración sea, no la evolución de una historia mediante el análisis y la síntesis de experiencias, sino el lento y paulatino descubrimiento de esa historia, dada ya en la mente del novelista como una entidad completa y no como un proceso, o su reconstrucción en una forma múltiple, variada y polifacética. 4) Estas características determinan también la psicología de los personajes que son generalmente seres dominados por una obsesión, por alguna experiencia o trauma en el pasado lejano, y cuya vida es la trayectoria inexorable.

12) Véase Jean-Paul Sartre: "A propos de Le Bruit et la Fureur: La temporalité chez Faulkner", Nouvelle revue française, junio y julio 1939, pp. 1057-1061, 147-151. También en Situations I, Paris, 1947, pp. 70-81.

11) Véase por ejemplo el prólogo de Maurice Coindreau a su traducción de Luz de agosto (Lumière d'Août, Paris, 1935). El mismo estudio apareció en la revista  Cahiers du Sud bajo el título de "Le puritanisme de William Faulkner" (abril 1935, pp. 259-267).

hacia la consumación de esa idea fija. En verdad, como observa Claude-Edmonde Magny, "todos los personajes de Faulkner tienen el rostro vuelto hacia atrás" (13), es decir, hacia el pasado todopoderoso que rige y predetermina su existencia. Como las mismas historias de Faulkner, los rasgos predominantes de sus personajes no se analizan ni tampoco evolucionan; están ahí, inmutables, y se revelan gradualmente en sus actos, gestos, actitudes, comentarios, etc., de una manera semejante al expresionismo literario o al behaviorismo psicológico. El empleo del monólogo interior apenas altera esta situación, puesto que se aplica como procedimiento narrativo y no como enfoque analítico; los pensamientos de los personajes, como sus actos y gestos, aluden a algo todavía más adentro -- la verdadera vida interior -- que se conoce sólo indirectamente, por inferencia.

Estos son los elementos principales que caracterizan la visión novelística de Faulkner, la visión con que contempla su mundo de Yoknapatawpha, un microcosmos del Multiplificidad anecdótica. Sur que abarca todas las épocas históricas y que está poblado por grandes familias -- los Sartoris, los Compson, los Sutpen, los Stevens, los McCaslin, etc. -- cuyos innumerables descendientes son los personajes de toda la obra del autor y que parecen tener -- como la tierra que habitan -- una existencia independiente, anterior y posterior a cualquier de los cuentos o novelas que tienen, como su tema, algún aspecto o momento de esa amplia vida colectiva. Es así que vemos que Faulkner vuelve una y otra vez a tratar a personajes y anécdotas que ya han aparecido en obras anteriores, para seguir con una historia ya iniciada o para colocar a un personaje en otra situación, en otro momento de su vida, etc. El Quentin Compson que narra una parte de la historia de los Compson en El sonido y la furia y que, agobiado por la frustración y la angustia de sus recuerdos, se suicida en Harvard en 1910, es el mismo Quentin que Faulkner emplea en ¡Absalón, Absalón! como el principal reconstructor de la historia de los Sutpen; aunque esta novela es posterior a El sonido y la furia, la acción se sitúa en una época anterior a la de la muerte de Quentin. En el cuento "Sol poniente", incluido en Estos trece, la negra Nancy espera fatalmente la llegada de su esposo que la asesinará; sólo si leemos El sonido y la furia nos enteraremos, por unas referencias casuales aparecidas en una conversación que recuerda Benjy, de que en efecto murió asesinada y que su cuerpo fue hallado en un arroyo; pos-

---

13) Claude-Edmonde Magny: L'Age du roman américain, Paris, 1948, p. 242.

teriormente este personaje es resucitado por el autor en Réquiem para una mujer. En Sartoris se cuenta que Byron Snopes robó unas cartas a Narcissa Benbow; en "Había una reina", un cuento publicado cinco años después, se sabe cómo Narcissa recuperó esas cartas. En el primer capítulo de Santuario se habla de un tesoro de oro enterrado cerca de la vieja mansión que sirve de refugio a Popeye y sus compañeros; al final de El villorrio los habitantes de Frenchman's Bend se ponen a buscar dicho tesoro. En un cuento tan reciente como "Por el pueblo", escrito en 1955, al mismo tiempo que presenta de nuevo a Gavin Stevens, a Ratliff y al senador Snopes, Faulkner se remonta en cierto momento al incidente del perro que aparece en "un tejado para el Señor", un relato publicado varios años antes. Estas complicadas interrelaciones de personajes y anécdotas a veces llevan al mismo Faulkner a equivocarse y caer en contradicciones. El vendedor de máquinas de coser que en Sartoris se llama Suratt, aparece después en El villorrio con el nombre de Ratliff. La esposa de Henry Armstid se llama Lula en Mientras yo agonizo, Martha en Luz de agosto y en El villorrio no tiene nombre. El cacique indio "Doom", que figura en varios cuentos, comienza por ser el padre de Issetibbeha y termina como su nieto. Faulkner nos dice, al comenzar ¡Absalón, Absalón!, que la casa de los Sutpen está construida de ladrillos, pero al final de la novela es de madera y toda ella se consume en un incendio. Estas inconsistencias pueden verse, más que como errores, como modificaciones hechas a posteriori, como la genealogía de la familia Compson, que Faulkner proporcionó a Malcolm Cowley en 1945 para su antología de selecciones de la obra del novelista de Mississippi. Mientras que la historia de los Compson que figuran en El sonido y la furia abarca unos dieciocho años (desde 1910, el año en que muere Quentin, hasta 1928, la fecha del último capítulo), la genealogía se extiende hacia atrás hasta 1699, año en que nace el primer Compson que emigra a América, y hacia adelante hasta 1945, cuando se dice que Caddy es la amante de un general nazi en Francia.

La riqueza anecdótica del mundo ficticio de Yoknapatawpha parece en verdad inagotable. Cada situación que se crea, se relaciona inmediatamente con otra, anterior o posterior, y ésta a su vez con otra, y así hasta el infinito. Y cada personaje o es pariente de algún otro, o amigo, o conocido, o vecino, etc. Es el reflejo adecuado de una sociedad rural, semi-primitiva, donde las relaciones de familia y de clan son todavía muy fuertes, y donde la intimidad de una pequeña aldea y la comunidad agraria que la rodea hace que cada habitante conozca a todo el mundo y tenga curiosidad por conocer todos los detalles de su vida. En este mundo es imposible evocar una historia sin que se sugieran o se rocen otras; y así observamos -

que una novela de Faulkner rara vez se compone de una historia única, orgánicamente concebida, sino que parece encerrar varias historias o gérmenes de historias, que se entrecruzan y se combinan. En Luz de agosto hay tres planos narrativos principales bien definidos: el de Lena y Lucas Burch, el de Christmas y el de Hightower, mientras que hay otros de menor extensión e importancia, como los de Percy Grimm y Byron Bunch. La convergencia de estas historias da lugar a los encuentros cruciales que son los puntos de mayor tensión dramática de la novela. En Las palmeras salvajes se alternan capítulos de dos relatos que no tienen relación directa entre sí y que nunca llegan a confundirse; por medio del contraste, se hace un comentario implícito sobre la condición humana: la libertad, el amor, la ilusión de la felicidad. En Réquiem para una mujer la narración principal, una continuación de la historia de Temple Drake en Santuario, se entrelaza con una crónica histórica sobre Jefferson. En el mismo Santuario la trama central se interrumpe con varias digresiones sobre los personajes que allí intervienen directamente (Horace Benbow, Popeye, etc.) y sobre otros que son enteramente secundarios o independientes (los Snopes en Memphis, el velorio del gángster Red, etc.) Esta multiplicidad anecdótica en torno a un argumento central, se observa también en algunas colecciones de relatos que exploran diferentes aspectos de un solo tema, como en Los invictos la familia Sartoris y la Guerra de Secesión, en Desciende, Moisés el negro y en Gambito de caballo la figura de Gavin Stevens como detective aficionado. La novela El villorrio en cierto modo puede considerarse como una serie de relatos más o menos independientes (14) sobre la familia Snopes; el carácter episódico, como observa Irving Howe (15), complementa el tono esencialmente picaresco de la obra. La unidad temática de una familia es aprovechada con éxito por Faulkner en tres novelas que son las mejor logradas en él, en el sentido estructural: El sonido y la furia, Mientras yo agonizo y ¡Absalón, Absalón!, aunque aquí también se observa la tendencia a la fragmentación de la historia en varias versiones parciales que en conjunto proporcionan el efecto deseado. El carácter episódico en estas novelas se convierte en un recurso narrativo que expone la anécdota por partes, desde varios puntos de vista.

---

14) En efecto, algunos de ellos, como "Spotted horses" y "The Hound", aparecieron primero en revistas como cuentos (éste en Harper's, agosto 1931; aquél en Scribners, junio del mismo año), y se reunieron después en Doctor Martino y otros cuentos (1934).

15) Irving Howe: op. cit., pp. 179-181.

Todo este mundo de personajes y situaciones, como fácilmente puede percibirse, está preconcebido en la mente de Faulkner y es anterior a la creación de una obra determinada. Es algo ya pasado y, además, algo que existe como un todo que, aunque puede extenderse linealmente en todas direcciones, no tiene en realidad ni principio ni fin. Lo mismo puede decirse de cualquier segmento de este mundo que se tome como tema de una novela: esa historia es considerada por el autor como una entidad ya completa, con todos sus componentes, estática, no como un encuentro dinámico de diferentes fuerzas en pugna que, por su conflicto y resolución, proporcionan un resultado.

Forma y  
secuencia  
narrativa.

A Faulkner le interesa la existencia de la historia íntegra, como en un solo momento eterno e inmutable; no le interesa la historia como un proceso que se cumpla por etapas, en un orden lógico de causa y efecto. De ahí que Faulkner rechace la tradicional secuencia narrativa en sus novelas y cuentos, y arregle los episodios de su anécdota de una manera aparentemente caprichosa o arbitraria. No importa por dónde se "perfore" el pasado para empezar a presentar los elementos de la historia; puede ser casi en cualquier punto, con tal de que al terminar el relato todos los demás puntos significativos hayan aparecido en un momento u otro, para redondear y completar la transcripción novelística de la "fábula" originalmente concebida por el autor. Lo más común es que Faulkner comience sus narraciones por el final, o al menos en una época ya próxima al final. El resto de la narración proporcionará el material que falta, o en unos flash-backs (vueltas hacia atrás) más o menos convencionales, o en una rápida serie de saltos hacia atrás y hacia adelante que no observan ningún plan aparente.

Podemos tomar como ejemplo del primer método el relato de Harry y Charlotte en Las palmeras salvajes. El primer capítulo de esta narración presenta a los personajes principales ya cuando Charlotte está a punto de morir, pero sin explicar cómo ella y su compañero han llegado allí, a la casa en la costa del Golfo. Los tres capítulos que siguen reconstruyen, en estricto orden cronológico, la historia de los amantes -- el encuentro en Nueva Orleans, la búsqueda de la felicidad y la huida de la rutina y las convenciones, en Chicago, en Utah, en Texas -- y el último episodio recupera el hilo de la introducción, narrando la muerte de Charlotte y el proceso y encarcelamiento de Harry. Al limitarse a un solo flash-back, sin mayores complicaciones, este esquema es relativamente sencillo entre las novelas de Faulkner, aunque su continuidad se rompe periódicamente con los capítulos del relato sobre el

presidiario en la creciente del Mississippi.

El conocido cuento de Faulkner "Una rosa para Emily" (16), puede servir como ejemplo de una estructura narrativa en la que el orden cronológico es más complejo.- Aquí también el autor empieza por el final, la muerte de miss Emily:

When Miss Emily Grierson died, our whole town went to her funeral: - the men through a sort of respectful affection for a fallen monument, the women mostly out of curiosity to see the inside of her house, which no one save an old manservant -- a combined gardener and cook - had seen in\_ at least ten years (17).

En seguida el "testigo" anónimo que narra la historia se remonta a la época en que miss Emily se negaba a pagar las contribuciones al Concejo Municipal; luego, pasa a otra época aún anterior, cuando el misterioso olor a descomposición intriga a los vecinos, suceso que se relaciona fugazmente con la muerte del padre, dos años antes, y la desaparición del novio, unos días antes. Después se regresa al momento de la muerte del padre y el trastorno que ésta le causa a su hija. Entonces sigue el episodio en que por primera vez se habla de la llegada a Jefferson de Homer Barron, el novio, y, sin que el lector advierta el salto, la narración se adelanta al momento en que miss Emily compra el veneno. Sutilmente, en una frase, se relaciona esto con la última vez que se ve a Barron en el pueblo y con la aparición del olor. Cuando se vuelve al día en que muere miss Emily, décadas después del episodio anterior, todo está preparado para el párrafo final que revela el último dato que completa la macabra historia, que ha venido descubriéndose lenta e indirectamente mediante un constante ir y venir en el tiempo y una hábil colocación de señales y sugerencias que casi permanecen inadvertidas. Este método narrativo -- esencialmente el mismo que, con infinitas variaciones e innumerables cambios de enfoque, se emplea en una novela como ¡Absalón, Absalón! -- delata los característicos rasgos -- faulknerianos: la elaboración inexorable de un hecho admitido como fatal desde el principio, y cuya fatalidad es subrayada por la necesaria evocación de los antece--

16) En Estos trece (1931).

17) Cuando miss Emily Grierson falleció, toda nuestra ciudad fue al entierro: los hombres, por una especie de afecto respetuoso a un monumento desaparecido; las mujeres, principalmente por la curiosidad de ver el interior de su casa, que nadie había visitado en los últimos diez años, excepto un criado viejo, que era jardinero y cocinero al mismo tiempo.

dentes como acontecimientos ya pasados que no admiten evolución ni alteración; también, aunque la presencia de fechas exactas y referencias concretas al tiempo permiten una aproximada reconstrucción por etapas de la decadencia y muerte de miss Emily y su terrible secreto, el lector se ve obligado a considerar esta historia como la considera el autor: un acontecimiento único, amplio e irremediable, en el que el lento pasar del tiempo destructor se ha juntado en un solo momento eterno.

Esta interpretación del presente y del pasado en la estructura narrativa de los relatos de Faulkner, puede relacionarse también con el monólogo interior o

El "testigo" X "flujo de conciencia" de un "testigo" que narra la historia.-  
En efecto, "Una rosa para Emily" es una narración hecha por alguien, cuya presencia -- siempre vaga e imprecisa -- se delata en el pronombre de primera persona del plural que aparece inmediatamente en el primer párrafo del cuento que ya citamos. Es de notar, sin embargo, que Faulkner ajusta siempre el monólogo interior a las necesidades narrativas de sus novelas o cuentos; este enfoque interior, tan conectado con el nombre de James Joyce, en manos del novelista de Mississippi se convierte en un procedimiento que expone el material de la anécdota de una manera inmediata, íntima, teñida de la sensibilidad y personalidad del narrador, sin que se revelen los más profundos procesos interiores de éste.

El "testigo" puede ser una figura anónima, identificada en cierto modo con algún sector del mundo faulkneriano -- un habitante del pueblo de Jefferson, como en "Una rosa para Emilia" --, o puede ser un personaje que participa directamente en la acción de la novela o que la presencia de cerca y cuya identidad se conoce, como Benjy, Quentin y Jason en El sonido y la furia, y Chick en Intruso en el polvo. En todo caso, la conciencia de estos narradores es una ventana al mundo que los rodea y es también un receptáculo del pasado, de las impresiones y reminiscencias que pueden surgir en cierto momento para yuxtaponerse a los sucesos actuales y contribuir a la reconstrucción de la anécdota en su totalidad. Así que, de una manera paralela a la introducción de los flash-backs por parte del autor en una narración en la que no interviene la voz de un "testigo" propiamente dicho, como en Las palmeras salvajes o en Luz de agosto, el personaje narrador proporciona sus propios flash-backs que son sus recuerdos. Por ejemplo, en la primera parte de El sonido y la furia, Benjy, el muchacho idiota, regresa constantemente al pasado -- ya sea remoto o próximo -- cada vez que ocurre algo en el presente que estimula una asociación de ideas o sensaciones en su mente tan patéticamente trivial y elemental.-

En efecto, para él, no hay diferencia esencial entre presente y pasado, y ambos se entremezclan, se confunden y forman un todo en su conciencia. Lo mismo se observa en los monólogos de Quentin y Jason que siguen al de Benjy, aunque allí se trata de mentes más alertas y capaces de diferenciar y clasificar sus recuerdos e impresiones. Y en Intruso en el polvo -- novela en que el monólogo interior del muchacho Chick se amplía, alternándose con otros elementos, para formar la armazón narrativa total de la obra --, inmediatamente después de que comienza el relato (in medias res), cuando el negro Lucas ya ha sido detenido por la policía, como es común en toda obra de Faulkner), aparece el "testigo" cuyos pensamientos pronto nos transportarán al pasado y nos empezarán a descubrir los antecedentes del caso de Lucas:

It was just noon that Sunday morning when the sheriff reached the jail with Lucas Beauchamp though the whole town (the whole county too for that matter) had known since the night before that Lucas killed a white man.

He was there, waiting... (18).

Este él es el observador en cuya conciencia se registrará una buena parte de la acción; su identidad no es tan importante como su presencia y su visión; sólo una vez en el curso de la narración aparece su nombre completo, Charles Mallison, y eso ya bien avanzada la novela.

Es fácil percatarse de que el enfoque del "testigo" es otro aspecto más de la visión peculiar del autor que determina la estructura narrativa de sus obras. La Subjetividad conciencia humana no tiene principio ni fin; es un flujo continuo que, al fijarse en un suceso, siempre tiene que volver y objetividad. atrás a descubrir sus raíces y explicar sus orígenes. En Faulkner, el énfasis en lo ya sucedido, que cobra expresión en los recuerdos del personaje narrador, subraya el carácter consumado y fatal de la anécdota, una buena parte de la cual siempre aparecerá en la forma de reminiscencia o flash-back, con esa perspectiva de lo pasado. Y puesto que la conciencia humana es en verdad una mezcla de pasado y presente, Faulkner aprovecha este rasgo y lo aplica como

18) Intruso en el polvo, Capítulo I.

Era justamente el mediodía, aquel domingo por la mañana cuando el sheriff llegó a la cárcel con Lucas Beauchamp aunque todo el pueblo (todo el condado también en este caso) sabía desde la noche anterior que Lucas había matado a un blanco.

Él estaba allí, esperando...

procedimiento narrativo que concuerda con su filosofía de la vida. Esta dimensión interior también presta variedad y veracidad a sus relatos: variedad en los enfoques de varios personajes, o de los personajes y el autor; veracidad en el mayor impacto que adquiere un suceso cuando es relatado por alguien que lo transmite impregnado de la presencia del agente humano. De ahí parte la "objetividad" de Faulkner; es objetivo en el sentido de que los monólogos interiores de sus personajes apuntan hacia fuera, hacia el mundo exterior, y relatan las cosas sin que se interpreten o se alteren con un excesivo subjetivismo. Muestran además lo que un solo observador es capaz de ver y recordar en un lugar determinado, en un momento dado. Esta objetividad se observa con más rigor en las primeras obras de Faulkner, particularmente en las novelas El sonido y la furia y Mientras yo agonizo y en cuentos como "Sol poniente". Pero es también subjetivo Faulkner en el empleo del monólogo interior, no porque muestre lo subjetivo de un personaje, sino porque ese "testigo" es siempre un agente del autor y sirve a los propósitos de éste; además, en las obras posteriores de Faulkner (más o menos a partir de Luz de agosto) es notable la atribución de pensamientos y especulaciones al "testigo" que, por su tono y lenguaje característicos, sólo pueden verse como expresiones del propio autor, como en Intruso en el polvo los cansados comentarios de Gavin Stevens. En esto se advierte no sólo la evolución filosófico-moral de Faulkner, como hicimos notar anteriormente, sino también su confusión e incertidumbre ideológicas que se advierten en la incapacidad de reconciliar las graves preocupaciones actuales del novelista con su antiguo estilo perfeccionado en el espíritu rigurosamente "objetivo" que suponía la expresión de ideas y sentimientos siempre de una manera implícita e indirecta.

Hemos observado cómo el cambio del punto de vista cronológico, característico de los relatos de Faulkner, puede verse como una proyección o un complemento de la

El punto de vista técnica del monólogo interior de un "testigo". También existe en Faulkner el cambio del punto de vista espacial, que puede relacionarse con el pasar de un "testigo" a otro, o con el colocar al mismo "testigo" en diferentes sitios respecto a la acción, desde los que la observa con una perspectiva distinta. El resultado es que, exactamente como en las distintas épocas cronológicas de una historia pueden aparecer una por una, aisladamente, se nos descubren uno por uno los distintos aspectos o facetas de un acontecimiento. El mejor ejemplo de este procedimiento es la novela Mientras yo agonizo, en la que la historia se nos da exclusivamente refractada por la conciencia de los diferen-

tes personajes: hay sesenta secciones, cada una de las cuales lleva el nombre del personaje (quince en total) que allí habla y nos presenta su segmento de la historia de la familia Bundren, una historia que por otra parte sigue un convencional orden cronológico en la aparición de los sucesos. Ninguno de estos personajes posee una visión lo suficientemente amplia como para abarcar la historia entera o comprender su significación total. Cada uno se limita a darnos un pedazo de ella, y sólo por medio del ensamblaje de estas piezas esparcidas por todo el libro, puede conocer el lector la historia completa, con todos sus matices y en todos sus aspectos.

Hay una variante de este procedimiento en ¡Absalón, Absalón!, con la diferencia de que cada versión de la historia de los Sutpen que cuentan los "testigos" a Quentin Compson encierra una perspectiva histórica diferente, puesto que hablan estos narradores en una época muy posterior a los hechos a que se refieren. En Mientras yo agonizo, en cambio, los sucesos actuales son los que ocupan el plano de primera importancia. En Santuario, Faulkner cambia constantemente el punto de vista espacial en el episodio de la estancia de Temple y Gowan Stevens en la casa de Lee Goodwin, aunque allí no interviene ningún "testigo" y es el novelista el que narra la historia desde el tradicional punto de vista del autor. Sin embargo, Faulkner enfoca una misma acción desde varios ángulos, y nos la enseña por este lado y por aquél, como en el cine las distintas "tomas" de una escena se logran mediante el desplazamiento de la cámara alrededor del sujeto. En otras palabras, Faulkner se niega a presentar una acción -- sobre todo una acción crucial -- entera, sino que prefiere comunicarla de una manera parcial o superficialmente descrita, varias veces y por medio de varios enfoques. Así, aunque el autor describe con una morosa y casi monótona insistencia los gestos y los movimientos de los personajes y los detalles minuciosos del escenario, todo queda en un plano casi exclusivamente sensorial y no interpretativo, y el lector no tendrá una comprensión cabal de lo que pasa hasta después, cuando aparece otra versión del mismo acontecimiento o se da algún dato que faltaba antes. Es el arte de decir sólo un poco y de ocultar mucho, de que hablaba Sartre al examinar Sartoris:

Hay una receta: no decir, permanecer secreto, deslealmente secreto -- decir un poco. Se nos confía furtivamente (alguna cosa)... Furtivamente, en una media frase que corre el riesgo de pasar desapercibida, de la que se espera que pasará casi desapercibida. Después de lo cual, cuan

do esperamos tempestades, se nos muestran gestos, larga y minuciosamente ... Faulkner no ignora nuestra impaciencia, cuenta con ella y permanece así, charlataneando sobre gestos, inocentemente... No es que quiera exactamente disimulárnoslo (lo que pasa): desea que lo adivinemos, porque la adivinación vuelve mágico aquello que toca (19).

Como se habrá visto ya, en Faulkner la historia o "fábula" en que se basa una novela aparecerá, en el curso de la narración, en una forma fragmentaria, o mejor Fragmentación del relato dicho, fragmentada: fragmentos cronológicos y espaciales del relato principal, junto con fragmentos de otras historias complementarias o contrastantes, ya sea en un plan de igualdad o de subordinación. Estos fragmentos en su particular yuxtaposición e interrelación formarán el cuerpo de la novela, la novela que en sí es un fragmento de la saga de Yoknapatawpha. El lector se ve obligado a ordenar estos fragmentos y a reconstruir la historia a que aluden. Hasta que se proporciona el último dato o fragmento, esa historia queda en suspenso, aunque en realidad ha estado determinada desde el principio. De ahí que el lector sea impulsado a seguir la lectura por la intriga, creada por la hábil ocultación y revelación tardía de los hechos y su furtiva sugerencia en ciertos momentos (20).

#### Fatalismo e intriga

De esta manera, Faulkner supera el tremendo fatalismo y estatismo que domina todas sus "fábulas", en las cuales no caben ni el conflicto dramático ni la libre evolución de un concepto o un personaje. En la forma cargada de misterio e intriga y sostenida por el lento y paulatino descubrimiento del fait accompli, este método narrativo proporciona el dramatismo que falta en el fondo. El impacto de las acciones cruciales en Faulkner no es el resultado de una lucha incierta entre fuerzas opuestas, sino el impacto de un acontecimiento inesperado que de repente irrumpe en la escena, como un "aerolito", según Sartre (21). Pero al mismo tiempo, me-

20) Nótese la gran similitud entre el método narrativo de Faulkner y el de la típica novela detectivesca o de suspense. Faulkner se coloca entre los autores del siglo XX que, consciente o inconscientemente, aprovechan recursos propios de este género, una tendencia cuyos comienzos pueden verse en ciertas obras de Henry James (The Turn of the Screw) y Joseph Conrad (The Secret Agent, etc.), y que se advierte actualmente en narradores como Graham Greene, Borges, James M. Cain, etc. Encontramos elementos plenamente policiales en Santuario (de esta novela dijo Malraux que representa "la intrusión de la tragedia griega en la novela policiaca", Prólogo a Sanctuaire, París, 1933) y en Intruso en el polvo. Los cuentos de Gambito de caballo son, desde luego, todos de tema policial. Véase Claude Elsen, "Faulkner et le roman noir", Réforme, 16 febrero, 1952, p. 7.

21) Jean-Paul Sartre: "Sartoris", per W. Faulkner", p. 325.

19) Jean-Paul Sartre: "Sartoris", par W. Faulkner", Nouvelle revue française, febrero de 1938, p. 324. También en Situations I, París, 1947, pp. 7-13.

diante estos artefactos de la narración múltiple e indirecta, Faulkner da expresión a su filosofía fatalista y la eleva a la categoría de una sombría tragedia que impresiona y conmueve por su casi perfecta envoltura formal. La inexorable reconstrucción de la historia a que se obliga al lector subraya este fatalismo, así como lo refuerzan las constantes zambullidas en el pasado.

Es de notar que, en Faulkner, el pasado es lo más real, lo más palpable; lo que ocurre en el presente es frecuentemente borroso u obscuro, y sólo cobra claridad y detalle después que ha pasado a ser historia, recordado o evocado por alguien. Por ejemplo, la violación de Temple en Santuario, en el momento en que ocurre, apenas se describe en una caótica mezcla de sensaciones; es después que empieza a enterarse el lector de lo que realmente ha sucedido, y sólo en la escena del proceso, al final de la novela, se sabe cuán horrible e inhumano fue el crimen de Popeye. En verdad, como observa Sartre al comentar sobre El sonido y la furia, "todo ocurre entre bastidores; nada sucede, todo ya ha sucedido... El presente no existe, deviene; todo fue" (22). Y, desde luego, todo lo que fue, lo que ya no es, es irremediable, consumado como por una ley fatal.

Tanto en la estructura de sus novelas como en los cuadros de la vida de Yoknapatawpha que éstas encierran, Faulkner expresa su visión del mundo. Es ésta una visión que tiene sus profundas raíces en la tierra sureña, donde el tiempo parece haberse detenido, paralizado por el fatalismo de un pueblo atrasado y eternamente derrotado, de un pueblo incapaz de superar el pasado que pesa sobre él como una maldición y de avanzar hacia un nuevo orden social. Hay oscuras tragedias en esta vida estancada que se ocultan para descubrirse lentamente; hay morosos recuerdos acumulados que en su conjunto dibujan la implacable decadencia de una sociedad, y que revelan al mismo tiempo sus efectos en los que han presenciado esa decadencia y la recuerdan achatada por el enfoque retrospectivo; hay las innumerables versiones de un suceso que circulan y se entremezclan hasta reconstruirlo en su totalidad. En sus novelas Faulkner capta no sólo lo puramente anecdótico del mundo que lo rodea, sino también el auténtico mecanismo de la conciencia colectiva de ese mundo, y lo revela en la forma de exponer sus historias.

Un resumen de los rasgos formales de la obra de Faulkner, por más breve que

---

22) Jean-Paul Sartre: "A propos de Le Bruit et la Fureur: La temporalité chez Faulkner", pp. 1059-1060.

fuera, sería incompleto sin una nota sobre el estilo, tan personal, de este novelista, en el cual se reproducen de una manera admirable los rasgos dominantes de su obra en los terrenos anecdótico y estructural. El lenguaje de Faulkner se basa primordialmente en el habla cotidiana de sus comprovincianos y, en el proceso de perfeccionar la estructura de sus novelas, dando cuerpo a su visión del mundo en el contenido de sus historias, este lenguaje ha venido elaborándose -- a veces hasta llegar a una extrema complejidad sintáctica y gramatical -- para complementar el carácter de estas estructuras narrativas.

Estilo de  
Faulkner

Ya en La paga de los soldados y en Mosquitos, es notable la cualidad imaginativa del estilo de Faulkner, aunque en estas obras el autor no ha encontrado todavía el tono adecuado para los temas que allí se tratan. En su riqueza verbal y su predilección por las comparaciones sorprendentes y poco comunes, se advierte cierta influencia de la poesía inglesa de las épocas isabelina y romántica que tanto leyera el joven Faulkner. En Sartoris, una obra de transición en tantos sentidos, se logran varios pasajes de gran poder evocativo, como el de la visita de Bayard Sartoris a la casa en las montañas. Pero es en El sonido y la furia y en Mientras yo agonizo donde Faulkner llega a la plena dominación de los recursos estilísticos en relación con el asunto, sin exceso de virtuosismo ni de afectación; el autor se muestra aquí como un profundo conocedor del habla cotidiana, y como un artista capaz de aplicar los acentos y giros del coloquio popular a su estilo literario sin dejarse llevar por una simple reproducción costumbrista. Notemos, en la primera sección, cómo Faulkner refleja el carácter elemental de la conciencia de Benjy mediante el empleo de oraciones cortas y sencillas que jamás caen en una construcción que implique una abstracción o subordinación de conceptos impropios del locutor; el autor evita la monotonía valiéndose de una constante alteración de los trozos de diálogo que recuerda o escucha Benjy, con el registro en su mente de imágenes visuales del mundo que le rodea. También introduce Faulkner una sutil poesía, un extraño lirismo, que se basa en la peculiar visión de las cosas que tiene Benjy y que, a pesar de su manifiesta intención literaria, puede considerarse como representativa del "pensamiento" de un retrasado mental: "The flower tree by the parlor window wasn't dark, but the thick trees were. The grass was buzzing in the moonlight where my shadow walked on the grass" (23). En las secciones que siguen, Faulkner

Lirismo y  
lenguaje  
popular

23) "El árbol florido junto a la ventana de la sala no era oscuro, pero sí lo eran los árboles espesos. El pasto zumbaba en la luz de la luna donde mi sombra pisaba el pasto".

varía el lenguaje de acuerdo con el "testigo" que habla; la extrema sensibilidad y alerta inteligencia de Quentin hacen que su monólogo interior se exprese en un estilo mucho más complejo, el cual encierra una adaptación del "flujo de conciencia" joyceano (la inserción de fragmentos de recuerdos en medio de las frases que representan las meditaciones de Quentin sobre diversos asuntos, y el empleo en cierta ocasión de un estilo en el que se suprimen las mayúsculas y los signos de puntuación). En la tercera parte, la mentalidad característica de Jason -- su cinismo y mezquindad -- se refleja en su constante referencia a términos monetarios y su fácil repetición de ciertas expresiones banales. Al final de la novela, en una especie de epílogo, el mismo novelista contempla el panorama de la familia Compson después de la "furia" de los acontecimientos anteriores (la huida de la muchacha Quentin, el robo, la persecución de Jason, etc.) Con un dominio de los medios descriptivos rara vez igualado en su obra posterior, Faulkner penetra el fondo de la situación, contrastando la fortaleza moral de la sirvienta negra Dilsey con la completa decadencia de los Compson, con una sencillez y una expresividad verdaderamente admirables.

En Mientras yo agonizo predomina el habla característica del campesino, propia de todos los personajes que allí intervienen. Ese tono de telúrica poesía que asoma en ciertos momentos de El sonido y la furia, constituye un elemento frecuente en esta novela, como en estas reminiscencias nocturnas de Darl:

When I was a boy I first learned how much better water tastes when it has set a while in a cedar bucket. Warmish-cool, with a faint taste like the hot July wind in cedar trees smells. It has to set at least six hours, and be drunk from a gourd. Water should never be drunk from metal.

And at night it is better still. I used to lie on the pallet in the hall, waiting until I could hear them all asleep, so I could get up and go back to the bucket. It would be black, the shelf black, the still surface of the water a round orifice in nothingness, where before I stirred it awake with the dipper I could see maybe a star or two in the bucket, and maybe in the dipper a star or two before I drank. After that I was bigger, older. Then I would wait until they all went to sleep so I could lie with my shirt-tail up, hearing them asleep, feeling myself without touching myself, feeling the cool silence blowing upon my parts and wondering if Cash was yonder in the darkness doing it too, had been doing it perhaps for the last two years before I could have wanted to or could have (24).

---

24) "Cuando yo era niño supe por primera vez cuánto mejor sabe el agua cuando ha reposado algún tiempo en una cubeta de cedro. Templada y fresca, con un vago regusto al olor del cálido viento de julio en los cedros. Tiene que reposar

Y aunque Faulkner generalmente procura que este contenido modestamente metafórico esté de acuerdo con la inteligencia y cultura de sus locutores, a veces pone en boca de éstos unas imágenes tan poco verosímiles como la que crea el mismo Darl cuando ve "the square shape of the coffin on the sawhorses like a cubistic - bug" (25). En Santuario, el estilo posee también un gran sabor coloquial, pero con un carácter esencialmente distinto: la repulsión del autor frente a los horrores que allí descubre, y el mismo tono de sadismo y perversión que predomina en la novela, hacen que el lenguaje sea cortado, seco, brusco: son rasgos que en ciertos pasajes se llevan al extremo del laconismo y la impasibilidad de este párrafo:

Three men were sitting in chairs on one end of the porch. In the depths of the open hall a faint light showed. The hall went straight - back through the house. Popeye mounted the steps, the three men looking at him and his companion. "Here's the professor", he said, without stopping. He entered the house, the hall. He went on and crossed the back porch and turned and entered the room where the light was. It was the kitchen. A woman stood at the stove. She wore a faded calico - - dress. About her naked ankles a worn pair of man's brogans, unlaced, - flapped when she moved. She looked back at Popeye, then to the stove again, where a pan of meat hissed (26).

---

(24 cont.) por lo menos seis horas, y beberse en una calabaza seca. El agua no debe beberse nunca en metal.

"Y por la noche es aún mejor. Yo solía tenderme en el jergón del pasillo, esperando a oírles a todos dormidos, para poder levantarme y volver a la cubeta. Estaba negra, la repisa negra, la tranquila superficie del agua como un orificio redondo en la nada, donde antes que la revolviere para despertarla con el cucharón, podía ver quizá una estrella o dos en la cubeta, y quizá en el cucharón una estrella o dos antes de beber. Después de eso yo era más grande, mayor. Entonces me esperaba a que todos se durmieran para poder tumbarme con el faldón de la camisa levantado, oyéndoles dormidos, sintiéndome sin tocarme, sintiendo el frío silencioso soplando sobre mis partes y pensando si Cash estaba allá en la oscuridad haciéndolo también, si había estado haciéndolo quizá en los últimos dos años antes de que yo pudiera haberlo hecho o haberlo querido hacer".

25) "La forma cuadrada y agachada del ataúd sobre los caballetes como un insecto cubista".

26) "Tres hombres sentados en sillas se hallaban a un extremo del porche. Al fondo del corredor abierto se veía una débil luz. El corredor atravesaba la casa hasta la parte posterior. Popeye subió los escalones mientras los tres hombres le miraban a él y a su acompañante. -- He aquí al profesor -- dijo, sin detenerse. Entró en la casa, en el corredor. Siguió adelante y atravesó el porche trasero y dobló y entró en el cuarto donde estaba la luz. Era la cocina. Una mujer se hallaba junto al fogón. Llevaba un vestido de percal desteñido. Al moverse, un par de toscos zapatos de hombre, desatados, gualdrapeaban contra sus tobillos desnudos. Volvió la vista hacia Popeye, luego miró de nuevo al fogón, donde se veía una cazuela con carne".

Nótese cómo este estilo complementa y refleja la sorda procesión de gestos y movimientos tras los cuales la violencia y la tragedia acechan a todos los personajes en el curso de esta novela. Pero aun en medio de este riguroso "objetivismo", la tendencia lírica e imaginativa de Faulkner busca su expresión en las descripciones del ambiente, como en este fragmento en el que la atmósfera de la casa de miss Reba, tal como se registra en la conciencia aturdida de Temple, se evoca en frases sencillas cuyos adjetivos, sin embargo, escogidos y combinados de una manera un tanto insólita, logran el efecto de desorientación deseado por el autor:

The narrow stairwell turned back upon itself in a succession of niggard reaches. The light, falling through a thickly-curtained door - at the front and through a shuttered window at the rear of each stage, had a weary quality. A spent quality; defunctive, exhausted -- a protracted weariness like a vitiated backwater beyond sunlight and the vivid noises of sunlight and day. There was a defunctive odor of irregular food, vaguely alcoholic, and Temple even in her ignorance seemed to be surrounded by a ghostly promiscuity of intimate garments, of discreet whispers of flesh stale and oft-assailed and impregnable beyond each silent door which they passed (27).

También en Santuario, Faulkner se descuida y atribuye a algunos de sus personajes pensamientos enteramente atípicos por su elevado vocabulario y elegante simbolismo; Fonzo, un rústico recién llegado a la gran ciudad y equivocadamente hospedado en la casa de miss Reba, incurre en esta exquisita metáfora: "Fonzo - - thought of himself surrounded by tier upon tier of drawn shades, rosecolored, beyond which, in a murmur of silk, in panting whispers, the apotheosis of his youth assumed a thousand avatars" (28).

En Luz de agosto, mediante las combinaciones de frases breves y sencillas y el vocabulario característicamente vívido y penetrante de Faulkner, el estilo ha-

27) "La estrecha caja de escalera tornaba sobre sí misma en una sucesión de tramos mezquinos. La luz, que caía a través de una puerta densamente encortinada al frente y a través de una contraventana al fondo de cada rellano, tenía cierto fatigado aspecto. Una propiedad disipada, mortuoria, exhausta; una laxitud prolongada como un remanso corrompido más allá de la luz solar y los intensos ruidos de la luz solar y el día. Había un olor mortuorio de alimento averiado, vagamente alcohólico, y aun en su ignorancia a Temple le parecía sentirse rodeada de una promiscuidad espectral de ropas íntimas, de susurros discretos de carne rancia, repetidamente acometida e inexpugnable detrás de cada puerta silenciosa que pasaban".

28) "Fonzo se imaginó a sí mismo rodeado de varias filas de cortinas echadas, color de rosa, más allá de las cuales, en un rumor de sedas, en jadeantes susurros, la apoteosis de su juventud asumía un millar de avatares".

ce que vivamos en el ambiente de Yoknapatawpha a través de sus sucesivos cuadros contrastantes, y que visualicemos con perfecta claridad a los personajes tan vigorosamente retratados en esta novela. En la primera página, podemos apreciar la diafanidad y justeza de esta descripción de Lena, una descripción impregnada de la psicología y el habla populares:

She had never even been to Doane's Mill until after her father and mother died, though six or eight times a year she went to town on Saturday, in the wagon, in a mail-order dress and her bare feet flat in the wagon bed and her shoes wrapped in a piece of paper beside her on the seat. She would put on the shoes just before the wagon reached town. After she got to be a big girl she would ask her father to stop the wagon at the edge of town and she would get down and walk. She would not tell her father why she wanted to walk in instead of riding. He thought that it was because of the smooth streets, the sidewalks. But it was because she believed that the people who saw her and whom she passed on foot would believe that she lived in the town too (29).

En los últimos episodios de Luz de agosto, Faulkner empieza a alargar las oraciones, formándolas a base de cadenas de oraciones simples, en una especie de enumeración múltiple, conectadas por comas o por meras conjunciones copulativas, y algunas veces insertadas unas en otras, entre paréntesis. Del capítulo 18 podemos tomar el siguiente fragmento como ejemplo del uso de estas oraciones:

29) "Nunca había llegado siquiera hasta el aserradero de Doane sino después de que murieron su padre y su madre, aunque seis u ocho sábados al año iba al pueblo en la carreta, con un vestido comprado por correo y los pies descalzos en el fondo del carro y los zapatos envueltos en un trozo de papel en el asiento junto a ella. Se solía calzar un poco antes de llegar al pueblo. Cuando llegó a ser una mujercita pedía a su padre que detuviese la carreta a la entrada del pueblo y ella descendía y seguía a pie. No decía a su padre por qué prefería andar a seguir en la carreta. El padre creía que era por las calles lisas, las aceras. Pero era que ella creía que la gente que la viese y se cruzase con ella yendo a pie pensarían que también ella residía en el pueblo".

30) "En la terraza, embaldosada y de poca profundidad, se elevaban en arco las columnas de piedra marcadas por el tiempo y manchadas por generaciones de tabaco accidental. Y al pie de las columnas, firmes y constantes, y con una absoluta falta de propósito (aquí y allí, inmóviles o hablando uno con otro por la comisura de los labios, había unos cuantos jóvenes, gente del pueblo de algunos de los cuales sabía Byron que eran empleados, abogados jóvenes y hasta comerciantes y que tenía, en general, un idéntico aire autoritario semejante al de los policías disfrazados que no se preocupan extraordinariamente de que el disfraz ocultara al policía o no) campesinos vestidos de overall caminaban casi con aire de monjes en un claustro, hablando de dinero y de cosechas y levantando tranquilamente la vista, de cuando en cuando, para mirar al techo detrás del cual el gran jurado se preparaba, a puerta cerrada, a privar de la vida a un hombre al que pocos habían visto como para conocerle, por haber privado de la vida a una mujer a la cual eran aún menos los que la habían visto como para conocerla.

From the shallow, flagged terrace the stone columns rose, arching, weathered, stained with generations of casual tobacco. Beneath them, steady and constant and with a grave purposelessness (and with here and there, standing motionless or talking to one another from the sides of their mouths, some youngish men, townsmen, some of whom Byron knew as clerks and young lawyers and even merchants, who had a generally identical authoritative air, like policemen in disguise and not specially caring if the disguise hid the policeman or not) countrymen in overalls moved, with almost the air of monks in a cloister, looking quietly now and then upward at the ceiling beyond which the Grand Jury was preparing behind locked doors to take the life of a man whom few of them had ever seen to know, for having taken the life of a woman whom even fewer of them had known to see (30 p.26).

He aquí los comienzos del estilo sumamente complejo que caracterizará a casi todas las novelas de Faulkner posteriores a Luz de agosto: la retórica de oraciones largas e intrincadas (algunas de ellas se extienden a través de varias páginas antes de llegar al punto final)

El flujo de  
elocuencia

que encierran innumerables subordinaciones, frases parentéticas que a su vez llevan dentro otros paréntesis, pronombres cuyos antecedentes se vuelven oscuros y casi se pierden en la maraña verbal, largas y sutiles calificaciones de los términos mediante las aposiciones, las antítesis, las contraposiciones y la búsqueda de comparaciones y símiles poco convencionales que algunas veces caen en lo pomposo y estrafalario. En Pylon, vemos la primera aplicación más o menos sistemática de este estilo a través de toda una novela; su exceso de virtuosismo efectista atestigua la incomodidad del autor al tratar un tema que, aunque formaba parte de su propia experiencia, quedaba totalmente fuera de su ya extensa y elaborada mitología de Yoknapatawpha: la vida precaria de unos pilotos de carreras en Nueva Orleans. Al año siguiente (1936), Faulkner publica Absalón, Absalón!, novela en la que este estilo retórico, denso y casi impenetrable en ciertos momentos, contribuye grandemente a crear el ambiente alucinado y sombrío que envuelve la historia de los Sutpen, presentada a Quentin Compson en una sucesión laberíntica de recuerdos y soliloquios de diferentes "testigos". En esta obra, Faulkner parece echar por la borda los preceptos que regían la prosa tan sobria y económica de las novelas compuestas de 1929 a 1932, e ir al extremo opuesto, forzando el lenguaje hacia sus últimos límites sintácticos en un aparente deseo de expresar lo inexpresable, como en este párrafo que citamos a continuación:

It should have been later than it was; it should have been late, yet the yellow slashes of mote-palpitant sunlight were latticed no higher up the impalpable wall of gloom which separated them; the sun

seemed hardly to have moved. It (the talking, the telling) seemed - (to him, to Quentin) to partake of that logic- and reason-flouting quality of a dream which the sleeper knows must have occurred, still-born and complete, in a second, yet the very quality upon which it - must depend to move the dreamer (versimilitude) to credulity -- horror or pleasure or amazement -- depends as completely upon a formal recognition of and acceptance of elapsed and yet-elapsing time as music or a printed tale (31).

En otros momentos el lenguaje de ¡Absalón, Absalón! se vuelve aún más complejo y parece adquirir un tono frenético, como si el autor (o el personaje que allí piensa o habla) llevara dentro un tremendo conflicto y sus palabras, que salen a borbotones, en un chorro literalmente inacabable, sólo se aproximasen a su inefable angustia y confusión, evocándolas y sugiriéndolas, sin embargo, de una manera extraña e inolvidable:

Meanwhile, as though in inverse ratio to the vanishing voice, - the invoked ghost of the man whom she could neither forgive nor revenge herself upon began to assume a quality almost of solidity, permanence. Itself circumambient and enclosed by its effluvium of hell, - its aura of unregeneration, it mused (mused, thought, seemed to possess sentience, as if, though dispossessed of the peace -- who was impervious anyhow to fatigue -- which she declined to give it, it was still irrevocable outside the scope of her hurt or harm) with that quality peaceful and now harmless and not even very attentive -- the ogre-shape which, as Miss Coldfield's voice went on, resolved out of itself before Quentin's eyes the two half-ogre children, the three of them forming a shadowy back-ground for the fourth one (32).

31) "Tendría que haber sido más tarde de lo que era; tendría que haber sido tarde, sin embargo los tajos amarillos de la luz solar de átomos palpitantes se entretejían no mucho más arriba del impalpable muro de melancolía que los separaba; el sol parecía no haberse movido apenas. Le parecía (a él, a Quentin) que eso (el hablar, el contar) participaba de aquel escarnio de lógica y razón propio de los sueños que el dormido sabe que tiene que haber ocurrido, nacido muerto y completo, en un segundo, sin embargo la verdadera cualidad de la que debe depender el mover al que sueña (verosimilitud) hacia la credulidad -- horror o placer o asombro -- depende de un reconocimiento formal de una aceptación del tiempo transcurrido y por transcurrir tan absolutamente como la música o un cuento impreso".

32) "Mientras tanto, como en razón inverse a la cada vez más débil voz, el espectro invocado del hombre a quien ella no podía perdonar ni vengarse de él comenzó a adquirir una propiedad casi de solidez, permanencia. Circumambiente en sí mismo y rodeado por sus emanaciones de infierno, su aura de irregeneración, meditaba (meditaba, pensaba, parecía tener conciencia, como si, aunque desposeído de la paz -- quien era de todos modos invulnerable a la fatiga -- que ella se negaba a darle, estaba todavía irrevocablemente fuera del alcance de su capacidad de herir o hacer daño) con esa propiedad tranquila y ahora innocua y ni siquiera muy atenta -- la forma de ogro que, según continuaba la voz de miss Coldfield, hizo surgir de sí mismo ante los ojos de Quentin los dos niños semi-ogros, formando entre los tres un fondo de sombras para el cuarto".

Es de notar, en estos ejemplos tomados de ¡Absalón, Absalón!!, la gran predilección por las palabras altisonantes y poco usuales ("effluvium", "sentience", "circumambient", etc.), por formar adjetivos compuestos insólitos ("moto-palpitant"), por los adjetivos de prefijo negativo del tipo de "impalpable", "impervious", "irrevocable", "irrefutable", etc., junto con expresiones de un sabor coloquial ("Who was impervious anyhow to fatigue") y prolongadas modificaciones de un sustantivo que parecen esforzarse por reunir una variedad de matices, como si ninguno de los numerosos calificativos expresara por sí solo la idea del autor ("that quality peaceful and now harmless and not even very attentive"). Parecería que, al empezar a cultivar esta retórica tan retorcida y tan difícil de comprensión, Faulkner hubiese querido simplemente exhibir su extraordinaria facilidad verbal, y que por falta de esmero y preocupación formal hubiese caído en los excesos tan obvios de este estilo que, según Irving Howe, debe llamarse un "flujo de elocuencia". Sin embargo, sabemos que en realidad Faulkner corrige sus manuscritos con sumo cuidado y construye conscientemente sus oraciones y párrafos torrenciales (33). En efecto, la evolución de este estilo retórico corresponde a un deseo por parte del autor de ajustar el lenguaje al ritmo y a la trayectoria estructurales de sus novelas. El lector provisto de cierta percepción literaria advertirá que las características esenciales de la retórica faulkneriana -- la creación de un ambiente denso y misterioso, una especie de flujo verbal que lleva en suspensión los elementos más heterogéneos y que se torna sobre sí mismo en largas vueltas circunlocutorias -- son justamente las características más notables de la manera de concebir y presentar los relatos de este autor. El crítico norteamericano Conrad Aiken fue uno de los primeros que señalaron este fenómeno en la obra de Faulkner:

33) Aunque algunas de las novelas de Faulkner se han escrito en un período de tiempo increíblemente breve (Mientras yo agonizo se compuso en seis semanas), otras han costado a su creador un largo y penoso proceso de revisión y corrección (El sonido y la furia se hizo en cinco versiones distintas antes de aparecer en forma definitiva, después de tres años de trabajo intensivo). Los pocos que han tenido la oportunidad de visitar a Faulkner en su estudio mientras trabaja, afirman que escribe con gran cuidado, dejando amplio espacio a los márgenes del manuscrito para las extensas y minuciosas correcciones que suele hacer. Véase, por ejemplo, el ensayo de Russell Roth, "The Brennan Papers: Faulkner in Manuscript", Perspective, II, verano de 1949, pp. 219-224. La perfecta conciencia que tiene Faulkner de lo que expresa en cualquier momento de un relato, ha sido comprobada por M. Maurice Coindreau, quien tradujo El sonido y la furia al francés en 1937. Coindreau consultó al autor acerca de ciertos puntos oscuros que surgieron en el curso de la traducción; Faulkner pudo aclararlos y explicar la significación exacta de cada construcción (véase Smith y Miner: Transatlantic Migration, p. 12).

...si estas extrañas oraciones las consideramos no simplemente por sí solas, como monstruos de gramática o torpeza, sino en la relación que guardan con el libro como un todo, vemos una razón funcional y una necesidad para que sean como son. Parangonan de forma curiosa y quizás inevitable, y no sin una justificación estética, todo el elaborado método del significado deliberadamente retenido, de la revelación lenta y parcial, que da tan a menudo la forma característica a las novelas mismas. Es una persistente oferta de obstáculos, un sistema calculado de pantallas y obstrusiones, de confusiones y de ambiguas interpolaciones y demoras con un propósito expreso; y ese propósito es simplemente el mantener la forma, tanto como la idea, fluida e inconclusa, siempre en movimiento, por así decirlo, y desconocida, hasta que la última sílaba cae en su lugar (34).

En el párrafo que citamos a continuación, tomado de la primera página de Las palmeras salvajes, podemos observar esta tendencia de la prosa de Faulkner. Al presentar a uno de los personajes enteramente incidentales -- el médico --, el autor proporciona una especie de biografía en miniatura de dicho personaje, la cual, sin embargo, no parece detener el movimiento del relato porque se entremezcla y se confunde en cierto modo con los pensamientos del médico mientras baja la escalera a abrirle la puerta a Harry, y porque está llevada en el característico estilo que intriga al lector y lo obliga a seguir adelante para captar la idea que sólo después de renglones y renglones -- o posiblemente párrafos y párrafos -- se completará. Nótese cómo en este párrafo se inserta un pequeño flash-back (la parte que va entre paréntesis) que rompe de pronto la continuidad de la oración para desarrollar un aspecto complementario, procedimiento que, como hemos visto ya, se aplica en escala mayor a la estructura narrativa de casi todas las novelas de Faulkner:

Because he had been born here, on this coast though not in this house but in the other, the residence in town, and had lived here all his life, including the four years at the State University's medical school and the two years as an intern in New Orleans where (a thick man even when young, with thick soft woman's hands, who should never have been a doctor at all, who even after the six more or less metropolitan years looked out from a provincial and insulated amazement at his classmates and fellows: the lean young men swaggering in their drill jackets on which -- to him -- they were the myriad anonymous faces of the probationer nurses with a ruthless and assured braggadocio

---

34) Conrad Aiken: "William Faulkner: The Novel as Form", Atlantic Monthly, nov. 1939, p. 650.

like decorations, like flower trophies) he had sickened for it (35).

Si se tiene en cuenta esta relación entre estilo y forma, es posible comprender la lógica del lenguaje de Faulkner y hasta perdonar algunas de sus peculiaridades más inconvenientes desde el punto de vista del lector. Sin embargo, hay que señalar que el lado ampuloso y retumbante de la prosa faulkneriana, presente en mayor o menor grado en casi toda su obra, ha venido acentuándose cada vez más en años recientes y perdiendo al mismo tiempo su escasa justificación estética. Es razonable suponer que las fallas y los excesos estilísticos de Faulkner tienen una relación directa con la crisis ideológica que se advierte con claridad en su obra a partir de Intruso en el polvo (36), donde se percibe inconfundiblemente el pánico del autor que ve amenazado por la intervención nortea a uno de los últimos reductos de la "soberanía" del Sur: el problema racial. Aunque en esta novela se controla admirablemente el estilo descriptivo - en los primeros episodios, el contenido polémico que empieza luego a invadir el relato pone en boca de Gavin Stevens algunos de los pasajes más pesados y fatigosos de Faulkner, y da lugar también en ciertas escenas a unos bloques verbales tan impenetrables e innecesariamente grandilocuentes como este:

"Tomorrow", his uncle said. "I dont want to keep you awake tonight": and went on, he following, his uncle letting him pass first - through the door so that he stepped aside in his turn and stood looking back into the cell while his uncle came through the door and drew it after him, the heavy steel plunger crashing into its steel grove - with a thick oily sound of irrefutable finality like that ultimate cos molined doom itself when as his uncle said man's machines had at last effaced and obliterated him from the earth and, purposeless now to - themselves with nothing left to destroy, closed the last carborundum-grooved door upon their own progenitorless apotheosis behind one - - clockless lock responsive only to the last stroke of eternity, his -

35) "Porque aquí había nacido, en esta costa, no en esta casa sino en la otra, - en la residencia de la ciudad, y había vivido aquí toda su vida, salvo los - cuatro años de la escuela de medicina de la Universidad del Estado y los dos años como interno en Nueva Orleans, donde (gordo hasta de muchacho, con gordas y blandas manos de mujer, él, que nunca debía haber sido médico, que después de unos seis años metropolitanos miraba desde el fondo de un asombro incomunicado y provinciano a sus discípulos, los muchachos flacos y fanfarrones con sus delantales de brin condecorados -- para él -- implacable y jactanciosamente, - con las infinitas caras anónimas de las enfermeras novicias, como trofeos florales) la había añorado tanto".

36) Véase el ensayo de Paolo Milano, "Faulkner in Crisis", The Nation, 30 oct.-1948, pp. 496-497.

uncle going on, his feet ringing and echoing down the corridor and - then the sharp rattle of his knuckles on bars, Lucas standing too now in the middle of the floor beneath the light and looking at him with whatever it was in his face so that he thought for a second that Lucas had spoken aloud (37).

Aunque en los remansos retrospectivos de Réquiem para una mujer se restaura en cierto modo el equilibrio de su prosa por el contacto vivificador con la tierra y la historia de Yoknapatawpha, Faulkner vuelve a cultivar con más insistencia la retórica falsa y vacía en Una fábula, su última novela, en la que la apretada estructura narrativa de las mejores obras faulknerianas desaparece por completo, reemplazándose por una sucesión de cuadros sobrecargados de una complicada alegoría neocristiana de tendencia pacifista.

Una última observación sobre el estilo de Faulkner. En sus momentos más sobrios y reservados, al igual que en sus desviaciones y fallas más lamentables, hay un elemento constante que proporciona vitalidad al lenguaje faulkneriano: el habla popular sureña, cuyo sabor y acento inconfundibles se advierten tanto en medio de la retórica más desbordada, como en los diálogos recios y vivos que revelan el carácter de los personajes de cada obra. De sus comprovincianos, Faulkner ha tomado "ese lenguaje de largos párrafos envolventes, llenos de recodos y meandros por entre los cuales se transparenta el lento discurrir de la conciencia" (38) al mismo tiempo que de ellos ha aprovechado la expresión simple y precisa de las cosas cotidianas. Del habla popular viene también la pasión por las palabras elegantes, extraña o incorrectamente empleadas, así como el repetir y dar vueltas en torno a las cosas, con ligeras variantes y numerosas modificaciones. En fin, el estilo de Faulkner reproduce en el terreno lingüístico los rasgos principales de los mismos relatos del autor: la forma característica de la conciencia sureña que concibe y visualiza las historias, y el -

37) "--Mañana,-- dijo su tío. No quiero tenerte despierto esta noche:-- y siguió adelante con él detrás, dejándole a su tío pasar primero por la puerta de tal forma que a su vez se hizo a un lado y se demoró mirando al interior de la celda mientras que su tío salía y cerraba la puerta tras él, el pesado émbolo de acero golpeando contra su surco de acero con un denso sonido aceitoso de irrefutable finalidad como esa misma última condena engrasada cuando como dijo su tío las máquinas del hombre le habían borrado y obliterado de la tierra y, inútilmente ahora para ellos sin dejar nada qué destruir, cerraron la última puerta acanalada con carborundo sobre su propia apoteosis sin progenitores detrás de un candado sin reloj que sólo respondería a la última campanada de la eternidad, su tío continuó, repiqueteando con sus pasos que resonaban en el corredor y luego el agudo golpear de sus nudillos en la puerta de roble mientras que él y Lucas todavía se miraban uno al otro de por entre las barras de acero, Lucas también de pie en medio del suelo bajo la luz y mirándole con lo que fue eso que había en su cara de tal forma que él pensó por un instante que Lucas había hablado en voz alta".

38) José Antonio Portuondo, op. citl, p. 79.

contenido anecdótico de esas historias, surgido del suelo y de la historia de la región natal del autor.

En este resumen de los rasgos característicos de la obra de Faulkner, hemos tratado de proporcionar los datos que demuestren la relación entre la técnica del autor y el contenido de sus narraciones, con el fin

Resumen de que se vea, aunque en forma esquemática, la fundamental unidad de dicha obra; la unión de forma y fondo para la expresión novelística de la conciencia colectiva del Sur, la conciencia que encierra una visión y un caudal de experiencias, anécdotas, historias y tipos que encarnan esta visión y le prestan vida y sustancia.

Como hicimos notar anteriormente, Faulkner es único entre los narradores de su generación por su vuelta a la tierra y su completa identificación con ella, asumiendo su angustia, su sufrimiento, sus pecados y virtudes, sus defectos y cualidades. Ha penetrado hasta el fondo de la vida de su región, desentrañando sus más íntimos secretos y pintando su desesperanzada situación con tal fuerza y vigor que trasciende sus fronteras y adquiere plena significación universal. Asimismo, la visión de Faulkner, producto del mundo que contempla, supera en sus mejores obras la rigidez y falta de dinamismo y nos da un cuadro de la vida inolvidable por su riqueza de sensaciones, de colores y de pasiones humanas. A Faulkner puede aplicarse con justeza la observación que hizo una vez Arnold Kettle sobre Swift:

Sus opiniones (tomadas como un juicio serio y positivo acerca de la naturaleza del hombre) pueden ser inaceptables para nosotros; pero su sentido de la vida, de la verdadera realidad, es tan profundo y apasionado que la insuficiencia de sus opiniones no importa. La esterilidad de su filosofía se cancela por la vitalidad de sus observaciones (39).

Como Dostoiewski en la Rusia semi-feudal de mediados del siglo XIX, Faulkner ha convertido en ventaja artística el retraso socio-económico de su región, y también como el autor de Crímen y Castigo, se aferra tenazmente a lo más valioso y humano de una vida que ante sus ojos desaparece bajo los golpes del progreso social y la modernización económica. Edmund Wilson ha señalado esta cualidad humana en Faulkner, al observar que

39) Arnold Kettle: An Introduction to the English Novel, tomo I, Londres, - 1951, p. 19.

...ha descrito tantas cosas tan bien, y sacado de ellas tanto significado humano. Tal vez ninguno de nuestros novelistas contemporáneos - pueda competir con él en este aspecto, ya que los mejores entre ellos se formaron en un mundo basado en suposiciones abstractas, y no pueden sino compartirlas; mientras que, para William Faulkner, todo lo que ha hecho el hombre lleva la marca del agente humano, y su impacto es el de un encuentro humano (40).

Esto y el anti-intelectualismo del autor contribuyen al fuerte carácter "elemental" de sus novelas; según Sartre, las mejores obras de Faulkner se parecen a "los fenómenos naturales; uno se olvida de que tienen un autor y las acepta como aceptamos las piedras o los árboles, porque están ahí, porque existen" (41). En este sentido, la orientación reaccionaria de Faulkner adquiere cierto valor positivo al oponerse a las fuerzas del modernismo que mecanizan y degradan al ser humano; con todo, como en el caso de Dostoiewski, lo humano en Faulkner, aunque profundo y auténtico, es a menudo estrecho y resentido. La angustia de estos escritores cercados por la decadencia de lo suyo y la incursión de lo ajeno, hace que sus personajes sean casi siempre todos de una pieza, alucinados, obsesionados, anormales, y que algunas de las cualidades más creadoras del hombre: el amor, la solidaridad, la camaradería, falten o se perviertan en su obra.

Este choque entre lo viejo y lo nuevo, concebido como un momento desgarrado entre un pasado desacreditado y un futuro intolerable, es la clave de la intensidad, violencia y desorbitada exageración de Faulkner, así como de una aparente contradicción formal: la técnica tan compleja y diferenciada de sus novelas que encierran una filosofía "primitiva", retrógrada. Faulkner ha aprovechado con notable éxito los experimentos narrativos y estilísticos de grandes maestros de la novela contemporánea -- Joyce, Henry James, Conrad, Proust, etc. --, pero nadie puede objetar que el conjunto de procedimientos técnicos en la obra del autor de Mississippi es original y personalísima ni poner en duda su absoluta justificación artística. Sin embargo, como también observó Edmund Wilson, - la novela moderna es un producto cabal de las sociedades más avanzadas y evolucionadas; el mundo semi-arcaico en que vive y trabaja Faulkner, ha dejado su huella inconfundible en la producción del autor. Nos referimos a la falta ocasio-

40) Edmund Wilson: "William Faulkner's Reply to the Civil Rights Program", The New Yorker, 23 oct. 1948, p. 109.

41) Jean-Paul Sartre: "Sartoris, par W. Faulkner", p. 323.

nal de control sobre los medios técnicos y formales, que produce un notable desnivel de calidad artística tanto en la obra en general de Faulkner, como en las novelas individuales: una extraña coexistencia de secuencias maravillosamente - construídas y de otras lamentablemente dispersas y débiles.

Pero si las debilidades de Faulkner son consecuencia de una situación ambigua y contradictoria, también lo son su grandeza e impacto artísticos. Faulk--ner ha captado con rara y penetrante percepción la profunda tragedia de esta en crucijada y la ha convertido en materia constante de su obra. Nadie ha realizado ésto como él, dentro de las fronteras culturales y espaciales en aparienciatan limitadas de su región natal. Como lo expresó Irving Howe:

En lo mejor de su obra Faulkner se ha esforzado con temas de una profundidad y consecuencia que rara vez han sido abordados por sus - contemporáneos norteamericanos. Se ha ensartado en los prejuicios heredados de su tradición, abriéndose paso entre ellos hacia la conclusión trágica de que, al menos en parte, son inadecuados e incorrectos. Ha dramatizado, como pocos de los demás novelistas norteamericanos, - los problemas del vivir en un momento histórico suspendido entre un - pasado muerto y un futuro inútil; lo ha dramatizado en sus propios - términos, como un choque entre las tradicionales leyes consuetudina--rias, ya sin valor ni pertinencia y una época de incertidumbre moraly oportunismo. Nos ha contado de nuevo, como nos lo cuenta cualquier escritor honesto de estos tiempos y con la fuerza dramática de que sólo es capaz el escritor creativo, la devastación en que se encuentra nuestro mundo, el enajenamiento del hombre en un medio inhumano, la - esterilidad de una cultura comercial vacía de amor y de sentimientoséticos. Auténtico moralista cuando no moraliza, ha tratado de alcan--zar, en imágenes de carácter, el significado de la virtud humana: del orgullo y la indulgencia, de la humildad y la hermandad, de la verdad y la caridad (42).

En 1950, con ocasión de haber sido otorgado a Faulkner el Premio Nobel de Literatura, José Antonio Portuondo percibió en su obra esta tragedia, aplicable a los hombres de todas las latitudes; citaremos sus palabras como la mejor conclusión a este resumen:

Como el Mississippi de ondas turbias o claras y de súbitas cre--cientes, que lleva la vida y la muerte en sus aguas, la obra de Faulkner transcurre por el único cauce del Sur norteamericano, reflejando en sus páginas las conciencias en paz o aborascadas de sus comprovincianos. Al hacerlo, nos ha dado, acaso sin proponérselo, la imagen atormentada del hombre contemporáneo, de pie en la cruz de caminos dispares, angustiado entre el ocaso del orden tradicional que lo sustenta y la aurora sangrienta de una nueva conciencia. El Premio Nobel - ha venido a llamar a todos la atención sobre este gran revelador de - la conciencia contemporánea: William Faulkner (43).

42) Irving Howe: op. cit., p. 202.

43) José Antonio Portuondo: op. cit., p. 81.

La novela hispanoamericana y la crisis del realismo

Al examinar, aunque de modo somero, la novela hispanoamericana, es necesario tener en cuenta ciertos rasgos que la caracterizan en todas sus etapas, y particularmente en la época contemporánea. Primero, aunque demuestre en ciertos momentos una considerable diversidad de temas y orientaciones, la novela en Hispanoamérica las más de las veces se ha preocupado, y sigue preocupándose, por mostrar diferentes aspectos de la realidad social del continente. Son varios los estudiosos de las letras que han señalado con claridad este rasgo. Pedro Henríquez Ureña afirmó que

Realismo

gran parte de la mejor literatura de la América Hispánica expone hoy problemas sociales, o al menos describe situaciones sociales que contienen en germen los problemas. Normalmente es la novela el género que con más frecuencia apunta a estos aspectos de la sociedad en los tiempos modernos (44).

Según Raimundo Lazo,

en nuestra literatura contemporánea, a despecho de los rezagos románticos, la visión realista de nuestro medio físico se impone continuamente, adquiriendo a veces, a fuerza de trágico verismo, tonalidades sombrías, y convirtiéndose en admirable materia de arte, no ya sólo en obras de tendencia social predeterminada, como en ciertas novelas mexicanas de la época postrevolucionaria o como en algunas novelas chilenas de ambiente industrial, sino en obras de pura sustantividad artística, como Doña Bárbara... o como La Vorágine... (45).

Y, más recientemente, José Antonio Portuondo ha venido a reafirmar esta concepción en un suscito y admirable ensayo, en el que demuestra que "la novela hispanoamericana se ha nutrido principalmente de la realidad social (46).

Segundo, es sabido que, pese a sus innumerables cultivadores, la novela en Hispanoamérica no ha llegado todavía a crear sus propias formas y estructuras, sus propios modelos y métodos. Esta es, desde luego, la tesis que sostiene Luis Alberto Sánchez en su conocido estudio publicado bajo el título de América, novela sin

Susceptibili-

dad a influencias foráneas

44) Pedro Henríquez Ureña: Las corrientes literarias en la América Hispánica, México, 1949, p. 198.

45) Raimundo Lazo: "La personalidad de la literatura hispanoamericana", Revisita cubana, II, nos. 4-5-6, abril-mayo-junio 1935, p. 140.

46) José Antonio Portuondo: "El rasgo predominante en la novela hispanoamericana", El heroísmo intelectual, México 1955, p. 104.

novelistas (47). Algunos investigadores han querido atribuir esta falta de madurez formal a la tardía formación de una literatura propiamente hispanoamericana y el subsiguiente retraso contra el cual ésta ha tenido que luchar en su desarrollo. Por ejemplo, Mario Benedetti opina que

La literatura hispanoamericana, por haber nacido cuando otras culturas ya habían acumulado generaciones y sabiduría, se halló desde el primer instante desorientada. No podía seguir, lógicamente, el natural proceso de autoformación que las otras literaturas del mundo habían seguido. América llegó con retraso al juego del arte. Y su preocupación ha sido, desde el Inca Garcilaso hasta los poetas y novelistas actuales, ponerse al día (48).

Otros han concebido este retraso en ciertos géneros del arte y la literatura en función de la situación socio económica de Hispanoamérica, continente semi-colonial, cuyos países -- muchos de ellos -- se encuentran en una condición semi-feudal y subyugada por intereses extranjeros. En el mismo ensayo que citamos anteriormente, Raimundo Lazo reconoce la influencia de este factor en la determinación de los caracteres de la literatura hispanoamericana:

...como muchos de los conflictos de nuestras permanentes agitaciones que parecen tener su origen directo en el perturbado psiquismo colectivo, son en realidad conflictos económicos, hay que atribuir, pues, en gran parte a esa insuficiente explotación de las riquezas naturales, es decir, a defectos de la economía determinados por peculiaridades del medio físico, la inestabilidad de la vida hispanoamericana y la consiguiente falta de madurez de nuestra cultura, causas a su vez de la acentuada propensión al lirismo y a la superficialidad que se nota en nuestra producción literaria y de su innegable escasez de valores sustantivos en géneros como la crítica, la novela y el teatro (49).

El efecto de esto en la novela ha sido considerable. El género novelístico es, históricamente, un producto neto de nuestra civilización moderna y su evolución ha coincidido generalmente con el desarrollo de la clase media y con el advenimiento de la industrialización y concentración de las fuerzas económicas. De ahí que la novela haya alcanzado sus más acabadas y complejas manifestaciones en países como Inglaterra, Francia, Alemania y los Estados Unidos - -

47) Luis Alberto Sánchez: América, novela sin novelistas, Santiago de Chile, 2a. ed., 1940, 238 pp.

48) Mario Benedetti: "Arraigo y evasión en la literatura hispanoamericana contemporánea", Marcel Proust y otros ensayos, Montevideo, 1951, p. 67.

49) Raimundo Lazo: op. cit., p. 144.

(50). Por consiguiente, no es nada sorprendente que a la novelística hispanoamericana le falte madurez y perfección formales, y que esté al mismo tiempo - sujeta en mayor o menor grado a las corrientes más avanzadas de la literatura narrativa extranjera. A esto se refiere Lino Novás Calvo cuando dice que una de las enfermedades básicas de la novela hispanoamericana está en que "se ha hecho por 'control remoto', es decir, con mensajes recibidos por el cerebro a través del mar" (51). De ahí que Portuondo haya indicado que "bastaría revisar las novelas hispanoamericanas más representativas para advertir que son el resultado de la más estricta aplicación del concepto tradicional, europeo, del género a una realidad geográfica y social distinta" (52). Sin embargo, para este crítico, esta situación no constituye del todo una "enfermedad", sino que en un sentido más amplio refleja un rasgo profundamente americano, siempre presente, que, en las mejores obras, dará como resultado una nueva personalidad artística:

Las fórmulas y los conceptos literarios, como los planos de las grandes catedrales barrocas de los virreinos, nos llegaron siempre de afuera. Lo que imprime carácter peculiar y distintivo a las obras realizadas en Hispanoamérica -- catedrales o novelas -- es la aplicación del plano y de la norma foráneos a nuestra realidad distinta, con sus problemas y materiales propios, y con una nueva visión del mundo que va emergiendo al choque de la norma de afuera con la existencia americana (53).

De modo semejante, Mario Benedetti confiesa que el retraso a que aludía anteriormente "ha sido precisamente... uno de los legítimos atractivos" de la literatura en Hispanoamérica en su constante esfuerzo por expresar más adecuada y significativamente la realidad de que es producto.

Dentro de estas circunstancias generales de la novela hispanoamericana, ca

---

50) El caso de Rusia (Dostoiewski, Tolstoi, Turgueniev, Gorki, et al.) parecería constituir una excepción a este fenómeno, pero allí la novela se crea en medio de la rápida formación de una clase media, la disolución igualmente rápida del feudalismo y una creciente agitación social que estalla violentamente en la Revolución de 1917.

51) Lino Novás Calvo: "Novela por hacer", Revista nacional de cultura, año 2, no. 23, 1940, p. 85.

52) José Antonio Portuondo: "El rasgo predominante en la novela", p. 102.

53) Ibíd., loc. cit.

be examinar aquí algunas tendencias particulares de ésta que han venido manifiestándose en las últimas décadas. En los años que van de 1930 a 1940 se empieza a notar en la prosa narrativa latinoamericana algo como una crisis del realismo tradicional, la escuela que durante tanto tiempo había sustentado a los narradores del continente; dicha crisis se caracteriza por un colapso, por decirlo así, de las formas establecidas de la novela y el cuento, el cual se observa hasta en las obras "realistas" más notables, tales como Doña Bárbara, El mundo es ancho y ajeno y la recia novela proletaria ecuatoriana. Comienza a producirse una reacción en contra de las formas tradicionales, reacción que se fundamenta en tendencias y corrientes antirrealistas europeas que aparecen más o menos a raíz de la primera guerra mundial pero que llegan a influir en Hispanoamérica con el acostumbrado retraso de unos veinte o veinticinco años. En México, podemos hallar un ejemplo de esta bancarrota del realismo tradicional en una novela como El resplandor (1936) de Mauricio Magdaleno, obra de plena transición en la que, dentro de un esquema todavía realista, se incorporan monólogos interiores a la manera de James Joyce y alteraciones cronológicas características de la más moderna novelística de Europa y Norteamérica.

Esta corriente ha sido bautizada por algunos críticos con el nombre de "realismo mágico" (54). Constituye ya una orientación amplia y generalizada, que comprende a escritores de tan diverso interés y carácter como Jorge Luis Borges (n. 1899) y Eduardo Mallea (n. 1903). Sin embargo, hay el denominador común de una mezcla de lo fantástico y lo real, con predominio de uno u otro según el escritor. Sus rasgos fundamentales son los que observó alguna vez André Gide al comentar El proceso de Kafka:

Su libro escapa a toda explicación racional; el realismo de sus pinturas invade sin cesar lo imaginario, robándole el terreno, y no sabría yo decir qué es lo que allí admiro más; la notación "naturalista" de un universo fantástico que la minuciosa exactitud de las pinturas hace real a nuestros ojos, o la segura audacia de las desviaciones hacia lo extraño... La angustia que respira este libro es, en momentos, casi intolerable, ya que es imposible no decirse: aquel corca do, soy yo (55).

Este "realismo mágico", en su amalgamación de lo real y lo fantástico, en-  
54) Véase, por ejemplo, el artículo de Angel Flores, "Magical realism in Spanish American fiction", Hispania, XXXVIII, no. 2, mayo 1955, pp. 187-193.  
55) André Gide: Journal (1939-1942), París, 1946, 28 de agosto de 1940.

fatiza mucho la eficacia y economía de la forma narrativa, ajustando siempre el desenvolvimiento inexorablemente riguroso en la relación interna de sus elementos, a la transformación "mágica" de las cosas cotidianas en algo asombroso e irreal, cargado de tensión dramática desde el primer renglón. Una vez que el lector acepte el hecho consumado que es generalmente la historia de uno de estos relatos, lo demás sigue con una precisión lógica, en una serie de etapas cada vez más intensas que conducen al desenlace. Es obvio el parentesco formal con la novela o el cuento policiaco, y de ahí el asiduo cultivo de este género por varios autores de este movimiento literario.

Es en Argentina donde encontramos los ejemplos más puros y más numerosos de este arte: los relatos laberínticos y sumamente intelectuales de Borges y de Adolfo Bioy Casares; las novelas exquisitas y rarificadas de Silvina Ocampo (Viaje olvidado) y Carmen Gándara (Los espejos); la novela El túnel, plenamente Kafkiana, de Ernesto Sábato; los personajes alucinados y acosados de José Bianco (Las ratas); los cuentos extravagantemente fantásticos de Julio Cortázar (Bestiario); y las obras profundamente reflexivas, de marcadas preocupaciones morales, de Eduardo Mallea (como Fiesta en noviembre o La ciudad junto al río inmóvil). En Chile, tenemos el tenue y vago subjetivismo de María Luisa Bombal (La última niebla). En Cuba, los cuentos y novelas "gaseiformes" de Enrique Labrador Ruiz (Tráiler de sueños, La sangre hambrienta, etc.) y los relatos, casi leyendas o cuentos de hadas, de Félix Pita Rodríguez (San Abul de Montecallado). Y finalmente, en México, los representantes más afortunados del "realismo mágico" son el ingenioso Juan José Arreola (Confabulario) y el grotesco Francisco Tario (Tapioca Inn).

La crisis del realismo que ha dado lugar a esta ola de literatura de artefactos y fantasías, coincide aproximadamente con la crisis económica de la década de 1930 a 1940, la cual no es sino la repercusión en Latinoamérica del derrumbe de Wall Street en 1929, que trae consigo una aguda intensificación de las contradicciones socio-económicas del continente. Aunque muchos cultivadores del "realismo mágico" se apartan conscientemente de todo contenido social en su obra, siguiendo un curso de estricta no intervención en los problemas más apremiantes de la realidad circundante y buscando refugio en un mundo subjetivo de

---

55) André Gide: Journal (1939-1942), París, 1946, 28 de agosto de 1940.

valores estéticos e intelectuales, no obstante hay dentro de esta corriente general un grupo de narradores que escriben más en función de la vida real y concreta de sus respectivos países. Comparten rasgos comunes muy característicos: una vinculación más o menos íntima con la realidad (frecuentemente con la tierra o, como en algunos de los argentinos, con la "selva de asfalto" de las grandes urbes); un elemento fantástico o semi-fantástico que toma a menudo la forma de una exageración casi expresionista, grotesca y de pesadilla, de ciertos aspectos de la realidad; una angustia, un pesimismo y un fatalismo atroces; un frecuente cultivo de la violencia y la sordidez; una forma complicada y poco clara a veces, que emplea la narración subjetiva y parcial por medio de "testigos" y encierra una concepción relativista del tiempo; y una eficaz absorción del sabor del lenguaje popular, cotidiano, en su estilo, el cual, por la heterogeneidad de elementos (va desde un laconismo moroso a una retórica violenta y desbordada), expresa la confusión y la multiplicidad del mundo que presencian estos escritores. Muchos de ellos han sufrido una desilusión de tipo ideológico, ya sea por contacto directo y activo con algún movimiento revolucionario o bien como simples observadores interesados aunque al margen de las luchas políticas tan a menudo frustradas y trágicas de Hispanoamérica. Todos ellos muestran algún "trauma" de esta especie, agudizado y profundizado por la miseria de la crisis económica y por el horror y la destrucción de las guerras de España (1936-1939) y mundial (1939-1945) que siguen. En México, se agrega a esto el fuerte desencanto que cae sobre los intelectuales liberales en la época posrevolucionaria. Todos son factores que contribuyen a que estos narradores sean pesimistas y fatalistas, lo mismo que reaccionarios en el más estricto sentido político: escarmentados por la desilusión y la bancarrota de su fe, se abstienen de participar en los avances hacia la liberación de los países hispanoamericanos por el camino colectivo y, aunque denuncien a su manera la explotación de sus pueblos, son incapaces de transformar esta denuncia en dinámica actitud revolucionaria. Hay que reconocer, al mismo tiempo, que la angustia y la desesperación de estos escritores es real, histórica, puesto que corresponde a la situación del hombre americano en una desgarrada encrucijada, y que tienen, por tanto, un contenido humano profundo pero estrecho, resentido por su posición solitaria.

Este grupo de escritores es notable dentro de la corriente del "realismo mágico" por haber intentado una síntesis del realismo convencional y la litera-

tura fantástica, expresionista, en un esfuerzo de prestar nuevas dimensiones a aquél y de volver a ésta más sustancial, más responsable, conservando, claro está, lo más valioso de ambas tendencias. En la realización de esta síntesis que puede aproximar la prosa narrativa hispanoamericana a una expresión más adecuada y artística de la realidad, intervienen influencias foráneas afines que, como siempre en las letras de Hispanoamérica, proporcionan fórmulas y modales que ayudan pero no absorben al verdadero creador literario. Quizá la influencia más importante y significativa en estos narradores es la de la novela norteamericana de la primera posguerra, especialmente la de William Faulkner.

Es precisamente en la década de 1930 a 1940 cuando las novelas de Faulkner, Hemingway, Dos Passos y otros empiezan a difundirse con cierta amplitud en Hispanoamérica, y es en este período también cuando los narradores latinoamericanos de quienes hemos venido hablando -- nacidos alrededor de los años de la primera guerra mundial -- empiezan a escribir y publicar sus primeras obras. El tono y la técnica de novelas como Sancuary, The Sun Also Rises y Manhattan Transfer vienen a coincidir con la desolación y la derrota espirituales de estos jóvenes, víctimas de la guerra, tanto de la perpetua guerra en todos los frentes de la vida contemporánea como de los verdaderos conflictos bélicos en ultramar que ellos presencian de lejos. La similitud de esta generación en Hispanoamérica con la de la primera posguerra en Europa y en los Estados Unidos, ha sido señalada precisamente por uno de sus miembros, un novelista argentino que, al comentar sobre los personajes de una de sus obras, dice:

Pinto un grupo de gentes que aunque puedan parecer exóticas en Buenos Aires son, en realidad, representativas de una generación; generación que, a mi juicio, reproduce veinte años después la europea de post-guerra. Los viejos valores morales fueron abandonados por ella y todavía no han aparecido otros que puedan sustituirlos. El caso es que en el país más importante de Sudamérica, de la joven América, crece el tipo del indiferente moral, del hombre sin fe ni interés por su destino (56).

Es lógico, pues, que la novela norteamericana de la primera posguerra haya sido acogida con especial interés en la América Hispana. De un modo semejante, en los Estados Unidos los jóvenes novelistas de la generación de la segunda guerra mundial vuelven a estudiar a sus antecesores y a aprovechar sus lecciones; -

---

56) Palabras de Juan Carlos Onetti, citadas en la solapa de su novela Tierra de nadie, Buenos Aires, Losada, 1941.

se ve la influencia de Hemingway en Morle Miller (That Winter), la de Dos Passos en Norman Mailer (The Naked and the Dead) y la de Faulkner en William Styron - (Lie Down in Darkness).

En Hispanoamérica, las novelas de Faulkner son las que más impacto causan; son las obras que dramatizan con más agudeza y originalidad estos males y trastornos de orden universal, y lo hacen en función de la vida cotidiana de unos hombres arraigados a una pequeña región - concreta de la tierra. Faulkner es, además, un escritor - profundamente americano. Su genio y lirismo violentos y desbordados deben poco o nada a Europa; parecen surgir de la misma reciedumbre y amplitud del continente americano. De ahí que su obra trascienda las grandes dificultades lingüísticas e históricas para despertar el interés y la simpatía de los artistas de las Repúblicas del Sur; allí el autor de El sonido y la furia ha adquirido tal categoría que la novelista argentina Carmen Gándara lo considera, junto con Eduardo Mallea y Pablo Neruda, como uno de los pocos escritores cuya obra encierra una "ambición interpretativa y creadora de la imponderable realidad americana", escritores cuyas creaciones "conforman tres lenguajes, tres sistemas poéticos, es decir, tres sistemas de aprehensión e interpretación de lo esencialmente americano, perfectamente diferenciables y conclusos" (57). Los autores latinoamericanos empeñados en profundizar más en su propia realidad nacional -- una realidad agraria y semi-feudal, con la excepción de la de los argentinos, que viven rodeados y presionados por las sinrazones de la gran metrópoli -- y en transformar los viejos preceptos del realismo tradicional, encuentran un apto modelo en Faulkner, poseedor en alto grado de casi todos los rasgos, citados anteriormente, que caracterizan a esta fase del "realismo mágico". Es así que hemos escogido en este estudio a cuatro narradores, representantes de esta tendencia, en cuya obra se observa la inconfundible influencia del gran novelista norteamericano, asimilada por profundas razones de temperamento y simpatía artísticas. Son, en orden cronológico, el cubano LINO NOVÁS CALVO (n. 1905), el argentino - JUAN CARLOS ONETTI (n. 1909), y los mexicanos JOSÉ REVUELTAS (n. 1914) y JUAN RUIFO (n. 1918). En los capítulos que siguen, examinaremos a estos autores, indicando el carácter general de su obra y señalando en cada caso la absorción de rasgos faulknerianos.

- SEGUNDA PARTE -

LINO NOVÁS CALVO nació en 1905, en Granas de Sor, Galicia, España, pero a los siete años sus padres lo mandaron a Cuba, a vivir con un tío en La Habana. Desde entonces se ha identificado completamente

Vida con la vida y la realidad cubanas. Dice Novás: "Siempre me he sentido cubano; aquí he crecido, aquí he forjado una obra, aquí tengo hogar y familia. Por tanto, cubano soy..." (1). En la capital cubana, el joven Novás Calvo tuvo que desempeñar los oficios más humildes para sobre vivir. Entre otras cosas, fue sucesivamente mozo de labranza en el campo, mozo de limpieza en fondas y casas de huéspedes, abridor de ostiones en un restaurante, mandadero y dependiente en varias clases de tiendas, carbonero en los cayes cercanos a la costa cubana, "cortador" en una fábrica de sombreros, boxeador de peso pluma y chofer de alquiler.

Por aquellos años, un impulso de buscar trabajo en Norteamérica lo llevó a Nueva York, donde permaneció durante varios meses. Allí adquirió sus primeros conocimientos de inglés que posteriormente se ampliarían mediante la lectura de novelas inglesas y norteamericanas. En La Habana de nuevo, trabajando como chofer, Novás empezó a cultivar un notable gusto por la literatura; leyó ávidamente a Gorki, a Panait Istrati, a Joseph Conrad. En los años de 1927 a 1929, se puso en relación con los escritores del grupo de la Revista de Avance, publicación en que aparecieron sus primeros relatos y poemas. Con la ayuda de unos amigos escritores, consiguió trabajo en una de las principales librerías de La Habana, fortaleciendo de esa manera su contacto con el mundo literario.

En 1931, Novás fue nombrado corresponsal en Madrid de la revista Orbe, entonces recién fundada como órgano del periódico habanero El Diario de la Marina. Debido a la confusa situación política en Cuba en los últimos días del régimen del presidente Machado, esta publicación desapareció, y el joven escritor se vio obligado a buscar trabajo en las redacciones españolas. Se asoció con el grupo de la Revista de Occidente, donde publicaría varios cuentos y artículos a través de un período de varios años. En esta primera época de la República española, Novás colaboró en numerosos diarios y revistas: La Gaceta Literaria, Revista de Estudios Históricos, El Sol, La Voz, etc. Para El Diario de Madrid hizo unas crónicas policíacas, género que cultivaría

1) Palabras citadas por Salvador Bueno en su "Semblanza biográfica y crítica de un narrador", Medio siglo de literatura cubana (1902-1952); La Habana, 1953, p. 216. Este artículo ha sido la fuente de muchos de los datos biográficos sobre Novás que aquí se incluyen.

en forma de relatos originales muchos años después en La Habana, y que en cierto modo puede considerarse como una de las influencias en su obra cuentística - en general.

El hacer ciertos estudios y artículos históricos lo llevó a interesarse por la esclavitud y el tráfico de los negros en el siglo XIX. Después de una intensa documentación en esta materia, Novás escribió su primer libro, El negrero, una biografía novelada de Pedro Blanco Fernández de Trava, famoso contrabandista de esclavos. Esta obra, publicada por Espasa-Calpe en 1933, le proporcionó al joven narrador una considerable fama literaria en los círculos madrileños. Con todo, su situación económica no mejoró de manera apreciable, lo cual lo obligó a seguir como colaborador en diferentes revistas y periódicos y a emprender traducciones del inglés y del francés. En aquellos años, Novás hizo excelentes versiones en castellano de novelas como Santuario de William Faulkner, Contrapunto de Aldous Huxley, Canguro de D. H. Lawrence y Los pequeños burgueses de Balzac. Aparte de su labor de traductor y periodista y de algunos cuentos dispersos en revistas, Novás publicó unos folletos y libritos de crítica y creación. Entre estos se encuentran El medio y las letras en Norteamérica (2), Un experimento en el barrio chino (3) y El pathos cubano (4).

En estos años visitó Francia y Alemania. En España de nuevo, se encontraba en el norte haciendo unos reportajes cuando estalló la guerra civil en julio de 1936. Volvió a Madrid en el último tren que llegó a la capital desde las provincias del norte. Aunque Novás no pertenecía a ningún partido político, tenía grandes simpatías por la causa republicana, las cuales hicieron que permaneciera en España durante los tres años de la guerra, afiliándose primero al Quinto Regimiento y actuando después como oficial de enlace de la brigada de Valentín Álvarez y corresponsal de varios periódicos obreros españoles. Estuvo durante largos períodos en los frentes "donde observó las más recias batallas a nivel de batallón o de compañía..." (5).

La guerra produjo en Novás una fuerte impresión. Aparte de la violencia y la destrucción de las batallas y los bombardeos, sufrió una amarga desilusión de los mismos republicanos. En la Casa de la Cultura, fue acusado equivocadamente de haber publicado en 1934 artículos contra los mineros de Asturias. Fue condenado a muerte, pero a última hora pudo comprobar su inocencia. Sin embargo, la huella que esta experiencia dejó en la conciencia del escritor fue pro-

2) Folleto publicado en Madrid en 1933. 3) Novela corta o fragmento de novela, publicado en Barcelona en 1936 por los Editores Reunidos. Una obra casi totalmente desconocida del autor. - 4) Folleto publicado en Madrid en 1936. Un ensayo originalmente incluido en un homenaje a Enrique José Varona (1849-1933) en 1934. - 5) Salvador Bueno: "Un cuentista cubano", Américas, mzo. 1951, p. 12.

funda e irremediable; "La guerra dejó en su ánimo un sentimiento total de inseguridad y las ideas políticas que habían prendido y madurado en aquellos años - fueron perdiendo consistencia y verdad. La pérdida de su fe política, aquella prueba de tres años, le ha dejado un 'indisipable hedor a cadáver'" (6). Con razón Novás ha dicho que "lo que vi en la guerra española es como para estar vomitando por el resto de mi vida" (7). Se quedó en España hasta los últimos días trágicos de 1939, en que cruzó la frontera francesa entre miles de refugiados y soldados derrotados. Con la ayuda de algunos amigos en Cuba pudo salir de Francia y llegar por fin a La Habana.

En Cuba, Novás reanudó lentamente sus antiguas labores periodísticas. Trabajó como subdirector y director interino de la revista Ultra y colaboró con traducciones de la prensa norteamericana en Bohemia, conocida publicación semanal habanera. En los años de 1942 a 1946, se dio también a la colección en libro de sus cuentos escritos en España y a la preparación de nuevos relatos. Su primer tomo de narraciones, La luna nona y otros cuentos, fue publicado en Buenos Aires en 1942. En 1945 apareció en México el relato largo No sé quién soy, editado por los hermanos González Casanova en la Colección "Lunes". Al año siguiente se publicó el segundo libro de cuentos de Novás, Cayo Canas. También en 1946 dio a conocer otro relato largo o fragmento de novela, En los traspatios. Desde esta última fecha Novás no ha publicado ningún libro; sus cuentos posteriores se encuentran dispersos en revistas. Ha publicado relatos como "El cuarto de morir" y "A ese lugar donde me llaman" en Orígenes y narraciones de tipo policial en Bohemia, tales como "Historia de un asalto", "La yegua ruina y el tiro chiquito", "Y baila y baila", "Elsa Colina y los tantos millones", "Un paseo por la Quinta Avenida", etc. Ultimamente, Novás ha abandonado casi por completo su obra de creación; según José Antonio Portuondo, "hace ya mucho tiempo que no escribe, sepultado en la redacción de la revista semanal habanera Bohemia y en su cátedra de francés en la Escuela Normal para Maestros de La Habana" (8).

La relativa escasez de su obra publicada no altera el hecho de que Novás - Calvo es indudablemente uno de los más grandes cuentistas de Hispanoamérica después de Horacio Quiroga. El crítico cubano Salvador Bueno afirma que "sus méritos como cuentista... permiten a Lino -

Obra: rasgos  
generales.

6) Ibid., loc. cit.

7) Ibid., loc. cit.

8) Carta al autor del presente trabajo, 7 de mayo de 1956.

Novás Calvo parangonearse sin desdoro con los principales cuentistas de toda América" (9), mientras que Portuondo, autor del mejor estudio que se ha hecho hasta la fecha sobre el narrador cubano, declara que es "al presente, primero entre los cuentistas de lengua española" (10). La tendencia de la obra de Novás lo emparenta claramente con los escritores de Latinoamérica que, dentro de la corriente del "realismo mágico", profundizan conscientemente en la vida y los problemas del pueblo, situando siempre sus relatos en medios y circunstancias tomados de la existencia cotidiana. Como en ellos, hay en Novás una síntesis de ciertos avances de escuelas literarias anteriores y contemporáneas, integrados en un estilo recio, penetrante, eficaz.

Una de las influencias más palpables en la obra de Novás Calvo es la de la actual novelística norteamericana y, en particular, la de William Faulkner. Novás fue seguramente uno de los primeros en Hispanoamérica que leyó y estudió al escritor de Mississippi; su traducción de Santuario (11) fue la primera versión en castellano de una novela de Faulkner, y su artículo "El demonio de Faulkner" (12) fue el primer ensayo en español sobre el autor norteamericano. En efecto, en la opinión de Salvador Bueno, "Novás Calvo es el escritor latinoamericano en quien más ha influido William Faulkner" (13). El mismo Novás ha confirmado esta observación, confesando que tiene "a Faulkner en la sangre" (14). En el curso de un examen general de su producción cuentística, procuraremos señalar los puntos de contacto entre Novás y el autor de Santuario y ofrecer una posible explicación de esta interesante influencia.

Fiel a las palabras que citamos al comenzar este ensayo, en la ambientación Ambiente y temas de sus cuentos Novás se adhiere estrictamente al medio en que ha vivido la mayor parte de su vida. El cataclismo de España que dejó una huella tan profunda en su espíritu, se ha sublimado, con to

- 9) Salvador Bueno: "Semblanza biográfica y crítica de un narrador", p. 213.
- 10) José Antonio Portuondo: "Lino Novás Calvo y el cuento hispanoamericano", - Cuadernos americanos, sept.-oct. 1947, p. 263.
- 11) William Faulkner: Santuario. Traducción de Lino Novás Calvo, con un prólogo de Antonio Marichalar. Madrid, Espasa-Calpe, S. A., Colección "Hechos sociales", 1934, 271 pp.
- 12) Lino Novás Calvo: "El demonio de Faulkner", Revista de occidente, XXXIX, enero de 1933, pp. 98-103.
- 13) "Nuestros colaboradores", Américas, marzo 1951, p. 2.
- 14) Ibid., loc. cit.

da su angustia y desilusión, en sus relatos que se basan todos en la realidad cubana (15). He aquí, pues, uno de los rasgos predominantes de Novás Calvo: la constante búsqueda de una expresión de sentimientos humanos universales -- la angustia, el terror, la desesperación, el desencanto y el espíritu de lucha contra las circunstancias -- partiendo de situaciones y personajes característicos de una región, de un lugar determinado y concreto de la tierra.

Más específicamente, Novás sitúa sus relatos en los bajos fondos de la vida cubana; sus personajes más comunes son pequeños burócratas desplazados, obreros y campesinos pobres, carboneros, contrabandistas, choferes, figuras marginales sin trabajo, etc.: los tipos que el autor conoció a la perfección en sus duros años de trabajos varios en La Habana. Las excepciones son pocas: el balneario elegante de "La visión de Tamaría", los personajes burgueses de No sé quién soy. Dentro de este ambiente, el asunto preferido de Novás es el del individuo rodeado por las sinrazones y los conflictos semiocultos de la realidad cotidiana y que lucha -- muchas veces ciegamente -- contra la adversidad. En momentos cruciales de la vida de tales personajes, vemos reflejado implícitamente el drama íntimo, interior, de un país hispanoamericano: la existencia al margen de oscuras maquinaciones políticas, la transición de la antigua vida campesina a la de la gran ciudad, las presiones del trabajo escaso y mal pagado, las contradictorias corrientes subterráneas de una raza de sangre y antecedentes mixtos, las aberraciones de un pueblo siempre acechado por la miseria y la muerte. El individuo en medio de este panorama parece estar condenado al fracaso y la destrucción, porque está solo y son tantas las cosas que no sabe ni puede saber; aunque quisiera escapar a sus efectos, es arrastrado implacablemente por el tiempo, en el transcurso del cual todo parece cumplirse como por una ley fija y fatal.

Los procedimientos narrativos empleados por Novás al tratar estos temas, intentan convertir este fatalismo en materia dramática y apasionante, en un proceso vital en el cual el hombre es siempre la figura central. El escenario se señala sin exceso de detalles, suscinta pero inconfundiblemente. El estilo refleja claramente los giros y expresiones del coloquio popular, en forma de una adaptación artística de lo más expresivo del lenguaje cotidiano, procurando evitar siempre lo que hay en él de puramente pintoresco y superficial. La vida interior de los personajes -- sus sentimientos, ideas, reflexiones, etc. -- se destacan paulatina e indirectamen-

15) Una sola excepción la constituye el cuento "La primera lección", incluido en La luna nona, que trata de la salida de Galicia de un niño, rumbo a Cuba, lo mismo que lo hiciera, en su infancia, el propio Novás.

te, al paso que avanza el relato, por medio del hábil enfoque de detalles externos: gestos, actitudes, movimientos, miradas, palabras y expresiones aisladas, etc. En la mayoría de sus cuentos, Novás emplea la narración mediante un "testigo" que relata la peripecia o como participante o como observador al margen aunque siempre con una proximidad inmediata a los sucesos. Este locutor impone sobre los hechos su peculiar manera de hablar y pensar, pero guarda casi siempre una notable objetividad, transmitiendo sus impresiones sin apartarse de ellas y perderse en reflexiones introspectivas. Es un agente del autor cuya conciencia no constituye la finalidad del relato, sino simplemente un enfoque que lo transmite. En la mente de este narrador, los acontecimientos pueden a veces perder su natural orden cronológico y aparecer en una secuencia alterada, de acuerdo con la visión personal del que los recuerda y cuenta. Esta alteración, que a menudo encierra la parcial ocultación o la explicación deliberadamente incompleta de algo importante, es en realidad otro procedimiento narrativo que ayuda a crear una sensación de intriga y de peripecia emocionante en la inexorable trayectoria del cuento hacia el desastre o la tragedia, como en la narración detectivesca.

Como señala Portuondo (16), la obra de Novás demuestra el aprovechamiento de los aportes válidos de dos corrientes principales de la novelística hispanoamericana; la del realismo criollista, esencialmente impresionista y regional (la vinculación a una realidad concreta, nacional, y la absorción del sabor del habla popular) y la de la literatura psicológica, expresionista (presencia de la dimensión interior). La amalgamación de estas dos tendencias revela la búsqueda de nuevas formas para la expresión más completa de una realidad nueva: la de la época de la gran crisis económica, en la que se agudizan las contradicciones sociales que venían preparándose en períodos anteriores, y se debaten con especial violencia grandes fuerzas políticas y económicas. Cuando empezaba a escribir sus primeros relatos, Novás descubrió evidencias de una síntesis semejante en la obra de los novelistas norteamericanos de la primera posguerra, narradores que, al rechazar el realismo convencional por su falta de profundidad y su optimismo que ya no correspondía al período de derrota y desilusión morales que ellos vivían, conservaban una notable fidelidad a sus experiencias personales, a las cosas reales del mundo exterior que, refractadas por una visión característicamente sobria y desesperanzada de

---

16) José Antonio Portuondo: op. cit., pp. 46-47.

la realidad, se volvían símbolos mudos de la angustia y el caos universales.

Ya en los primeros cuentos de Novás que aparecieron en la Revista de occidente, podemos apreciar la muy palpable influencia de Hemingway en el lenguaje Faulkner lacónico y reconcentrado, de frases cortas y secas, de un Y Novás tono casi de conversación. Pero en lo demás, el carácter cosmopolita del autor de Adiós a las armas lo aleja mucho del narrador cubano que conscientemente, como hemos observado, busca sus temas y personajes en la realidad concretísima del país donde vive, en las costumbres y los hábitos de su pueblo. De ahí que sea natural que Novás haya encontrado un modelo más afín en la obra de Faulkner, cuyo lenguaje, en las palabras del mismo Novás, "sólo puede compararse al ra-tat-tat-tat de la ametralladora" (17), y cuya unidad esencial es el "dolor trágico enmarcado en un ambiente regional" (18). Tempranamente, Novás halló en Faulkner cualidades que despertaban su simpatía y admiración, y señaló las tendencias de su arte que iban paralelas a las de la incipiente obra del joven cubano. Comentó la constante tensión nerviosa de Faulkner, cuya obra es "toda desenlace", cargada de "esa eterna tirantez del alma que... se manifiesta con motivo de las cosas más triviales" (19). Y advirtió que

...el realismo de Faulkner nada tiene que ver con la forma notarial ni con la pintura literaria. Faulkner nos impone una emoción, nos hace presenciar y sentir realmente toda la intensidad dramática, cruda y cruel de sus emociones. Pero la explicación queda en suspenso, como queda cuando escuchamos una sinfonía. ¡Cuán artista hay que ser para lograr esto! ¡Cuántos y cuáles lo han hecho? No basta tener sensibilidad. Hay que haberla probado en el juego del martirio vital y sentir así con todas las fibras del alma la violencia, la lucha, las contradicciones, los absurdos, el dolor de esas llamadas platitudes de cada día, más ricas en ironías y desvaríos de lo que ningún Faulkner puede imaginar (20).

Este realismo "indirecto", nuevo, es lo que más impresionaba a Novás, eso y "la técnica de la acción descoyuntada, de ir y venir" (21). En 1933, al hacer este comentario, señala como las obras más importantes de Faulkner, Santuario, "su magnífico salto definitivo" (22), y Estos trece, "(un) muestrario de todas sus novelas, donde mejor se advierte su técnica y sus motivos" (23). En

17) Lino Novás Calvo: "El demonio de Faulkner", p. 101.

18) Ibíd., loc. cit.

19) Ibíd., p. 100.

20) Ibíd., loc. cit.

21) Ibíd., p. 101.

22) Ibíd., p. 102.

23) Ibíd., loc. cit.

En efecto, son estas dos obras las que encierran las cualidades admiradas por Novás, en un lenguaje terso, económico y libre de retórica, y cuyas estructuras y perspectivas son más fácilmente adaptables al género cuentístico preferido por el joven narrador cubano. Son, por tanto, las obras de Faulkner que más huella han dejado en Novás Calvo.

La luna nona reúne lo mejor de la primera producción de Novás; en este volumen de ocho cuentos, podemos ver claramente cómo ha aplicado los cánones de Primeros cuentos. su nuevo realismo, cuáles son sus temas y situaciones preferidos, y de qué manera han influido en él los narradores norteamericanos. Dos relatos de esta colección, "Aquella noche salieron los muertos" y "En el cayo", que se publicaron primero en la Revista de occidente (24), enfocan el problema de la inhumana explotación de los obreros en los cayos carboneros. Pero es de notar que la actitud del autor ya no es la del realismo reformista que caracterizaba a tantos escritores hispanoamericanos de fines del siglo XIX y principios del XX. Novás denuncia una situación social dolorosa sin ofrecer solución ni polemizar al margen de la acción; la visión casi expresionista, irreal, sombría, presta más fuerza e impacto a las historias en las cuales se incorporan elementos plenamente fantásticos.

En el primero de esos cuentos, notemos el carácter casi de fábula de la historia del capitán Amiana y su nefasta colonia, una fábula de la realidad de algunos países hispanoamericanos dominados por pequeños tiranos con su cortejo de sátrapas, que explotan al pueblo y lo sojuzgan y mantienen en un estado de virtual esclavitud, en la ignorancia que da lugar al florecimiento de la magia y la superstición. Hay rivalidades entre los favoritos del cacique despiadado, ambiciones ocultas, muertes extrañas y repentinas, atentados de rebelión, represiones violentas y brutales. El que sabe dominar a los dominadores es Moco, una especie de charlatán que se vale de la superstición y la ignorancia para ejercer su influencia sobre el capitán, matar a su lugarteniente y por fin llevar a todos los opresores a la destrucción.

Notemos también la forma de "Aquella noche salieron los muertos". Se relata en primera persona; el narrador anónimo, uno de los esclavos de la isla, comunica su versión de los acontecimientos en un estilo coloquial que se adapta artísticamente a las necesidades del relato. La influencia de Hemingway y de Faulkner se advierte en las frases breves, rápidas, elípticas. El comienzo, ca

24) Vol. XXXVIII, no. 114, diciembre 1932, y XXXVI, no. 107, mayo 1932, respectivamente.

racterístico por su manera de introducir bruscamente al lector en el flujo narrativo, puede servir de ejemplo:

¡Este capitán Amiana! Llevaba diez años allí. Había en el mundo algunas gentes que lo daban por muerto, gentes que lo habían conocido. No los demás, que no teníamos conocidos, gentes sin conocidos. Emigrantes. Emigrantes. Amiana tenía un dos palos allá lejos, en La Habana, cuando se dedicaba a acarrear emigrantes de contrabando a los Estados Unidos. Polacos, sirios, rusos, checoslovacos, alemanes, armenios, gallegos, portugueses, judíos. De todas partes. Amiana les cobraba cuatrocientos dólares a cada uno y luego los tiraba por la borda. Así, por la borda. Sabía que por allí andaban los guardacostas, mirándole con los telescopios de los cañones, y que no podría desembarcarlos. Aquello ocurrió alguna vez. Luego se descubrió y Amiana tuvo que ahuecar. Largó el trapo sobre aviso y se perdió. Los periódicos dijeron que un guardacostas lo había cazado, y publicaron su retrato. ¡Y entre tanto! (25).

El narrador reúne lentamente los elementos de la historia, deteniéndose a veces en detalles en apariencia insignificantes, pero avanzando por escenas cada vez más intensas hacia el fantástico desenlace de los últimos párrafos. Dentro de la acción del relato, el tiempo parece haberse detenido; la miseria y la opresión juntan los momentos y los vuelven indiferenciables. Sin embargo, aunque todo parece estar suspendido en un solo instante agónico, interminable, detrás de cada escena trabaja el tiempo como una fuerza implacable que arrastra a hombres y cosas a la destrucción.

Estos rasgos se observan también en el cuento "En el cayo", narrado de modo semejante por un "testigo", uno de los obreros, que lo matiza todo con su propia sensibilidad de hombre del pueblo. El lenguaje es de la misma estirpe del relato anteriormente comentado, más variado quizá, con los fragmentos de diálogo -- tersos y casi epigramáticos -- más libremente intercalados. Aquí el ambiente es también irreal, de pesadilla; un tema frecuente en la literatura realista de Hispanoamérica (en novelas de Jorge Amado, Alfredo Varela, etc.) -- la engañosa contratación de los obreros que salen con la ilusión de hacerse ricos, y se hunden en un infierno de trabajos forzados y crueles castigos -- se trata de un modo radicalmente distinto. Novás relaciona la explotación de los obreros con el antiguo tráfico de esclavos, y de ahí parte a evocar los profundos misterios de la sangre, la magia y la fantasía negras que contribuyen a la elaboración del ambiente. Como en "Aquella noche salieron los muertos", el tiempo es misterioso, estático:

El segundo mismo tenía mezcla negra en sí y el capitán también.-

---

25) La luna nona y otros cuentos, Buenos Aires, 1942, p. 47.

Por eso pensó alegrarse con algo, no con ron. Con música. José Barranco sacó de debajo de una lona las maracas y los güiros y el bongó y el segundo hizo una fogata para calentarlo. La fogata es el ron - que hay que darle al cuero para que hable en música a los negros; y a los blancos nos llegaba también aquello. La música negra había cavado ya una caja de resonancia en nuestro sexo blanco y la imaginación veía formas blancas orbitadas en movimiento. Puede que ustedes no entiendan esto. No caben las palabras.

Pues así se olvidó el tiempo. Los cortadores todos trabaron un corro, en cuclillas, sobre cubierta, donde no entraba el tiempo. Lo espantaba el son que salía del bongó. José Encarnación estaba en el medio con el tambor entre los muslos y la música le salía a él mismo de los músculos. Se iba convirtiendo él mismo en bongó. La luna lo ponía rojo y el cuero caliente entre las piernas lo tensaba hacia arriba. Nosotros lo veíamos encaramado en su cuerpo, con los dientes pidiendo carne de luna y los ojos cerrados, y abiertos hacia dentro. - Estos, los cortadores y yo. Y el capitán y hasta el segundo. Los jefes y mayorales se arrimaron a la borda y se borraron de nuestros sentidos por algún tiempo. Nadie podría decir cuánto. Meterse en aquella música era salirse de la realidad de afuera y vivir sin tiempo(26).

En estos dos cuentos vemos ya los caracteres esenciales del arte de Novás Calvo, caracteres que buscarán su elaboración y perfección formal en su obra posterior. El enfoque es en verdad característico del "Pesimismo mágico"; real por los temas y situaciones que forman parte de la experiencia del propio autor, por el planteamiento del relato en el tiempo y en el espacio, por la voz íntima e inmediata del "testigo" narrador; mágico por la introducción de elementos fantásticos, por la creación de un ambiente denso y torturado en el que profundos y oscuros dramas humanos surgen e imponen su presencia al lector mediante el mudo testimonio de las cosas: los objetos, los gestos, etc. Además, aquí como en todos sus cuentos, Novás se abstiene de ofrecer soluciones para los problemas que plantea. El autor, que percibe de una manera tan aguda e interesada los males e injusticias que lo rodean, parece estar abrumado por esa realidad y desprovisto de cualquier fe en la posibilidad de su mejoramiento. Si en "Aquella noche salieron los muertos" y "En el cayo" se liberan los obreros esclavizados, es por un acontecimiento violento y destructivo: la máquina infernal de Moco que vuela a todos (¿es éste un comentario del autor sobre la fútil tragedia de las revoluciones?) y el ciclón que se desencadena por un capricho de la naturaleza y arrasa con igual fuerza a explotados y explotadores. Veremos en los relatos sucesivos de Novás cómo, al paso con el perfeccionamiento de los medios narrativos, se profundiza este pesimismo hasta adquirir matices verdaderamente macabros.

26) Ibid., p. 150.

La mayoría de los demás cuentos de La luna nona son de ambiente ciudadano.- El más importante de ellos es, sin lugar a dudas, "La noche de Ramón Yendía", - uno de los relatos mejor logrados del autor. Aquí se enfoca con particular intensidad la visión desesperanzada y pesimista de la realidad que se destaca ya en los primeros -

Desilusión  
y angustia

cuentos. El protagonista, Ramón Yendía, es un chofer de alquiler (como lo fue en un tiempo el mismo Novás); la acción sucede en los inquietos días del derrumbe del régimen de Machado, precisamente cuando estalla la revolución. Yendía, - típico miembro de la nueva clase obrera urbana que trabaja por su cuenta, desligado de la tradición campesina de sus antepasados, ha colaborado en un tiempo - con los revolucionarios y, en otra ocasión, se ha visto obligado a dar informes a la policía. Ahora, en el momento de la revolución, se encuentra acosado por - todos lados, sin amigos, sin ayuda, un posible blanco de la ira y la venganza - tanto de los "nuevos" como de los "viejos": "Se sentía rodeado, copado, blo- - queado; sabía que en alguna parte y a alguna hora, ojos que acaso no hubiese - visto lo buscaban; o acaso esperaran tan sólo la ocasión más propicia que se acercaba" (27). Envuelto en esta terrible angustia, el chofer busca inútilmente una salida; de repente, un coche lleno de hombres armados lo amenaza, y empieza la desesperada persecución por toda la ciudad que culmina en la muerte. En el irónico final, el autor nos descubre que en realidad nadie había reconocido a - Yendía; era un anónimo que siguieron a causa de su sospechosa actitud y que lo mataron por haber tratado de escapar. Así, con admirable maestría, Novás relata el momento culminante en la vida del protagonista, un tipo que aparecerá con frecuencia en los cuentos del autor; el hombre solitario, perdido en el laberinto de la ciudad, presionado por fuerzas aparentemente ciegas que nunca llega a comprender, condenado al fracaso y a la muerte a pesar de sus esfuerzos por sobrevivir. Como hizo notar Portuondo:

En un tiempo en el que lo que importa son los personajes colectivos, las masas, las clases, Novás viene a recordarnos que, dentro de éstos, integrándolos, hay personajes individuales que sufren el tormento de su aislamiento angustiado, de su soledad frente al terror y la muerte. Sus cuentos hablan no del soldado sumido, salvado, en la unidad mayor de su ejército, sino del habitante perdido en la "tierra de nadie", que no acierta a ver la guerra ni a entender su sentido, - pero padece cogido entre dos fuegos, que no puede soñar con la victoria y está fatalmente destinado a la destrucción y a la muerte" (28).

27) Ibid., p. 89.

28) José Antonio Portuondo: op. cit., pp. 50-51.



En la tragedia de Ramón Yendía, Novás también condena, implícita pero no\_ menos fuertemente, la injusticia y crueldad de los revolucionarios, igual que\_ la de los guardianes del statu quo. Ambos son, para él, culpables de crímenes contra la dignidad y la vida humanas. Esta es la reacción producida en un autor sensible, dotado de una percepción artística agudísima, que ha vivido de - la manera más íntima el dolor y la angustia de sus criaturas, un autor testigo de las desgarradas y desorientadas luchas políticas de un país hispanoamericano, un autor cuya repulsión y desencanto frente a estas escenas se ahondaron i rrevocablemente en la guerra española, un autor sin fe, "despojado de todo, me nos del dolor de ese despojo" (29) (como él mismo dijo al hablar de su país na tal), dolor y pena que siente por sus semejantes. Esta es la raíz humana de - todos los relatos de Novás Calvo, de la cual también proviene la intensidad - dramática a veces casi insoportable de su obra, imposibilitada de poseer un - verdadero conflicto dinámico por su negro pesimismo y fatalismo.

El estilo de "La noche de Ramón Yendía" es menos abrupto, más flúido, más variado que el de los relatos anteriores, aunque aquí también el elemento colo\_ Lenguaje y quial está siempre presente. Novás abandona momentáneamen orden cro- te en este cuento la narración por medio de un "testigo"; - nológico es el autor quien nos presenta la historia del desdichado\_ chofer, nos entera de sus reflexiones y recuerdos y nos descubre los aconteci- mientos finales que completan el drama. En "Hombre malo", otro cuento de cho- feres, Novás vuelve a poner en boca de un personaje la historia de un hombre - pobre y honrado que se vuelve "malo" bajo los golpes de las circunstancias. - Los rasgos formales que observamos en "Aquella noche salieron los muertos" y - en "En el cayo", predominan aquí también; la estructura narrativa del relato - se ajusta al libre flujo de los recuerdos e impresiones comunicados por el lo- cutor, quien altera a veces el orden cronológico de los sucesos y los entremez- cla con otros de relativamente poca importancia. El lenguaje se basa en la - misma adaptación del coloquio popular que tiene un notable carácter rítmico, - manifestado en la hábil construcción de los párrafos a base de frases sencii- llas, algunas conectadas por conjunciones simples y formando largas oraciones\_ enumerativas ("y...y...y..." etc.), otras muy breves y fragmentarias que se co- locan en puntos culminantes y parecen resumir y subrayar el concepto que se ha venido elaborando. Tomemos como ejemplo el comienzo del cuento:

29) Lino Novás Calvo: "Novela por hacer", p. 94.

Mario Trinquete era el hombre malo. Tal vez lo sea todavía. Un hombre que pelea y corre y se faja y no le importan mucho las cosas ni la gente. No le importa ya Nica Ramos, ni Taita Peñalver ni la niña arrollada. Puede que no le importe siquiera ir al vivac, una vez que otra, y foguear un carro y romper un carro, y entrarle a una mujer, y ahuecar.

No: que ya no hay vivac, ni los carros se foguean, ni hay boteeros, ni los carros se trabajan. Las cosas han cambiado, y Trinquete debe de tener ya cuarenta años por lo menos y los hombres cambian. - Como los carros.

Bueno, yo era chofer, como él, pero había comenzado antes, siendo más joven, con un título prestado, y un fotingo de pedales, encastrado allá arriba, en el pescante, y oyendo gritar ¡paraguero! y sin importarme. Criado así. A veces yo iba a Subirana, y todavía encontraba por allí algún viejo, de los que conocieran a Tilburí y no me conocían. Pero luego me vieron con aquel título prestado tan pronto subió Zayas y sin importarme nada y riendo tal vez un poco como Tilburí y dijeron que era como él, desmadrado. Chiquito desmadrado, dijeron los viejos (30).

Aunque el lenguaje advierte la influencia inconfundible de Hemingway, la forma de este relato demuestra cómo Novás ha empezado ya a absorber algo de la técnica faulkneriana. El "testigo" narrador se pone a relatarnos algo que ya es un hecho; el resultado terminal de la anécdota aparece en forma esquemática en los primeros renglones (Mario es el "hombre malo", a quien no le importa ya nada y a quien le han alcanzado las inevitables alteraciones del tiempo y de las circunstancias), y todo lo que sigue en el cuento será simplemente la elaboración o, más bien, la reconstrucción de ese fait accompli. Esta técnica, que recuerda no poco a la de "Una rosa para Emilia", se aplica con más complejidad y eficacia en otro cuento, "En las afueras", que encierra la historia de una tragedia racial. Como en "Hombre malo", el lector es intrigado inmediatamente por la casual mención de personajes y sucesos que no se han presentado todavía, y por la explicación siempre parcial e incompleta de los mismos. En "En las afueras" (el título por sí solo es ya una indicación de los medios preferidos por Novás: las afueras de la ciudad, donde coexisten y se contrastan elementos del campo y de la metrópoli, de lo viejo y de lo nuevo) se da en las primeras páginas el núcleo de la anécdota:

Uno sabe las cosas y cuando ellas quieren, salen. Y uno sabe nombres y conoce gente y todavía tiene en la memoria el nombre de Garrida, la criada que se casó con el negro del matadero. Nosotros mismos los choferes la habíamos conocido cuando llegara de su tierra con las mejillas coloradas y un pañuelo amarrado a la cabeza. Y al negro que trabajaba en el matadero y se casó con ella y la llevó a vivir al solar de las afueras, donde también vivía entonces Pombo, y

al hijo que tuvo con el negro, que salió blanco, y que le prendió fuego una noche Malvina, la negra que se había vuelto loca. ¡Cosa más espantosa! Malvina se había vuelto loca a causa de su hija, Rita. Los periódicos no hablaron de aquello y la policía no fue al solar a prender gente ni a registrar los cuartos. Malvina estaba loca porque una tarde se encerró su hija, Rita, en el cuarto y se puso su traje de seda punzó y luego se roció con gasolina del galón de Pombo y se prendió fuego (31).

Mediante la "técnica de la acción descoyuntada de ir y venir" que señalara Novás en la obra de Faulkner, se elabora sobre este núcleo y se ensamblan los múltiples detalles de la historia hasta que ésta queda completa. Como en tantos relatos de Faulkner, estas piezas caen en un orden cronológico trastocado, según vienen a la memoria del "testigo"; también como en Faulkner, esta inexorable reconstrucción a posteriori subraya el sentido de fatalidad inherente en toda la obra de Novás y, al mismo tiempo, crea un dramatismo tenso e intrigante en la forma de la lenta y paulatina revelación de los hechos.

Después de incorporar en "Hombre malo" y "En las afueras" la perspectiva cronológica faulkneriana, en el cuento que da su título a La luna nona Novás experimenta con el múltiple desplazamiento del punto de vista espacial, a la manera de Santuario, abandonando la narración por el "testigo" y presentando todo desde fuera, objetivamente. De nuevo en las afueras de la ciudad, el autor dramatiza el encuentro de lo viejo y lo nuevo en forma de un choque violento que no puede sino tener un desenlace trágico y sombrío. Disputan una pequeña parcela de tierra Claudio, superviviente de la antigua clase campesina, y Nazario, representante de la "nueva burguesía", de la anónima legión de oficinistas y pequeños empleados. Con un gran poder de síntesis -- atributo indispensable del buen cuentista --, Novás precisa los caracteres significativos de cada protagonista en este duelo de profundas implicaciones sociales: Claudio, de pasiones oscuras y violentas como la misma tierra de que surgiera, está en plena decadencia, decadencia que se manifiesta (como en tantos personajes faulknerianos) en la relación incestuosa con su hija; Nazario, débil, tonto, inmoral, sin tradición ni escrúpulo, influido constantemente por la mujer, o por los atractivos físicos de las muchachas que se le aparecen o por la terca voluntad de su suegra. Como en los episodios de Santuario que conducen a la violación de Temple, en "La luna nona" se prepara gradualmente el momento del asesinato, mediante el misterioso ir y venir de personajes en el escenario, y mediante el continuo traslado del enfoque narra-

31) Ibid., p. 178.

tivo espacial, que se pasa de un lado a otro, semejante al desplazamiento de la cámara cinematográfica alrededor de una escena, en una sucesión de close-ups y long shots (i. e., "tomas" desde cerca y desde lejos) en varias perspectivas. En efecto, los movimientos, gestos y actitudes de los personajes se reproducen con una fidelidad casi fotográfica, sin que el lector tenga más que una inquietante sospecha de cuáles son los motivos y los fines de la acción tan minuciosamente y morosamente descrita. La monótona repetición de ciertas palabras y frases y la mecánica sencillez del lenguaje contribuyen a matizar esta atmósfera de tragedia y violencia inminentes:

El hombre pequeño de anchos hombros y ojos de jutía volvió a pasar la cerca, tupida en esa parte, como un insecto que pasara entre las ramas volando sin dejar huella. Ya en su terreno se quedó plantado con las piernas entreabiertas, atisbando intensamente a través de la parcela de palmas a la casa de madera. A través de la casa, con su puerta abierta, pudo ver pasar, a caballo, el policía de ronda. Esperó así, con la mocha en suspenso, siguiendo con el oído los cascotes sobre los pedretones del camino; luego lanzó la mocha, clavándola diestramente al pie de una mata y cruzó hacia la casa. La mujer se inclinaba sobre el fogón en la primer pieza, lo sintió pisar sobre la solera, pero no se volvió. Claudio pasó mirándola de lado, y cuando hubo cruzado la otra pieza, un niño empezó a gruñir débilmente allí. Siguió gruñendo unos minutos más, sin que la mujer que se inclinaba sobre el fogón se volviera, hasta que el hombre tenía tiempo de haber cruzado el camino o calle y pasado la otra fila irregular de casas y entrado en la zona de los bohíos, detrás de esa fila. Entonces apartó la cazuela del fuego de leña y se quedó un momento de espaldas al fuego, oyendo llorar al niño, esperando tal vez a que callase solo, agotado o a que, llorando, purgara su propia culpa de llorar (32).

La muerte de Nazario y la derrota de Claudio son inevitables, fatales; se anuncian en todo: en la situación, en el ambiente, en los caracteres de cada protagonista, en sus gestos y palabras, cargados de sobreentendidos. La acción del cuento parece ser un constante maniobrar hacia la muerte, un ponerse en posición de todos los personajes para el cumplimiento del siniestro desenlace que, como en Santuario, se describe de una manera borrosa e irreal, cobrando realidad definitiva e irrevocable después, cuando ya es un hecho, cuando el lector observa sus efectos en las reacciones de los demás personajes, como cuando el astrónomo deduce la existencia de un astro nuevo por las perturbaciones que produce en la órbita de los ya conocidos. He aquí el "realismo indirecto" que tanto admirara Novás en Faulkner, la técnica de no exponer sino de imponer el drama del relato. Y en el dominio de las implicaciones extraliterarias

rias de "La luna nona", Novás, como el autor de Mississippi, se muestra no sólo fatalista sino pesimista frente a la escena de vida y muerte que examina. No parece haber nada en este mundo tenebroso que evite ni altere esta implacable trayectoria hacia la violencia y la destrucción. El autor afirma que "todo esto pasó en silencio, y al margen, de la fiesta china" (33), y en cierto modo podría afirmarse que también sucede al margen de la civilización moderna y sus "adelantos": el policía de ronda pasa fugazmente, al fondo, como si formara parte de otro universo; al final "la forma blanca y espectral de la ambulancia" (34) llega tarde, fútilmente. Aunque menos explícita que en otros cuentos, hay aquí una especie de parábola de la realidad que rodea y oprime al narrador cubano: la realidad marginal de los seres rezagados por una evolución social imperfecta y desigual, sumergidos en la miseria, desprovistos de pasado y futuro, e impulsados por fuerzas oscuras e incomprensibles hacia la violenta realización de su destino.

En cierta ocasión, Novás ha mencionado su deseo de salir del terreno del relato breve para cultivar la novela; al mismo tiempo, ha confesado su incapacidad de realizar satisfactoriamente este deseo, relacionando los problemas que se le han presentado en la composición novelística, con los problemas de la novela en toda América Latina (35).- Novás ha destruido casi todos sus ensayos de novela; uno de los pocos que se han conservado es En los traspatios, escrito en 1943 pero publicado tres años después, un pequeño libro de unas setenta páginas que puede considerarse como un fragmento o un esquema de una obra narrativa más extensa. Es interesante observar que en este intento novelístico, Novás vuelve a echar mano de la técnica de Santuario, tal como la había aplicado en "La luna nona", reafirmando una vez más su deuda a Faulkner.

La situación que se plantea y se expone en En los traspatios se asemeja a las de algunos de los cuentos que ya hemos visto. En el mismo ambiente de las afueras de la ciudad, se prepara una tragedia. La atención del narrador se fija principalmente en dos personajes, cada uno presentado en un momento crucial de su vida, más a la manera cuentística que a la novelística; dos personajes cuyos conflictos internos los llevarán a un encuentro ciego e inesperado en el que uno morirá violentamente. El niño Jubito, semejante a la niña aterrorizada en "La luna nona" que presencia muchos de los sombríos acontecimientos, se

33) Ibid., pp. 41-42.

34) Ibid., p. 43.

35) Véase Lino Novás Calvo: "Novela por hacer", pp. 81-82.

presenta en la primera escena del relato como un ser dominado por el miedo a morir que lo obsesiona desde que le hicieron cierta operación, un niño acosado por fantasmas y formas amenazantes que se le aparecen en los sueños. Una vez ha visto un revólver, y desde entonces se siente extrañamente atraído por las pistolas, como si constituyeran un aliado protector contra el miedo que lo presiona:

No pensó en el arma como en algo con que agredir ni defenderse y no había nada, en concreto, a que atacar ni contra que protegerse. Era el arma misma, amiga, pura, poderosa, misteriosa que podía asistirle y él acudir a ella. El solo contacto podía disolver todos los sueños, todos los espectros (36).

Su padrastro, Cobos, es del tipo de Nazario en "La luna nona", oficinista desplazado, débil, nervioso, agobiado por una situación angustiosa: la pérdida de su empleo, su fracaso como vendedor, el pago de una hipoteca que se viene encima, el pleito con el vecino que ha invadido su terreno para construir un muro, la pobreza en que viven él y su familia... El niño ha robado un revólver y sale una noche a esconderlo en un árbol hueco; su padrastro, enterándose de que su hijastra Hilda ha sido seducida por un vecino, sale enfurecido con su machete; los dos se cruzan en la oscuridad. Cobos ve una pequeña forma que se mueve en la hierba y salta hacia ella; Jubito ve un bulto que lo amenaza y tira casi automáticamente del gatillo del revólver que lleva ante sí en las dos manos, matando a su padrastro.

En lugar del encuentro histórico, por decirlo así, de dos elementos sociales en "La luna nona", Novás plantea en En los traspacios el encuentro trágico

La técnica y accidental de dos seres acometidos por el medio en que de Santuario viven, dos seres golpeados y deformados por las circunstancias, quienes en un momento de crisis y angustia pueden destruirse el uno al otro respondiendo a un impulso ciego y casi instintivo de defensa propia. El cuadro es sombrío, sórdido, como suelen ser las historias de Novás; encierra una condena implícita de la sociedad tal como la ve el autor, sin que haya ni siquiera la sugestión de una fe en su mejoramiento. Sólo hay el dolor y la compasión por las víctimas (particularmente por el niño) que son constantemente reprimidos por la rigurosa objetividad del enfoque. Esta objetividad se advierte, como mencionamos anteriormente, en la absorción de la técnica "cinematográfica" de Santuario y en el empleo de un lenguaje terso y lacónico; en suma, en la fragmentación del relato en escenas breves y del estilo en oraciones

36) En los traspacios, La Habana, 1946, pp. 50-51.

cortas y secas, procedimientos que son propios del Faulkner del período más "objetivo". Las sucesivas escenas de En los traspatios son como rápidas "tomas" de la cámara de cine cuyo "montaje" (i.e., la secuencia y el contraste de imágenes) forma la armazón estructural de la obra, el vehículo de la anécdota. Cada "toma" está enfocada desde un ángulo diferente; el punto de vista espacial cambia constantemente. En cierto momento (37), una sola acción se presenta desde dos o tres puntos de vista distintos, cada uno de los cuales nos enseña diferentes facetas de la misma. Es el realismo "indirecto" que nos presenta, sin comentarios ni interpretación, un trozo de la realidad por partes, en una sucesión de vistas fragmentarias que en su conjunto permiten que el lector reconstruya la historia original.

Como Faulkner, Novás prosigue en esta historia dos hilos simultáneos (el de Jubito y el de Cobos) cuya convergencia proporciona el clímax de la obra, y cuya contraposición y paulatina exposición suministran la variedad y la intriga que sustituyen al dramatismo auténtico negado por el fatalismo característico del autor. Este fatalismo cobra expresión también, como en "La luna nona" y en Santuario, en la parcial ocultación de los acontecimientos tras los gestos y movimientos minuciosamente descritos en un plano casi exclusivamente sensorial; estos sucesos siempre se descubren después de que ocurren, cuando ya son un hecho inalterable. Podemos tomar como ejemplo el pasaje en que muere Cobos. Se describe, con profusión de detalles, cómo cae al suelo, pero se omite lo más importante -- que ha muerto de un balazo --, haciendo que la caída sea misteriosa, enigmática, en el momento en que ocurre:

Cobos... saltó con el machete, cayó de bruce con el filo hacia abajo, casi al borde de la cerca, entre los millos y las tunas. De momento se quedó inmóvil. Se había derribado hacia adelante, como un breve y flaco tronco sin ruido, sobre la tierra húmeda. El machete se enterró en la tierra. Él quedó con las piernas estiradas, de codos en la tierra, la cabeza aún echada hacia atrás. La sostuvo así acaso un minuto, dos... Los codos comenzaron a ceder, a resbalar en la tierra, hasta tocar casi la empuñadora del machete. Entonces la cabeza entera se descolgó, se bamboleó un segundo sobre el punto de apoyo (el cabo), se cayó hacia un lado. Ni un ronquido (38).

La información que falta viene después:

Las dos mujeres habían oído el tiro. Todavía no se habían movido de su estupor ni cambiado la vista que había seguido al hombre cuando por el túnel del pasillo se metió el fognazo (39).

37) Por ejemplo, cuando Hilda sale de la casa, después de la primera escena (pp. 13-17).

38) En los traspatios, p. 65.

39) Ibid., p. 66.

El lector relacionará el tiro con la salida de Jubito con la pistola, mencionada varias páginas antes, y comenzará a darse cuenta de lo que realmente ha pasado. En las últimas páginas del relato, en el párrafo impreso en cursivas (40), se dan por fin los demás datos, a posteriori, como una suerte de epílogo que sólo subraya la irremediable fatalidad de la catástrofe. Al comentar sobre "La luna nona", hicimos notar que éste es el mismo procedimiento empleado por Faulkner en Santuario para presentar la violación de Temple. En esto y en los otros rasgos de En los traspatios que señalamos, se ve claramente cómo Novás ha aprovechado las lecciones del narrador norteamericano en su acercamiento al género novelístico, en una obra que, como todas las del cuentista cubano, parangonan las creaciones de Faulkner en su ambiente, filosofía, tono y psicología.

Después de En los traspatios Novás vuelve a cultivar exclusivamente el cuento, al menos en lo que a las obras publicadas se refiere. En 1944 escribe

Un relato de ambiente burgués un relato largo en el cual se advierte un consciente esfuerzo por tratar temas y situaciones diferentes de los que predominan en su obra anterior. No sé quién soy, publicado en México en 1945, representa una incursión en el ambiente burgués de los amores ilícitos y los pactos suicidas. La estructura del relato expresa aquí, característicamente, la misma filosofía fatalista que constituye uno de los rasgos fundamentales de la obra del autor. La narración se inicia en el instante en que la muchacha Minerva ha matado a su amante, cumpliendo -- casi sin querer, casi por un accidente -- con lo convenido en el pacto firmado por ella y el muerto momentos antes. El cuento procederá con la reconstrucción de los sucesos que condujeron a la tragedia y con la progresiva enajenación de la muchacha hasta que, aplastada por la conciencia de lo que ha hecho y rodeada por el caos del ciclón que parece venir como por un capricho de la naturaleza a reproducir su caos interior, se hunde en la confusión y pierde la memoria. Es así que Novás ha tomado estos versos de Santayana como epígrafe:

I would I might forget that I am I,  
And break the heavy chain that binds me fast,  
Whose links about myself my deeds have cast...

A pesar del tema que contrasta con los de los bajos fondos de otros cuentos de Novás, notamos en No sé quién soy algunas de las mismas preocupaciones

---

40) Ibid., pp. 68-70.

de siempre. El autor condena implícitamente la misma inmoralidad y falta de carácter y responsabilidad que ha querido destacar anteriormente en sus personajes pequeño-burgueses. Como Faulkner, Novás es un moralista pese a la violencia y aparente amoralidad de sus historias; reacciona fuertemente frente a los males y los crímenes que ha presenciado en el mundo, y de ahí la crudeza y angustia de sus pinturas. Quizá más pesimista aún que Faulkner, Novás postula, ostensiblemente, como universal la derrota del hombre. Aquí, en este cuento, la trayectoria de sus protagonistas termina no sólo en la muerte sino en la locura, en un escaparse de la realidad por medio de la negación de la identidad. Y, por supuesto, los procedimientos narrativos puestos en juego aquí son los preferidos por Novás en casi todas sus obras, los que comparte con Faulkner; la inexorable reconstrucción del hecho fatal, la alteración subjetiva de la cronología en el curso de dicha reconstrucción, la inferencia de emociones y pensamientos mediante el desproporcionado enfoque de los gestos y actitudes.

En 1946 Novás publica su segunda -- y, hasta ahora, última -- colección de cuentos: Cayo Canas. En estos siete relatos, se tratan muchos de los temas ya expuestos en su obra anterior y se abarcan algunos nuevos. Se advierte en este tomo, además, un notable perfeccionamiento de estilo y estructura, siguiendo las mismas tendencias ya establecidas en La luna nona, llegando, en algunos casos, a una mayor concisión y economía de medios.

Los dos cuentos con que se inicia la colección son, como los primeros relatos de Novás, historias de los cayos. En efecto, uno de ellos, "El otro cayo", es simplemente una versión corregida de "En el cayo", escrito en 1932 e incluido después en La luna nona. El otro, "Cayo Canas", desarrolla una situación ya frecuente en la obra del autor: un individuo cercado por la muerte, burlado por las circunstancias, condenado fatalmente a la destrucción. El viejo contrabandista Oquendo ha sido traicionado por su antiguo aliado, Hines, ahora convertido en su enemigo. Perseguido entre los cayos por éste, Oquendo deja su barco y se refugia en uno de los islotes que antes le había servido de escondrijo y donde todavía se encuentran enterradas unas viejas tamboras de gasolina. Hines prende fuego al cayo por todos lados y luego da vueltas alrededor de él en su lancha motora, esperando la muerte de su víctima. Avanzan inexorablemente las llamas, consumiendo la vegetación y apretando cada vez más el círculo de fuego en torno al viejo contrabandista. Este, herido y agobiado por la fatiga, parece incapaz de tomar las medidas necesarias para salvarse. Todavía confundido por la rápida suce--

sión de acontecimientos que lo han llevado al cayó, Oquendo tiene una "muy con fusa noción" de lo que pasa y su mente está aturdida y fascinada por "las imágenes hirviendo en su cabeza, sin delimitación de tiempo ni clase" (41). Va de un lado del cayó a otro, hace proyectos para detener el fuego, los olvida, se entrega a sus recuerdos y especulaciones, y regresa repentinamente a la realidad, siempre sin hacer nada, permitiendo que el tiempo pase y que su situación se vuelva más grave, hasta dejarse consumir por las llamas.

El esquema general de este cuento -- una implacable y pormenorizada traectoria hacia la derrota y la muerte -- es, como su tema, característico del autor. También lo es -- por reproducir el estado mental del protagonista y por responder a un ineludible fatalismo -- la reconstrucción del pasado (el relato comienza cuando Oquendo llega al cayó) mediante un rápido ir y venir entre recuerdos y descripciones de la situación que rodea al que va a morir. Esencialmente, se aplica el mismo procedimiento a un asunto muy distinto en "La visión de Tamaría", relato que representa uno de los pocos intentos por parte del autor de salir del ambiente de los bajos fondos que se examina con tanta insistencia en la mayoría de sus cuentos. Tamaría es un joven rico, ciego, dotado de una fina sensibilidad artística, que, después de perder la vista, se aparta cada vez más del mundo que lo rodea, un mundo que le parece lleno de incomprensión y hostilidad. Aprende a caminar, sin ayuda, por su casa y por los alrededores; hasta nada con perfecta facilidad en la playa que queda enfrente. Un diá, temiendo los comentarios y las burlas de unos bañistas, se aleja demasiado de la costa y, fatigado por el esfuerzo de volver hacia tierra, se hunde y se ahoga.

Tamaría es otro de los protagonistas del autor que se encuentran aislados en la sociedad, víctimas de circunstancias que nunca llegan a comprender ni al terar y condenados a perecer. En la realización de su historía, Novás ha logrado modificar su estilo -- tan cortado, tan abrupto a veces -- matizándolo y moldeándolo para tratar con delicadeza los estados de ánimo del protagonista, sus sensaciones, recuerdos, sentimientos y reacciones, en los que predominan -- claro está -- las imágenes auditivas y tactiles. Como dijimos anteriormente, la forma de esta historia es semejante a la de "Cayo Canas" y, también, a la de cuentos anteriores como "La noche de Ramón Yendía" y No sé quién soy, en lo que se refiere a la reconstrucción del

pasado, en la forma de recuerdos fugaces y fragmentarios, y la simultánea elaboración fatal de la situación en la que el personaje central es vencido por el destino. De esta manera, Novás sintetiza admirablemente, como buen cuentista, los sucesos que conducen al momento culminante o crucial que es el asunto propiamente dicho del relato, momento que parece reunir el pasado -- en sus diferentes épocas -- y el presente en un solo instante reconcentrado, cargado de la tensión de una tragedia inminente y truncado con violencia por la muerte.

Aquí, como en otros cuentos que ya comentamos del narrador cubano, hay un fuerte parentesco con los esquemas que, en escala mayor, caracterizan la estructura narrativa de las novelas faulknerianas. En Novás, como en Faulkner, estos moldes se conforman a una particular visión de la realidad, a una conciencia, a un modo de percibir y sentir las cosas en el que predominan el fatalismo, el pesimismo, la angustia y una concepción sombría y trágica de la vida.

En otro relato, "No le sé decir", Novás también deja momentáneamente el acostumbrado medio de los traspatios, los solares y las afueras de La Habana, -

Una historia rural

para presentarnos un cuadro de la vida campesina. Si en la ciudad el autor encuentra o el choque violento entre los vestigios de una antigua existencia rural y los elementos de una incipiente sociedad metropolitana, o las aberraciones de un pueblo oprimido por las sinrazones de ésta, en el campo descubre un panorama igualmente desalentador: un fanático apego al pasado, una inercia y un fatalismo tremendos, y un rechazo completo de las innovaciones. Se pelean a machetazos dos guajiros en un lugar remoto de la sabana, por razones desconocidas. Sus mujeres acuden al joven médico recién instalado en el pueblo que queda a varios kilómetros. El doctor sale apresuradamente en su ambulancia. Rumbo al sitio del incidente, se desata una lluvia torrencial, y se convierte el camino en un mar de fango. Se atasca la ambulancia, y todo esfuerzo por librarla es inútil. El médico se debate entre su deber y la resignación frente a las fuerzas naturales, y se entrega por fin a la última, sucumbiendo al mismo fatalismo misterioso que parece dominar a las mujeres de las víctimas. Estas, interrogadas por el doctor sobre las causas de la pelea y por qué no se quedaron a prestarles los primeros auxilios a los heridos, responden a todo con un lacónico "No le sé decir", que se repite como un enigmático estribillo a través de todo el relato. Al final llega un campesino con la noticia de que no hay que tener más prisa: "No se ocupe, doctor. Ya los hombres no tienen prisa. Por eso vine a

decíselo, pa que no se apuren. Po aquí no hay carairas..." (42).

El carácter sucinto y comprimido de este cuento (ocho páginas) que contrasta notablemente con la extensión de casi todos los relatos anteriores del autor (de treinta a cuarenta páginas), anuncia la transición al estilo más conciso y apretado, de gran impacto y eficacia, de las tres restantes narraciones de Cayo Canas, todas de tema y ambiente ciudadanos, obras que, a nuestro juicio, son de las creaciones más perfectas de Novás Calvo. Aquí, vuelve a emplear el relato por medio del "testigo". En "¡Trínquenme ahí a ese hombre!" la anécdota es sencilla pero casi macabra: un viejo campesino que vive en las afueras de la ciudad, casado con una paralítica, desconfía de todos los que se acercan a su joven amante; enloquece cuando su ayudante, del que menos sospechaba, se escapa con la muchacha y con sus ahorros, mientras que la paralítica muere al fin satisfecha, habiendo logrado una venganza vicaria. Como es usual ya en los relatos de Novás, el "testigo" comienza su historia por el final: la locura del viejo. Su lenguaje es coloquial, rápido, de frases cortas y nerviosas que no van directamente al asunto principal, sino que llegan allí eventualmente mediante numerosos rodeos y alusiones incompletas. El comienzo abrupto es típico, por su efecto de intriga y "choque":

¡Amarren bien a ese hombre! Está loco. Loco-loco. Flaco, y viejo como lo ven, y cubierto de flores-de-sepulcro, no se fíen. Ahora lo ven ahí, mansito, como gallo pillo, tomando resuello. De pronto puede dar un brinco. No lo dejen. ¡Trínquenme bien ahí a ese hombre!

Yo soy el Pelado. Sí. Me llaman el Ruso. Fui barbero, y dicen que al hablar con alguien miro siempre al espejo. Pero ahora miro a ese hombre. Ahora sé lo que pasó, y quiero contarle algo a él mismo, corriendo, antes de que se lo lleven. Atando cabos, me sé las cosas. De no haber estado loco... Yo no lo sabía. No se faja uno con un loco; es fajarse con dos, el hombre y la locura. Yo andaba por aquí; vivo aquí, allá arriba, en el bajareque aquel del jardínero. Ahí está mi vieja. Tengo mi penco, mi arrenquín, voy con mis mandados, por mi cuenta. Entonces vengo aquí, le fío a este viejo. Nadie lo sabía -- que era loco --. Debía ocultarla -- la locura --. Le fío, y doy vales a mi cuenta en la bodega, y no sé, ni yo ni nadie, que el viejo está loco, ni que tiene guano en el güiro. Trae -

42) Ibid., p. 129. Es interesante observar la similitud entre este cuento de Novás y los relatos del campesino jalisciense que por aquellos años (1944---1945) empezaba a escribir el joven narrador mexicano Juan Rulfo, relatos en los cuales se respira la misma atmósfera de fatalismo, de desilusión y estoica angustia.

la muchacha del campo, se echa al ayudante con los gallos, cura con hierbas y con Tulita a la mujer vieja y enferma que tiene en cama, - lleva gallos todas las temporadas a la valla y pierde. Y con todo - nadie sabe que tiene guano escondido. Escondido, como la locura(43).

De esta manera, "atando cabos", aparecen poco a poco, y por fragmentos, - los diferentes elementos de la historia, en un orden cronológico completamente arbitrario. Como Faulkner, Novás nos asombra con su habilidad narrativa; nos intriga con una anécdota cuyo resultado nos lo da desde el principio, manteniéndola, con todo, en suspenso hasta la última página.

En "Un dedo encima", el "testigo" es un muchacho, como lo es el protagonista, Fillo, un niño extraño y aterrorizado como el Jubito de En los traspatios. Desde los primeros renglones del relato, en los que se prepara diestra y sutilmente la escena, el lector es intrigado por el nombre, por la posible identidad, de este personaje:

El terror  
de un niño

Lo primero que sonó allí fue el nombre: Fillo; Fillo Figueredo. Allí era un montoncito de cuartos, dentro y en torno a la cantera vieja, y el camino a la lomita donde lavaba Sabina, y el camino a los pasajes, y el placel, y el tren con su ceiba, y los marabúes. Unos cuartos viejos, nacidos viejos, y chiquitos, y retorcidos y sin orden. Los del babiney, nos llamaron (44).

El padre de Fillo fue contrabandista, o pirata, y el muchacho lo vio morir, ahorcado; desde entonces vive obsesionado por aquella escena siniestra. Tiene miedo a cuantos se le acercan; teme que le toquen, que lo amarren, y mira a todos con ojos alucinados, esquivando todo contacto con la gente, como un animal en constante zozobra. Pero Novás, durante buena parte del cuento, no comunica al lector el origen del extraño comportamiento de Fillo; lo va sugiriendo y descubriendo paulatinamente, en una sucesión de referencias indirectas y en las constantes advertencias de Sabina, la madre del muchacho, que se repiten ominosamente una y otra vez a través del relato, con ligeras variantes de la misma frase:

--Muchachos, no lo toquen -- decía Sabina --. Les digo que no lo toquen porque algo ha de pasar si lo tocan. El es como su padre. No lo toquen, hágame caso. Yo conozco a su padre, y sé que éste es el padre mismo vuelto a nacer. Háblenle, pero un dedo encima no le pongan (45).

---

43) Ibid., p. 131.

44) Ibid., p. 101.

45) Ibid., p. 106.

A los demás niños de la vecindad, divididos en dos bandos para jugar a "la guerra", les extraña e intriga la conducta de ese muchacho tan raro. Sin saber lo de su padre y sin hacerle caso a Sabina, deciden amarrar a Fillo y tomarlo como su "prisionero", porque sí. Lenta y cuidadosamente le preparan la trampa. Finalmente, viéndose acosado y amenazado con la soga, enloquecido de espanto, Fillo clava un cuchillo en el cuello de otro habitante del solar, sin darse cuenta de quién es, y se escapa. Desaparece: "Y Fillo no existía. No existió más nunca, para nosotros" (46).

En este cuento, que mereció el primer premio "Hernández Catá" en 1942, Novás lleva la historia hacia su trágico desenlace con consumada maestría. Como en "La luna nona" y en En los traspuestos, es poco lo que "sucede", a no ser el violento final. Toda la "acción" parece ser simplemente la preparación del escenario para ese final, y todos los personajes se mueven y se colocan para cumplir con el destino ineludible que les ha marcado el pasado o el medio en que viven. Fillo es otra de esas criaturas del autor acometidas por sus semejantes, deformadas por la vida e impulsadas a cometer un acto de violencia, a destruir en su propia defensa o a ser destruidas. He aquí un amargo comentario, casi una parábola, sobre el mundo de hoy, un comentario vertido en situaciones y tipos tomados de la existencia cotidiana de un solar habanero: el terrible impacto de la barbarie en la conciencia impresionable de un niño, la crueldad inconsciente de sus compañeros que juegan "inocentemente" a la guerra, como si ensayaran para las estériles y desgarradoras luchas de la vida en las que participarán cuando mayores; la desolación y desesperación que inspira este cuadro.

También en "'Aliados' y 'alemanes'", relato que cierra la colección Cayo-Canas, se registran en la conciencia de un muchacho, el "testigo"-narrador, los

acontecimientos que encarnan el tema de la historia, con la diferencia de que, en "Un dedo encima", el tono dominante es la angustia y el terror, mientras que en "'Aliados' y 'alemanes'" lo es la tristeza ocasionada por el reconocimiento de un proceso cruel pero necesario en la vida. Se combinan aquí el pasar de una época y el madurar de un adolescente, un poco a la manera de tres grandes narraciones de la literatura de América: Huckleberry Finn de Mark Twain, Don Segundo Sombra de Güiraldes y "El oso" de Faulkner. Novás parece remontarse hasta una experien-

cia de su propia niñez al plantear el conflicto en La Habana, en los años de la primera guerra mundial, entre los viejos coches de caballos ("aliados") y los primeros automóviles de alquiler ("alemanes"), conflicto en el que los primeros, pese a su tenacidad y resistencia, están condenados a ser suplantados por los representantes del nuevo orden industrial. Al autor le interesa subrayar la fatalidad de este cambio, sin tomar partido por un lado ni por otro; como observa Portuondo, "el cuentista no se interesa... por el fenómeno económico, ni por el paralelismo histórico que implican los nombres de 'aliados' y 'alemanes', sino por el conflicto humano de los últimos cocheros que luchan en vano contra el ritmo fatal del progreso mecánico que los arrolla y desplaza" (47). Como en sus otros relatos que encierran semejante conflicto o encuentro humano entre lo viejo y lo nuevo -- en "La noche de Ramón Yendía", por ejemplo, o en "La luna nona" --, Novás se muestra neutral -- actitud típica de un desilusionado escéptico --, negándose a identificarse con ninguno de los elementos en cuestión, prefiriendo destacar el influjo de tal conflicto o encuentro sobre el individuo que se encuentra, muchas veces sin querer, de por medio, desgarrado por dos fuerzas opuestas e irreconciliables.

Como señalamos al comenzar nuestro examen de la obra de Novás Calvo, la producción de este narrador cubano ha sido muy escasa en años recientes. Sin embargo, han aparecido unos pocos cuentos, dispersos en revistas, que reflejan las preocupaciones actuales del autor. Ultimos cuentos Estos cuentos pueden clasificarse de una manera general en dos tipos: los que continúan la manera de los relatos anteriores de Novás, y los que, sin apartarse apreciablemente del medio y el tono acostumbrados de esos cuentos de la vida cubana, entran más propiamente en el terreno de la narración policíaca.

Entre los primeros se destaca el cuento "El cuarto de morir", publicado en 1948. Aquí Novás vuelve a plantear la situación del individuo víctima de un proceso histórico implacable. Una señora viuda, que vive en el campo, es invitada a vivir con sus dos hijos, ya casados, en La Habana. Su satisfacción al encontrarse de nuevo rodeada de su familia se disipa rápidamente al paso que va descubriendo que ella ocupa el centro de una rivalidad semi-oculta entre los hijos, quienes hicieron venir a su madre por motivos puramente egoístas y acaban considerándola como un estorbo. La señora, acostumbrada a los modales y a la vida rural, es incapaz de comprender a sus hijos, convertidos en típi-

47) José Antonio Portuondo: op. cit., p. 254.

cos miembros de la "nueva burguesía" urbana. Desconcertada por la abierta hostilidad que le demuestra su nieta -- una adolescente petulante y superficial, entregada a una vida de fiestas y bailes --, la recién llegada sólo acierta a provocar nuevas escenas desagradables. La familia va ignorando poco a poco a la abuela, hasta que por fin deciden deshacerse de ella y la trasladan a un cuarto en una cercana casa de vecindad, donde permanece casi olvidada por todos. Una lluvia torrencial inunda el patio de la vecindad, aislando a la anciana, quien cae enferma, víctima de la humedad y la falta de alimentos. Una noche, la nieta celebra su cumpleaños. La familia la obliga a llevar un pedazo de pastel a la abuela; la chica la encuentra agonizando, pero en vez de ayudarla o avisar a los demás, la abandona en la oscuridad y regresa a la fiesta, diciendo a todos que su abuela se encuentra "muy bien".

En este relato, al volver a examinar la decadencia del campo y la deshumanización de la ciudad, Novás llega al extremo de un pesimismo y una amargura plenamente macabros. La repulsión del autor frente al cuadro que pinta produce cierto distanciamiento en el enfoque que se expresa en el abandono de la narración subjetiva del "testigo" y en el empleo de un lenguaje cortado, de frases bruscas e insistentes, cargadas de sobreentendidos. La consumada maestría cuentística del narrador se advierte en la forma del cuento que conduce fatalmente al sombrío final y en la síntesis de factores sociales en unos cuantos gestos, actitudes y palabras de los personajes. En un relato publicado en 1951, "A ese lugar donde me llaman", Novás da expresión a lo que es esencialmente la misma filosofía, al trazar en la conciencia de un niño el impacto de la pobreza que extingue poco a poco la vida de su madre, abandonada por su marido y exhausta por el trabajo mezquino y mal pagado. La lección es inconfundible: "En el mundo hay personas malas. Te atropellan, te vejan, te humillan. Y no hay quién les pida cuentas. ¿Dónde está la justicia?" (48).

Los otros cuentos publicados en los últimos años revelan que el autor se ha interesado por la narración de tipo policíaco, lo cual puede interpretarse no sólo como un reflejo del creciente cultivo de este género entre numerosos autores de Hispanoamérica, sino como la culminación de una tendencia siempre implícita en la obra del cubano desde la aparición de sus primeros ensayos cuentísticos. Hemos visto ya cómo en Novás se concibe el cuento como una trayectoria inexorable hacia la violencia y la muerte, una trayectoria cargada de intriga y tensión dramática que se desprenden del ambiente denso y misterioso y del lento y paulatino\_ 48) Orígenes, año VIII, no. 27, 1951, p. 22.

descubrimiento del hecho fatal: una definición cabal del relato detectivesco. Es interesante notar que, en sus cuentos policiales, Novás mantiene su fidelidad al medio y a los temas que caracterizan a sus relatos de tipo convencional, buscando con pasión la más profunda raíz humana en situaciones cruciales tomadas de la vida cotidiana de los solares y los traspatios.

En estos relatos, publicados en la revista Bohemia a partir del año 1951, si gue palpable la influencia del Faulkner de Santuario. Pero al mismo tiempo, Novás demuestra que ha leído con provecho a los grandes maestros norteamericanos de la literatura policial, tales como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain y Cornell Woolrich (William Irish). El mismo Novás ha expresado su admiración por estas figuras, quienes, en su opinión, han vitalizado las formas caducas del cuento y de la novela con su planteamiento de dramas vitales y apasionantes en ambientes concretos y reales y en función de una técnica narrativa vigorosa y eficaz. El carácter recio y "elemental" de sus creaciones señala, además, la manera de superar la tendencia excesivamente intelectual y especulativa que ejemplifican los relatos detectivescos de narradores como Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, quienes, según Novás, "han llevado la narración policíaca a la zona donde se esteriliza la novela" (49).

De los narradores hispanoamericanos afiliados al movimiento del "realismo mágico" y dedicados a la apasionada exploración de temas y ambientes regionales, sobresale notablemente la figura de Lino Novás Calvo, no sólo por la gran calidad literaria de su producción, sino también por ser uno de los primeros autores que expresaron con claridad las tendencias de ese movimiento que ahora predomina en casi todos los países del continente. Novás Calvo anticipa a Jorge Luis Borges, seis años mayor que el cubano, en la postulación de una literatura de carácter fantástico o "mágico" (50), y se adelanta en el estudio de los grandes novelistas norteamericanos de la generación anterior, señalando de esta manera a la escuela que ocuparía el interés de muchos intelectuales de la América Hispánica en las décadas subsiguientes.

La época en que nace Novás Calvo y la índole de su experiencia vital lo caracterizan claramente como un miembro de la "generación perdida" de Hispanoaméri-

49) José Antonio Portuondo: "Holmes y Lupin de América", Américas, sept. 1954, p. 16.

50) Los primeros cuentos de Novás, como hemos visto, son de los años 1931-1932, mientras que la primera colección narrativa de Borges emparentada con esta corriente es la Historia universal de la infamia (Buenos Aires, 1935).

ca, una generación que crece y madura en un período de valores desacreditados y agudas contradicciones sociales, una generación rodeada del caos y de la barbarie, una generación desilusionada y escéptica que, con todo, no vuelve la espalda a una realidad desagradable para buscar refugio en un arte de la torre de marfil. Este carácter de Novás Calvo explica su simpatía por autores como Hemingway y Faulkner, y la consecuente absorción de ciertos rasgos característicos de éstos en la obra del destacado cuentista cubano.

Es patente la particular similitud entre la obra de Faulkner y la de Novás Calvo. El gran novelista sureño es el máximo exponente de una desgarrada literatura de derrota: derrota del hombre común arraigado a la tierra y al medio naturales, derrota en la guerra internacional y en las luchas civiles, derrota en medio del lento e inexorable desmoronamiento de lo tradicional y la incursión de nuevas fuerzas cínicas y deshumanizadas. Novás, víctima y espectador de un proceso semejante en España y en Cuba, ha encontrado en Faulkner -- sobre todo, en el Faulkner de la mejor época "objetiva" -- la manera de concebir la forma y el contenido literarios en función de una conciencia social, conciencia del narrador que es, a su vez, la conciencia de sus personajes: una manera de ver la realidad, de expresarla y de reaccionar frente a ella. Un examen de la obra de Novás Calvo demuestra, sin lugar a dudas, que la influencia faulkneriana, como toda influencia auténtica, responde a un profundo paralelismo subyacente y que desempeña una función positiva, contribuyendo a una mayor riqueza y fuerza de dicha obra.

- - - - -

-74-

- TERCERA PARTE -

JUAN CARLOS ONETTI nació en 1909 en Montevideo, Uruguay, pero desde 1941 reside en Buenos Aires, ciudad que constituye el medio constante de toda su obra a partir de esa fecha. En verdad, como señala Anderson Imbert, Orígenes Onetti "puede figurar tanto en la literatura uruguaya como en la argentina" (1). Germán García lo incluye en su estudio monográfico La novela argentina (2), y Romualdo Brughetti lo cita como uno de los miembros más destacados de la generación argentina de la década de 1940 a 1950 (3). Onetti pertenece a la rama de esa generación que explora con insistencia la situación del habitante ciudadano rodeado y presionado por las sinrazones de la gran metrópoli del Plata, y que postula una literatura sobria y desengañada, cuya tendencia estética representa una síntesis del realismo tradicional y las últimas corrientes introspectivas de la novela extranjera. Tan fiel a su circunstancia bonaerense como Rulfo al mundo rural de Jalisco y Novás Calvo a los solares y traspatios habaneros, Onetti sobresale entre sus colegas argentinos y uruguayos por la fuerza y vigor de su obra novelística; afirma el crítico montevideano Emir Rodríguez Monegal que ningún narrador ciudadano rioplatense "alcanza la violencia y lucidez de sus testimonios, la calidad segura de su arte que sabe superar el realismo superficial y se mueve con pasión entre símbolos" (4).

Onetti tenía ya treinta años cuando publicó su primera obra, El pozo, una novela corta editada en Montevideo a fines de 1939. En 1941, la Editorial Losada de Buenos Aires seleccionó su segunda novela, Tierra de nadie, como acreedora al segundo premio del concurso "Ricardo Güiraldes" (5). El jurado fue integrado por los distinguidos literatos Norah Langé, Jorge Luis Borges y Guillermo de Torre. En 1943, Onetti da a conocer otra novela, Para esta noche, publicada por la Editorial Poseidón de Buenos Aires en su Colección "Pandora". Después, durante unos siete años, no edita ningún otro libro, hasta que, en 1950, aparece La vida breve, la novela más extensa y más ambiciosa de Onetti, en la que se llega a cierta culminación de las tendencias temática y

1) Enrique Anderson Imbert: Historia de la literatura hispanoamericana, México, 1954, p. 383.

2) Germán García: La novela argentina, Buenos Aires, 1952, p. 212.

3) Romualdo Brughetti: "Una nueva generación literaria argentina (1940-1950)", Cuadernos americanos, mayo-junio 1952, pp. 272-273.

4) Emir Rodríguez Monegal: "Juan Carlos Onetti y la novela rioplatense", Número, marzo-junio 1951, p. 187.

5) El primer premio fue otorgado al argentino Bernardo Verbitsky (n. 1907) por su novela Es difícil empezar a vivir.

ambiental iniciadas por sus narraciones anteriores. En 1951, en el tomo titulado Un sueño realizado y otros cuentos, Onetti reúne cuatro de sus relatos breves escritos entre los años 1941 y 1949 (6). Otros cuentos, como "El señor Albano" (Número, mayo-junio 1949) y "El álbum" (Sur, enero-febrero 1953), siguen dispersos - en las páginas de diferentes publicaciones, al igual que algunos fragmentos de novelas nunca editadas, como Tiempo de abrazar y Nueve de julio, aparecidos en el - suplemento literario del diario montevideano Marcha. La novela más reciente del - autor, Los adioses, se publica en 1954, en una edición de la revista Sur.

El ambiente constante de Onetti es la ciudad: Montevideo en su primera nove - la; Buenos Aires en casi todas las siguientes. Las excepciones son escasas y de - poca variación: las pequeñas ciudades suburbanas de algunos - Ambiente de los cuentos y el sanatorio en las montañas de Los adioses, sitios dominados en todo momento por la presencia y la visión del hombre ciudadano. Dentro de este medio, Onetti sitúa preferentemente los episodios de sus relatos - entre cuatro paredes. Alcobas, departamentos, oficinas, bares, cabarets: todas - atmósferas cerradas, circunscritas por los límites materiales que forman el laberinto de las grandes urbes modernas. Las pocas escenas al aire libre ocurren las más de las veces de noche, en la noche espesa e impenetrable que acrecienta el pe - so asfixiante de la ciudad sobre el hombre.

El hombre de Onetti se encuentra solo en el mundo, irremediablemente solo. - Su vida se define por esa soledad, por sus desesperados y fútiles esfuerzos por - Temas superarla que conducen a una amarga resignación frente a su - condición solitaria, resignación que se caracteriza por un - progresivo hundirse en los recuerdos y las reminiscencias, en una torva nostalgia por el pasado y la juventud perdida. En el curso de sus experiencias, los protagonistas de Onetti encuentran, invariablemente, que todo en este mundo está conta - minado, desgastado, que todo es sórdido e inútil: el amor, la amistad, el trabajo, los ideales, el arte, todo. Lo único que parece sostener y salvar del suicidio a estos náufragos es una terca resistencia pasiva que surge de algún oscuro recove - co del ser, una especie de deseo casi masoquista de introducirse de lleno en la - vida y saborear toda su angustia y esterilidad. Este extraño estoicismo, secreto e inherente, constituye la única afirmación del yo de estos personajes, eso y la - morosa elaboración de fantasías o ensueños, proyecciones de su propia existencia -

6) Estos cuentos son, en orden cronológico, "Un sueño realizado" (1941), "Bienvenido Bob" (1944), "Esbjerg, en la costa" (1946) y "La casa en la arena" (1949).

tediosa y desabrida en las que se realizan, en el plano imaginario, sus anhelos - más íntimos, más reprimidos, más canallescos. Pero estas fantasías sólo tienen - significado para el que las inventa; son incommunicables, incomprensibles para los demás, y en el último análisis no hacen sino subrayar la soledad inalterable de - su creador.

De esta manera, los antihéroes de Onetti viven o, mejor dicho, padecen su vida en la realidad circundante. Todo intento por su parte de imponerse sobre las circunstancias fracasa, se estrella contra un universo deshumanizado e indiferente al destino de los seres que habitan en él. Todo está fatalmente predestinado a ser tal como es, y ningún personaje onettiano -- ni siquiera el propio autor -- parece tener ni una furtiva esperanza de que las cosas pudieran ser de otro modo, o de que el mundo sería mejor si lo fueran. Esta desmoralización global seca las fuentes de toda bondad u optimismo y niega la posibilidad del amor genuino entre el hombre y la mujer. El lector más casual de Onetti advertirá que sus personajes centrales son siempre masculinos y que las figuras femeninas son secundarias y existen sólo en función del hombre, como amantes o esposas. El amor en Onetti se presenta, sin excepción, como una relación sexual a corto plazo, llena de ilusiones frágiles y perecederas, que florece más propiamente en la juventud y que degenera después en una serie de encuentros sórdidos y pasajeros. El tiempo acaba pronto con los atractivos físicos de la mujer, y con ellos desaparece el amor, única vía por la cual el hombre, idealmente, pudiera trascender sus patéticas limitaciones de tiempo y espacio.

Si Onetti no se aparta nunca del ambiente de Montevideo o Buenos Aires, tampoco ensaya temas que no se incluyan en el breve resumen que hemos trazado en los párrafos anteriores. Ya en El pozo se presentan con inconfundible claridad, y en los quince años que separan a esa primera nouvelle de Los adioses, apenas si hay variantes en la concepción de dichos temas. Todos los relatos y novelas del autor exploran con incansable y casi brutal insistencia, con diversos planteamientos y anécdotas, los diferentes aspectos y aplicaciones de la misma visión del mundo, casi existencialista en sus implicaciones filosóficas. El obvio parentesco de Onetti con los más prominentes narradores franceses de esa corriente ha sido señalado con frecuencia por varios comentaristas quienes, percatándose de la similitud en las ideas y hasta en el asunto de La Nausée de Sartre y El pozo, lo atribuyen al influjo ya generalizado del exis--

---

7) Emir Rodríguez Monegal: op. cit., p. 178.

tencialismo entre los jóvenes escritores de América en los años posteriores a la segunda guerra mundial. Hay que advertir, sin embargo, que en Onetti el tono existencialista obedece más a una genuina propensión de su personalidad artística, que a una simple moda literaria del momento. Como hace notar Rodríguez Monegal:

...La Nausée y Le Mur son de 1938; El pozo del 39. No es seguro que (Onetti) haya conocido antes de 1945 estas primeras obras de Sartre, y sin embargo su corta novela está en la misma tradición de literatura negra. El parentesco parece más fácil de trazar por la vía de una común admiración por Celine -- La Nausée tiene un epígrafe suyo -- y por la escuela de novelistas norteamericanos en que descuellan Dos Passos y Faulkner (7).

He aquí los probables maestros de Onetti, en los cuales ha visto reflejados sus propios afanes y preocupaciones: la concepción obscena e infernal del hombre en el mundo, en Céline; el neonaturalismo, de múltiples historias simultáneas, en Dos Passos; la psicología de los personajes y la técnica del realismo indirecto, expresionista, en Faulkner. Estos novelistas de la generación de 1900 expresan, en función de sus respectivos caracteres nacionales e individuales, la angustia, el colapso de los valores establecidos y la desorientación que surgen a raíz de la primera guerra mundial. La generación de Onetti (como señalamos, con las propias palabras del autor, en la primera parte de este trabajo) es también una generación "perdida", llegada a la juventud en medio de la gran crisis económica, rodeada por el caos y la guerra que irrumpen en todo el mundo, desprovista de la fe optimista que sustentaba a tantos de sus antepasados. En el caso específico de Onetti, la desilusión y parálisis moral que demuestran sus personajes tienen, además, una relación directa con la profunda crisis social que se manifiesta en todos los aspectos de la vida argentina, crisis que provoca en ciertos intelectuales un inquieto y preocupado examen del destino nacional (por ejemplo, Radiografía de la Pampa de Martínez Estrada y la Historia de una pasión argentina de Eduardo Mallea) y que conduce directamente a la nefasta dictadura del coronel Juan Domingo Perón (1943-1955).

En general, considerando la órbita total de su novelística, puede decirse que Onetti está más cerca de los narradores norteamericanos arriba mencionados que de otras tendencias o escuelas de la literatura contemporánea, sobre todo en lo que a la técnica narrativa y a los recursos estilísticos se refiere. Los críticos más perspicaces no tardaron en advertir este paralelismo. En 1941, al aparecer Tierra de nadie, Enrique Mallea A-  
Faulkner  
y Onetti

7) Emir Rodríguez Monegal: op. cit., p. 178.

barca comentó:

En la especial resonancia que suscita en ciertos novelistas actuales -- preferentemente norteamericanos -- la presencia de la realidad, comprenden las raíces de la técnica que aplica J. Carlos Onetti en Tierra de nadie... para el realismo del siglo XIX -- realismo reivindicatorio, en cierto sentido -- la realidad era copia, calco, fotografía de la vida. Esa impresión inmediata de primer plano que da la vida bastaba al autor. Por el contrario, al considerar la realidad esos novelistas aludidos tratan de hacer aflorar esa secreta y substancial realidad que corre debajo de la realidad patente y sensible. La realidad interesa, quízá, aquí, no como realidad misma, sino como presencia continua de lo misterioso, de lo tremendo, de lo absurdo, de lo mágico, de lo maravilloso, de lo trágico de la vida. Una técnica rica y apasionante, que puede parecer en ocasiones desorbitada, sirve a esta visión y le confiere una belleza y un vigor extraños. Ha tomado del cine algunos de sus hallazgos, y para su expresión se vale, a veces, de un lenguaje descuidado a propósito, que infunde a la obra una fuerza y una impresión de verdad indudable (8).

Es evidente que estos rasgos, presentes en mayor o menor grado en toda la producción de Onetti, sugieren inconfundiblemente a Faulkner, antes que a Dos Pasos, cuyo efecto en la obra del narrador sudamericano ha sido, sin duda, menos fuerte. El crítico Rodríguez Monegal opina que "Faulkner ha influido mucho sobre Onetti en lo que podría llamarse visión del mundo novelístico, manera de ver las relaciones entre los personajes y entre ellos y el mundo que los rodea", influencia que también ha dejado en Onetti una huella faulkneriana "en la manera de presentar el relato, en lo que es técnica de narración" (9).

Respecto a la visión del mundo novelístico, conviene notar que la filosofía de Onetti se asemeja a la de Faulkner en su fatalismo, en su pesimismo y en su materialismo estático y muerto. El hombre existe en el mundo sin que haya una vinculación vital y recíproca entre uno y otro; parece estar desterrado en un universo hostil, de esencias inmutables, donde el único signo de "cambio" es el efecto desmoronador del tiempo que sigue su marcha implacable hacia la decadencia y la muerte. El presente, momento agónico, es intolerable, y lo es aún más el futuro. El hombre vive más bien orientado hacia el pasado: el recuerdo de algún efímero momento de felicidad, la juventud, la ilusión. Una morosa reflexión sobre el pasado y la inevitable comprobación de la situación solitaria y enajenada de su protagonista, constituyen los elementos en los que se basa toda historia de las nove

8) Enrique Mallea Abarca: "Dos novelistas jóvenes", Nosotros, año VI, tomo XIV, - 1941, p. 315.

9) Carta al autor del presente trabajo, 27 de febrero 1956.

las de Onetti. No hay acción propiamente dicha; lo poco que sucede parece fortuito, accidental, ajeno a la voluntad humana, resultado de una fuerza misteriosa y oculta. El hombre mismo es un ser desconocido, dominado por una naturaleza fija e inalterable cuyo origen o causa se ignora.

En un mundo donde no hay posibilidad de cambio o de evolución, donde prevalecen un fatalismo y una pasividad atroces, no cabe la concepción de la tradicional trama novelística que se cumple mediante el conflicto de elementos en pugna y la transformación dinámica del hombre y de la realidad que lo rodea. En efecto, las novelas de Onetti no tienen trama; Mallea Abarca percibió esto al observar que Tierra de nadie es un libro "donde no ocurre nada, donde no existe el menor nexo ni línea argumental, en donde nada orgánico se presenta y todo se reduce a un desfilar de rápidas escenas y tipos" (10). En las novelas de Onetti convergen fragmentos de la realidad -- circunstancias, escenas, detalles, recuerdos, etc. -- para formar un testimonio del mundo, tal como éste se le presenta al autor y, por extensión, a sus personajes. La forma o estructura de la novela onettiana no obedece al plan de síntesis y análisis de la novela clásica realista o psicológica, sino a esa acumulación de fragmentos, cuyo único plan u orden aparente responde a un sutil y complicado sistema de yuxtaposiciones y contrastes, de sugerencias y simbolismos.

Al elaborar y perfeccionar, en sucesivas obras, la envoltura formal de su visión novelística, Onetti ha delatado cada vez más su deuda a Faulkner, consumado maestro en postular la forma literaria como una función directa de la conciencia o experiencia humana. Es así que observamos en Onetti múltiples rasgos faulknerianos, en lo que se refiere a la técnica narrativa: ofrecer un solo fragmento de la historia e ir la revelando poco a poco, entreverada con fragmentos de otras historias, procedimiento que sustituye el auténtico drama de acción y conflicto por la intriga y la oscuridad; mostrar el mismo suceso desde varios puntos de vista que son tan distintos que parece un hecho nuevo; interpenetración de fragmentos del presente y del pasado, a menudo en función del monólogo interior de un "testigo" cuya conciencia, receptáculo de recuerdos y experiencias, es más un enfoque narrativo que un instrumento de análisis o un reflejo de vida interior; la descripción pormenorizada de gestos, actitudes, etc. que tiende a romper la realidad en fragmentos, y que favorece el cultivo de símbolos y la representación expresionista de la oculta y enigmática vida interior de los personajes. Estos procedimien-

---

10) Enrique Mallea Abarca: op. cit., p. 314.

tos forman parte del realismo indirecto y contemplativo característico de Faulkner y otros narradores norteamericanos contemporáneos suyos, realismo que comparte Onetti por razones similares de desilusión, derrota, pesimismo y crisis moral.

Onetti también es comparable a los norteamericanos en su estilo, basado en una adaptación artística de los giros y acentos del habla cotidiana, estilo curiosamente llano y descolorido que refleja las "notaciones despersonalizadas" que atribuyera alguna vez Mallea al lenguaje argentino (11). Se elabora a veces sobre esta base, un poco a la manera de Faulkner, para llegar a un estilo complejo, retórico, conceptual. En otros aspectos de su arte, Onetti ofrece contrastes con los narradores norteamericanos y con los franceses, que son en cierto modo los continuadores de éstos (Céline, Sartre, Camus, et al.), como, por ejemplo, en su notable predilección por el elemento fantástico que, en sus primeras novelas, se expresa de manera realista en los ensueños y peripecias imaginarias del protagonista, pero que en obras posteriores conduce al uso del desenlace irreal, como en "Un sueño realizado" o en La vida breve. Así, a pesar de su minucioso y sórdido neoneaturalismo descriptivo, revela Onetti cierta filiación con la escuela de literatura fantástica que tanto florece en la región del Plata. Onetti también se aproxima a esta escuela en su a veces excesivo intelectualismo (pese a la constante pintura en su obra de tipos y medios incultos), su frío afán formalista y simbolista, que alcanza máxima expresión en la estructura compleja y calculada de las últimas novelas.

Sin embargo, en la primera obra publicada, hay una perfecta claridad y sencillez de lenguaje y forma. El pozo, pequeño libro de unas cien páginas impresas

Primer asomo de un mundo. con una letra muy grande, pasó casi inadvertido cuando apareció en Montevideo. No obstante, contiene, al menos en forma esquemática, casi todos los temas que ocuparán al autor en sus narraciones siguientes y una anticipación de sus métodos narrativos más característicos. La novela consiste en las reflexiones autobiográficas de Eladio Linacero, de cuarenta años de edad, el primero de los protagonistas fracasados y solitarios de Onetti. En las primeras páginas, se prepara el tono de soledad y aislamiento, de asco por los demás y hasta por sí mismo, que el resto de la obra sólo confirmará, agregando anécdotas. Encerrado en su cuarto, se pone a escribir sus "memorias" con un enfoque especial: "...quiero hacer...algo mejor que la historia de las cosas que

11) Eduardo Mallea: "Sobre la irrealidad de nuestro lenguaje (1943)", en Notas de un novelista, Buenos Aires, 1954, p. 44.

me sucedieron. Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola sin los sucesos en que tuvo que mezclar, queriendo o no. O los sueños" (12).

Entra aquí el elemento de fantasía, de los ensueños creados por el protagonista como una manera de superar la triste realidad que lo rodea. Son "aventuras" que suceden en lugares extraños y exóticos, como escenas de una película barata, en las que Linacero se imagina a sí mismo como el héroe, satisfaciendo sus secretas y frustradas necesidades de autoafirmación. Las aventuras se evocan una y otra vez, en ratos de ocio o ensimismamiento, y sus caracteres se cambian ligeramente, mediante la supresión o incorporación de circunstancias y detalles, según los caprichos del soñador, quien busca una expresión más exacta de sus peripecias. La aventura que se cuenta con más detenimiento en la novela es la de "la cabaña de troncos", una fantasía en la que figura una muchacha que Linacero conoció en la vida real. Esta transformación subjetiva, fantásica, de un recuerdo o experiencia real, llegará a su plenitud definitiva en La vida breve, y en El pozo, siendo una característica esencial de la vida del protagonista, se convierte ya en un elemento constante de la narración:

Lo curioso es que, si alguien dijera de mí que soy 'un soñador', me daría fastidio. Es absurdo. He vivido como cualquiera o más. Si hoy quiero hablar de los sueños, no es porque no tenga otra cosa que contar. Es porque se me da la gana, simplemente. Y si elijo el sueño de la cabaña de troncos, no es porque tenga alguna razón especial. Hay otras aventuras más completas, más interesantes, mejor ordenadas, pero me quedo con la cabaña porque me obligará a contar un prólogo, algo que sucedió en el mundo de los hechos reales hace unos cuantos años. También podría ser un plan el ir contando un "suceso" y un sueño. Todos quedaríamos contentos (13).

Pero esos sueños sólo tienen interés para el que los ha creado; son incomunícables, no quieren decir nada para los demás, quienes los entienden mal o se burlan de ellos:

Sólo dos veces hablé de las aventuras con alguien. Lo estuve contando sencillamente, con ingenuidad, lleno de entusiasmo, como contaría un sueño extraordinario si fuera un niño. El resultado de las dos confidencias me llenó de asco. No hay nadie que tenga el alma limpia, nadie ante quien sea posible desnudarse sin vergüenza...

Ninguna de estas bestias sucias puede comprender nada. Es como una obra de arte. Hay solamente un plano donde puede ser entendida. Lo malo es que el ensueño no trasciende, no se ha inventado la forma de expresarlo, el subrealismo es retórica. Sólo uno mismo, en la zona de su alma, algunas veces (14).

12) El pozo, Montevideo, 1939, p. 11.

13) Ibid., p. 12.

14) Ibid., pp. 35, 45.

El contenido anecdótico de El pozo -- recuerdos, "aventuras" y experiencias del momento presente, entremezclados sin ningún orden cronológico, en una secuencia de asociación libre y subjetiva -- no hace más que confirmar esta visión del mundo sobriamente desesperanzada, visión que se expresa en términos crueles e inequívocos al terminar la nouvelle:

Hubo un mensaje que lanzara mi juventud a la vida; estaba hecho con palabras de desafío y confianza. Se lo debe haber tragado el agua como a las botellas que tiran los náufragos. Hace un par de años que creí - haber encontrado la felicidad. Pensaba haber llegado a un escepticismo casi absoluto y estaba seguro de que me bastaría comer todos los días, - no andar desnudo, fumar y leer un libro de vez en cuando para ser feliz. Esto y lo que pudiera soñar despierto, abriendo los ojos a la noche retinta. Hasta me asombraba haber demorado tanto tiempo para descubrirlo. Pero ahora siento que mi vida no es más que el paso de fracciones de - tiempo, una y otra, una y otra, como el ruido de un reloj, el agua que corre, moneda que se cuenta. Estoy tirado y el tiempo pasa. Estoy frente a la cara peluda de Lázaro, sobre el patio de ladrillos, las gordas mujeres que lavan la pileta, los malevos que fuman con el pucho en los labios. Yo estoy tirado y el tiempo se arrastra, indiferente, a mi derecha y a mi izquierda.

Esta es la noche; quien no pudo sentirla así no la conoce. Todo en la vida es suciedad y ahora estamos ciegos en la noche, atentos y sin comprender... Esta es la noche. Yo soy un hombre solitario que fuma - en un sitio cualquiera de la ciudad; la noche me rodea, se cumple como un rito, gradualmente, y yo nada tengo que ver con ella...

Esta es la noche. Voy a tirarme en la cama, enfriado, muerto de cansancio, buscando dormirme antes de que llegue la mañana, sin fuerzas ya para esperar el cuerpo húmedo de la muchacha en la vieja cabaña de troncos (15).

Aparte del uso de ciertos símbolos que serán frecuentes en la obra de Onetti (la noche: todo lo sombrío y moribundo de la vida, y los estrechos confines de un cuarto: el aislamiento del ser humano), conviene notar brevemente algunos temas - más, expresados por Linacero (o por el autor: los protagonistas de Onetti son siempre, en mayor o menor grado, figuras autobiográficas), temas que volverán a tratarse y a elaborarse en narraciones posteriores.

En Onetti el amor es siempre transitorio y su desaparición se liga invariablemente con la pérdida de la juventud en la mujer:

El amor es maravilloso y absurdo e, incomprensiblemente, visita a cualquier clase de almas. Pero la gente absurda y maravillosa no abunda; y las que lo son, es por poco tiempo, en la primera juventud. Después comienzan a aceptar y se pierden.

He leído que la inteligencia de las mujeres termina de crecer a los

---

15) Ibid., pp. 96-99.

veinte o veinticinco años. No sé nada de la inteligencia de las mujeres y tampoco me interesa. Pero el espíritu de las muchachas muere a esa edad, más o menos. Pero muere siempre; terminan siendo todas iguales, con un sentido práctico hediondo, con sus necesidades materiales y un deseo ciego y oscuro de parir un hijo. Piénsese en esto y se sabrá por qué no hay grandes artistas mujeres. Y si uno se casa con una muchacha y un día se despierta al lado de una mujer, es posible que comprenda, sin asco, el alma de los violadores de niñas y el cariño baboso de los viejos que esperan con chokolatines en las esquinas de los liceos (16).

En efecto, el matrimonio de Linacero -- como su vida misma -- ha sido un fracaso, no sin que él haya hecho un desesperado esfuerzo por recuperar el pasado y la juventud y belleza de Cecilia, su mujer, obligándola a reconstruir, con su marido, una escena remota del noviazgo (esto será, en otro contexto y en un plano más propiamente fantástico, el tema del cuento "Un sueño realizado"). Lo que perdura es el deseo sexual, ruin y obsceno, extrañamente frío y desligado de las pasiones y los sentimientos humanos. Ya de adolescente, Linacero intenta seducir, y luego humillar, a Ana María, sin tener "ningún deseo por ella" (17). En su sueño preferido, el de la cabaña de troncos, siempre aparece Ana María desnuda, descrita con profusión de detalles eróticos, sin que haya más que una pasiva contemplación de su cuerpo, por parte de Linacero, lo cual es "la verdadera aventura" - ("Lo que yo siento cuando miro a la mujer desnuda en el camastro no puede decirse, yo no puedo, no conozco las palabras. Esto, lo que siento, es la verdadera aventura" (18). En otra ocasión, la relación sexual va acompañada de un frustrado intento de comunión, de compartir la belleza y emoción de una fantasía, como en la escena con Ester (19).

Como se habrá advertido ya, el tono que asume con más frecuencia Onetti, al novelar las tribulaciones de Linacero, es el de una indiferencia y una impassibilidad cínicas, superficie tras la cual se intenta, sin lograrlo del todo, ocultar la angustia y el dolor. El lenguaje es lacónico y algo afectado, si bien claro y directo, estudiado -- seguramente -- en el Hemingway de la buena época:

Claro que terminamos hablando de literatura. Hanka dijo cosas con sentido sobre la novela y la musicalización de la novela. Qué fuerza de realidad tienen los pensamientos de la gente que piensa poco y sobre todo, que no divaga. A veces dicen "buenos días", pero de qué manera tan inteligente. También hablamos de la vida. Hanka tiene trescientos pe-

---

16) Ibid., pp. 56-57.

17) Ibid., p. 19.

18) Ibid., p. 84.

19) Ibid., pp. 67-72.

sos por mes o algo parecido. Le tengo mucha lástima. Yo estaba tranquilo y le dije que todo me importaba un corno, que tenía una indiferencia apacible por todo. Ella dijo que Huxley era un cerebro que vivía separado del cuerpo, como el corazón de pollo que cuidan Lindbergh y el doctor Alexis Carrell; después me preguntó:

-- Pero, ¿por qué no acepta que nunca ya volverá a enamorarse?

Era cierto; yo no quiero aceptarlo porque me parece que perdería el entusiasmo por todo, que la esperanza vaga de enamorarse me da un poco de confianza en la vida. Ya no tengo otra cosa que esperar. Hanka tiene veinte años; al final le vino una crisis de ternura y me obligó a aceptarle el hombro como almohada. Se imaginaria que soportaba, además de mi cabeza, algo así como una desesperanza infinita, o vaya a saber qué. Después, en la rambla, le dije que nuestra relación era una cosa ridícula y que era mejor no vernos más. Entonces me contestó que tenía razón, pensándolo bien, y que iba a buscarse un hombre que sea como un animal. No quise decirle nada, pero la verdad es que no hay gente así, sana como un animal. Hay solamente hombres y mujeres que son unos animales(20).

Finalmente, es interesante notar que en El pozo se describe con cierto detenimiento la fugaz afiliación del protagonista con el partido comunista y la consiguiente desilusión, desilusión que reaparece como un elemento común en la experiencia de varios personajes centrales en la obra de Onetti (como Ossorio en Para esta noche y Brausen en La vida breve). En la pensión donde vive Linacero hay un viejo, Lázaro, comunista ferviente, que lo lleva a unas reuniones de su célula:

Conocí a mucha gente, obreros, gente de los frigoríficos, aporreada por la vida, perseguida por la desgracia de manera implacable, elevándose sobre la propia miseria de sus vidas para pensar y actuar en relación a todos los pobres del mundo. Habría algunos movidos por la ambición, el rencor o la envidia. Pongamos que muchos, que la mayoría. Pero en la gente del pueblo, la que es pueblo de manera legítima, los pobres, hijos de pobres, nietos de pobres, tienen siempre algo esencial incontaminado, algo hecho de pureza, infantil, candoroso, recio, leal, con lo que siempre es posible contar en las circunstancias graves de la vida. Es cierto que nunca tuve fe; pero hubiera seguido contando con ellos, beneficiándome de la inocencia que llevaban sin darse cuenta. Después tuve que moverme en otros ambientes y conocer a otros individuos, hombres y mujeres, que acababan de ingresar en las agrupaciones. Era una avalancha (21).

A Linacero lo asquean los elementos burgueses e intelectuales del partido, los representantes de la clase que recoge "todos los vicios de que pueden despojarse las demás clases... Desde cualquier punto de vista, búsquese

20) Ibid., pp. 41-42.

21) Ibid., pp. 79-80.

el fin que se busque, acabar con ellos sería una obra de desinfección. En pocas semanas aprendí a odiarlos; ya no me preocupan, pero a veces veo casualmente sus nombres en los diarios, al pie de largas parrafadas imbéciles y mentirosas y el viejo odio se remueve y crece" (22). La revulsión producida en Linacero lo hunde aún más en la soledad, y la amargura lo lleva peligrosamente cerca de un semi-fascismo que, como el ambiente de terror y persecución policial en Para esta noche, anticipa ya la negra época que vivirán los argentinos unos años después.

Me aparté enseguida y volví a estar solo. Es por eso que Lázaro me dice fracasado. Puede ser que tenga razón; se me importa un corno, por otra parte. Fuera de todo esto, que no cuenta para nada, ¿qué se puede hacer en este país? Nada, ni dejarse engañar. Si uno fuera una bestia rubia, acaso comprendiera a Hitler. Hay posibilidades para una fe en Alemania; existe un antiguo pasado y un futuro, cualquiera que sea. Si uno fuera un voluntarioso imbécil se dejaría ganar sin esfuerzos por la nueva mística germana. ¿Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos (23).

Con la aparición de Tierra de nadie, Onetti, casi desconocido hasta entonces, adquiere cierto renombre en el mundo literario de Buenos Aires. Afir-

Retrato de una generación perdida mó un comentarista que "en nuestro país, donde sobran los dedos de una mano para contar los novelistas auténticos, J. Carlos Onetti asoma como un valor importante en el género" (24). Aunque el ambiente es aquí el de la capital argentina, es el mismo mundo sórdido y estéril esbozado en El pozo, "aquel aire mezquino y fatigoso de la vida" (25), que, ampliado y "objetivizado", constituye el panorama de Tierra de nadie. Las implicaciones de la guerra y sus estragos sugeridas por el título no son accidentales. Contra el fondo de la nueva guerra mundial que amenaza y estalla en Europa en 1939, comentada en periódicos y conversaciones, se mueven los personajes de esta novela, representantes de una generación "perdida" de América, víctimas de una profunda crisis social, desmoralizados y cínicos como sus antecesores continentales y norteamericanos de veinte años antes. La tierra que ocupan es, en verdad, de "nadie": poblada de negaciones, sin pasado ni futuro.

Onetti intensifica en esta obra su visión agónica de la realidad. Abandona la narración íntima por medio del "testigo" y examina su panorama de u-

22) Ibid., pp. 80-81.

23) Ibid., pp. 83-84.

24) Enrique Mallea Abarca: op. cit., pp. 314-315.

25) Tierra de nadie, Buenos Aires, 1941, p. 82.

na manera fría, distanciada, implacablemente cruda y cruel. Con una técnica claramente inspirada por Manhattan Transfer de Dos Passos, de múltiples historias - simultáneas cuyos fragmentos se alternan y se interpenetran con rapidez y agilidad, el autor presenta a sus personajes -- pistoleros, criminales, macrós, prostitutas, pseudointelectuales, organizadores sindicales, canallas, simples figuras a la deriva --, sin introducir previamente al lector a sus complicadas interrelaciones ni explicarle sus antecedentes, dejando que estos datos se infieran vagamente mediante alusiones e indicios indirectos, contenidos en trozos de recuerdos y conversaciones en el transcurso de la vida cotidiana, una vida tediosa y gris, de una sordidez casi increíble.

Y como si no fuese suficiente el constante desfilar de tristes recuerdos amorosos, desoladas escenas de alcoba, abandonos, estafas, cínicas discusiones sobre arte o política, abortos, suicidios y frustrados intentos de escape, Onetti pone en boca de sus personajes tersas expresiones del mismo nihilismo que exudan los cuadros tan deprimentes de esta novela. Aránzuru, la figura que con más frecuencia aparece en sus páginas, formula su filosofía del destierro, de la separación del hombre y el mundo circundante, en estos términos:

Pensó que estaba perdida la amistad del hombre con la tierra. Qué tenía de común con los colores del cielo, los árboles raquíticos de la ciudad, sus multitudes oscuras y alguna luz de ventana, sola en la noche. Qué tenía de común con nada de lo que integra la vida, con las mil cosas que la van haciendo y son ella misma, como las palabras hacen la frase (26).

y le añade matices al anunciar a su amante, de golpe, que ya no la quiere:

--Parece mentira. Así, sin pensarlo, de pronto, como viene la enfermedad. Uno tiene un montón de cosas que llama su vida, pero va rodando junto a ellas, nada más que eso. Ya no tengo nada que ver con mi vida, ya no es mía. Y de golpe, de esa manera, porque sí, como una fruta que estaba madura. Naturalmente. Y no puedo preocuparme. Poco se ha de preocupar el árbol. Nada. Estoy tan tranquilo, fumando. Esto es una amueblada con baño y sala independiente. Calefacción central. - Estoy tirado, desnudo en la cama, fumando. Estoy seguro de que estás sufriendo. Es así (27).

Desconociendo su propia vida, desconoce también el pasado, todo lo que ha hecho y lo que lo ha hecho a él, sin que la experiencia valga o sirva de nada:

26) Ibid., p. 17.

27) Ibid., p. 48.

Se oyó la bocina del tren en la estación y cayeron lejos, en la curva, unas luces blancas y verdes. Ahora hubiera deseado, antes de la partida de mañana, una gran vida, un pasado complejo y dramático para recordarlo de una sola mirada. Todo hacia atrás era equívoco y no podía comprenderse, lleno de rostros endurecidos y horas que surgían de pronto. Nada podía ser llamado con su nombre, no había ninguna lógica, ninguna misteriosa atadura de amor que ordenara e hiciera comprensibles los días pasados. Días y noches, todo grotesco y muerto, amontonado (28).

Los "intelectuales" no ofrecen un testimonio más alentador. Llarvi, escritor fracasado que se entrega por fin a la autodestrucción, opina en una de las páginas de su diario, después de haber reflexionado sobre el asunto, que "la inteligencia sólo sirve para no llegar a conocer nada" (29) y, momentos antes de suicidarse, traza las sucesivas etapas por las cuales llega el hombre a la completa negación de sí mismo y de la vida:

Hace meses que estoy en Rosario y no he escrito una línea. No creo que haya en este momento hombre más desnudo que yo y no necesito emplear el cerebro ni asediarme mediante frases para saber quién soy. Esto se siente y es terriblemente desconsolador. Acaso esto suceda en tres movimientos, pero son rapidísimos y no es nada difícil que yo los esté inventando ahora para tratar de hacer lógico el suceso. El primero consistiría en sentirse despojado de todo lo social, de lo que uno es ante los otros; después se logra asirse aún de lo animal, la sangre, el estómago, los músculos. Pero aquí se comprende forzosamente que todo eso es común a los hombres y se abandona. queda entonces uno. ¿Qué hay? Sólo se puede decir con una palabra: nada (30).

Onetti no sugiere que esta profunda descomposición moral sea simplemente una enfermedad particular, una cosa de individuos incapaces de adaptarse al medio en que viven. Es un mal de todos, de la nación, de la sociedad, lo cual se expresa en una conversación entre Llarvi y Casal, un pintor bohemio, amargado:

-- No hay nada que hacer aquí. Cualquier cosa que uno se invente para hacer es asunto europeo, no nuestro. Por más palabrerío americano que se le quiera dar, aunque usted lo escriba en lunfardo. No hay nada.

--¿Por qué se preocupa, entonces? No haga nada -- dijo Casal. Un hombre evolucionado no debe hacer nada. Fíjese en los constructores, en cualquier orden de cosas. Da lástima. Toda la vida chapaleando en miserias. Mire la política, la literatura, lo que quiera. Todo es falso y lo autóctono lo más falso de todo. Si aquí no hay nada para hacer, no

---

29) Ibid., p. 44.

30) Ibid., p. 170.

haga nada. Si a los gringos les gusta trabajar, que se deslomen. Yo no tengo fe. Algún día tendremos una mística, es seguro; pero entretanto, somos felices (31).

He aquí el claro e inconfundible anuncio del fascismo, la "mística" exaltadora de la nada y negadora de la razón que surgiera en Europa entre el caos de la primera posguerra y que surge asimismo en la Argentina a raíz de una desolación social diferente pero de comparable gravedad. A unos pocos años de la composición de esta novela, postularían los militaristas con voz histérica un nacionalismo falso y oscurantista con que se pretendería llenar el vacío espiritual y moral (también anticipa esto Casal, al decir: "Mire, creo que ningún tipo de americano me resulta más odioso que el que estuvo en Europa y viene aquí a jorobar a la gente para que cambie. Toda esa musiquita de la disciplina, el humanismo, el trabajo. Somos haraganes, indiferentes y felices. Pueblo instintivo y lo que se quiera. El instinto no se equivoca y sabe siempre con qué tiene que quedarse y qué cosas valen la pena" (32).

Onetti ha pintado este cuadro social con pinceladas recias y certeras, desnudando hasta sus raíces el mal que oprimía a su patria adoptiva. Pero la completa ausencia en este panorama de valores positivos indica claramente que el propio autor está infectado por la misma enfermedad. Es difícil -- como antes apuntamos -- distinguir a veces entre la visión de Onetti y la de sus criaturas. En efecto, en cierto momento, parecen ser una y la misma. Con todo, es interesante notar que, en un comentario hecho al margen de su novela, se encuentra evidencia de un sentido moral en Onetti, sentido que reacciona frente a las escenas que ha evocado. Dice el narrador, al referirse al tipo de "indiferente moral" que frecuenta las páginas de Tierra de nadie: "Que no se reproche al novelista haber encarado la pintura de ese tipo humano con igual espíritu de indiferencia" (33). Como en el caso del Faulkner de Santuario, la aparente amoralidad de un autor que casi se regocija en ofrecer al lector cuanta violencia y perversión encuentre a la vista, puede atribuirse a un terrible asco interno, a una sensibilidad exacerbada y traumatizada. Tierra de nadie, como Santuario, es una novela de trauma y de derrota. La repulsión que siente el novelista se traduce en un cuadro infernal, nauseabundo, en el que no aparece ningún elemento positivo. La visión de Onetti, como la de Faulkner, es contemplativa, vencida por el mal en todo menos una oscura resistencia estoica y pasiva.

32) Ibid., pp. 123-24.

33) Palabras citadas en la solapa de Tierra de nadie.

Si bien la forma total de Tierra de nadie se parece a la de Manhattan Transfer, en el estilo descriptivo puede advertirse cierta huella faulkneriana, particularmente en lo que se refiere a la fragmentación de la realidad objetiva y el enfoque casi expresionista de los gestos. Los efectos de esta técnica son parecidos a los del cine, en que hay una especie de "ojo" que contempla el mundo de las cosas y sólo registra lo exterior suyo, seleccionando y contrastando objetos y perspectivas para dejar un testimonio mudo: "Iluminando aquí, oscureciendo allá, enumerando cosas, objetos, actitudes, movimientos, gestos, con un sentido impresionista, con una notable economía de medios (ciertas páginas dan la impresión de una cámara cinematográfica que vaya pasando sobre los personajes y las cosas y enfocándolas desde ángulos inusitados) el autor va descomponiendo la realidad en trozos, con un estilo sobrio, desnudo, directo..." (34). Los primeros párrafos de la novela ofrecen un buen ejemplo de este procedimiento; es de notar la violenta sucesión de imágenes sueltas que establece un ambiente siniestro e irreal, y el constante desplazamiento de la "cámara" que penetra muros en el curso de su movimiento:

El taxi frenó en la esquina de la diagonal, empujando hacia el chófer el cuerpo de la mujer rubia. La cabeza, doblada, quedó mirando la carta azul que le separaba los muslos. "Nos devolveremos el uno al otro como una pelota, un reflejo..."

Mientras suspiraba, "nos devolveremos el uno al otro", sorprendió el nacimiento del gran letrero rojizo.

Una mancha de sangre: Bristol. En seguida el cielo azuloso y otro golpe de luz: Cigarrillos importados. Nuevamente el cielo. En la cruz de las calles las enormes letras golpeaban el flanco del primer rascacielos, su torre escalonada. Bristol, el aire, cigarrillos, pequeñas nubes. Los golpes rojos se corrían por las azoteas desiertas, manchando fugazmente el gris hosco de los pretilos.

Atravesando la ventana sucia, sonrojaban la sonrisa del hombre en la lámina pegada a la pared. Un rápido abanico cerrado en los muros y una gruesa barra en la colcha de la cama, cruzando la culata ya fría del revólver.

La mano del hombre dormido colgaba junto al piso. Ausente de las sombras y las rápidas palabras rojas, el hombre respiraba lento y sonoro, una mano en la hebilla del cinturón, la derecha hacia las tablas con manchas y escupitajos.

Afuera, en la luz amarilla del corredor, otra mano avanzó, doblándose en el pestillo. Llave. El hombre gordo dobló los dedos fastidiado y esperó. "Con tal que no se le haya ocurrido..." Golpeó con los -

nudillos (35).

Aunque Onetti maneja este estilo con gran habilidad y sus diálogos reproducen con una crudeza fonográfica los acentos y expresiones de sus locutores, hay monotonía y oscuridad en el conjunto, consecuencias de una desmesurada aplicación de esos procedimientos en un intento de superar los defectos obvios de la obra: la ausencia de acción y la falta de movimiento en la forma, las descripciones a veces demasiado elípticas o esquemáticas, la excesiva insistencia en ciertos tipos de escenas comunes a todos los personajes, la unilateralidad del enfoque que omite o simplemente sugiere la dimensión interior. Veremos, en sus siguientes novelas, cómo Onetti rectifica en cierta medida estas fallas, mediante la más clara delineación del contenido anecdótico, un retorno a la presencia unificadora del "testigo" y el contrapunto de varios planos narrativos bien trazados.

En 1942, cuando Onetti escribe su tercera novela, Para esta noche, la guerra mencionada fugazmente en El pozo y aparecida como un siniestro trasfondo en Tierra

Un cínico intento de liberación de nadie amenaza con destruir al mundo entero. Aunque sus batallas quedaron lejos del continente americano, el drama de aquella época de incertidumbre y angustia conmovió y preocupó profundamente al novelista, según consta en una breve nota preliminar a su entonces nueva obra narrativa:

En muchas partes del mundo había gente defendiendo con su cuerpo - diversas convicciones del autor de esta novela, en 1942, cuando fue escrita. La idea de que sólo aquella gente estaba cumpliendo de verdad - un destino considerable, era humillante y triste de padecer.

Este libro se escribió por la necesidad -- satisfecha en forma mezquina y no comprometedora -- de participar en dolores, angustias y heroísmos ajenos. Es, pues, un cínico intento de liberación (36).

Los efectos de esta "necesidad... de participar en dolores, angustias y heroísmos ajenos" en la concepción de Para esta noche son varios. Aunque el ambiente de la novela -- denso, nocturnal, agobiante -- recoge elementos ya característicos de Onetti (el fatalismo, la sordidez, el cinismo), no obstante hay en ella un fuerte sentido de intriga y peripecia apasionantes, de movimiento en el relato, que falta por completo en las novelas anteriores. Esto puede relacionarse con la presencia en Para esta noche de una abierta resistencia al mal, a la brutalidad y perversión, que produce cierta contraposición de fuerzas y favorece un desarrollo

35) Tierra de nadie, p. 9.

36) Para esta noche, Buenos Aires, 1943, p. 7.

más propiamente novelístico de la historia, desde el punto de vista narrativo. -- Juzgando por el carácter general de este libro, la guerra debió de estimular en Onetti la expresión de sentimientos relativamente positivos y el intento de plantear y resolver -- en términos propios del autor -- el desgarrado conflicto mundial que se llevaba a cabo en aquellos años.

Onetti crea en Para esta noche, como escenario de la acción, una ciudad imaginaria que es, a pesar de su anonimidad, una transparente estilización de Buenos Aires. El país, también anónimo, está en guerra. Aparentemente (estos datos y antecedentes nunca se explican, sino que se infieren por ciertas referencias y circunstancias en el curso de la narración), se ha cesado toda resistencia y la ciudad está a punto de caer en manos del enemigo o a ser bombardeada por sus aviones. Dentro de la ciudad, tenebrosa y acechada por el terror, no hay posibilidad de escape. Hay barcos esperando en el puerto para llevarse a los refugiados pero, aunque el Gobierno ha dado salvoconductos a muchos ciudadanos, no se consiguen pasajes. El mismo Gobierno está ahora en vías de disolución y en las altas esferas hay oscuros elementos fascistoides que, aprovechando el caos y la confusión, pugnan por el poder y controlan ya la policía. Han traicionado al "partido" (i.e., el partido comunista, aunque jamás se nombra), antes en alianza con el Gobierno, y ahora se preparan a perseguir despiadadamente a sus miembros y destruir su organización.

Tal es la situación al comenzar la historia del protagonista, Ossorio, miembro del partido, ex-combatiente, cansado, desengañado, poseído de un escepticismo y un cinismo casi benévolos. Convencido de que el colapso del régimen y la capitulación de la ciudad son inevitables y que el "partido" es incapaz de protegerse, Ossorio se ha dedicado a salvarse como sea posible y busca con desesperación un pasaje para huir del país. Recibe un aviso por teléfono de que hay probabilidad de conseguir algo de otro veterano del Norte y que lo busque por la noche en un cabaret. No lo encuentra, pero ve a otro miembro del "partido", convencido de que no vale la pena pelear ya más; ve suicidarse a un desconocido que se encontraba en una situación semejante a la del propio Ossorio y observa que han llegado agentes secretos que vigilan a la concurrencia y no dejan salir a nadie. Se escapa en medio de un tiroteo y va a la Casa del Partido, donde todo demuestra que no hay ni voluntad de resistencia. Le dicen allí que busque a Barcala, uno de los dirigentes que, teniendo en su posesión los ficheros del partido y una cantidad de pasajes, ha rehusado seguir con sus camaradas y se ha encerrado en su casa a espe--

rar solo a la policía que lo persigue. Ossorio lo encuentra en su casa, ve en él toda la desilusión y decadencia que ha debilitado al partido, pero no consigue convencerle de que tome otra actitud. Barcala, armado con un fusil, le dice dónde está el fichero, le da un pasaje y lo hace salir.

Después de encontrar cerrada la oficina donde estaba el fichero, Ossorio habla a la policía y le da la dirección de Barcala. Entonces va para su casa, concentrado ya en la sola idea de "disparar". Al llegar allí encuentra a una adolescente que lo esperaba; resulta ser la hija de Barcala, a quien unos amigos han mandado con Ossorio en un momento de apuro. Sin saber precisamente por qué, la lleva consigo, pensando en cierto momento abandonarla en algún sitio - para seguir adelante con su plan de escape original. En un ambiente de pesadilla, ruedan por la ciudad hasta encontrar por fin un lugar seguro dónde pasar la noche. A la madrugada, Ossorio sale rumbo al puerto, dejando atrás a la muchacha, precisamente en el momento en que aparecen los aviones enemigos y comienza el bombardeo. Rodeado por las explosiones y el caos, Ossorio decide de pronto volver por la chica, la encuentra herida en la calle, la levanta en brazos y camina, no hacia el puerto sino cuesta arriba, hacia la ciudad. El impacto de una bomba lo arroja al suelo, y allí muere, "sabiendo que estaba en el grandilocuente final de un tiempo, que todo estaba terminado con protesta, prisionero en las enredadas callejuelas sin luz, y que cuando todo fuera suprimido, la vida, el miedo y la muerte, otro inocente principio iba a surgir...." (37).

Entre los episodios de esta historia -- tan extraña y tan poco característica de Onetti en varios detalles --, se interpola otra, también revelada en una serie de escenas disgregadas: la de Morasán, jefe de la policía secreta, ex miembro del "partido" que ahora extermina sin piedad a sus antiguos camaradas, brutal, neurótico, perverso, destruido al final por sus propios rivales. Pero la de Ossorio es la principal, la que constituye el "cínico intento de liberación" de Onetti, frente a un mundo al borde de la autodestrucción. Protagonista típicamente onettiano en su desilusión, sobriedad y preocupación por sus propios intereses, Ossorio demuestra por otra parte ciertas cualidades inesperadas: una terca desinclinación a rendirse ante las circunstancias, aunque sea por razones más bien egoístas ("Y los hombres fueron condenados a buscar agujas en pajares", pensó. O a reventar. O a buscar y encontrar agujas en paja-

37) Ibid., p. 211.

res e igualmente reventar. Finalmente, reventar de todos modos, de un modo o de otro. 'Pero no ahora; es que se me ocurre no reventar ahora', pensó como - si se explicara" (38); un sentimiento -- aunque furtivo y lejano -- de solidaridad con sus semejantes ("Sin quererlo acercó la mano hacia la mujer para acariciarla, para sentir el calor de una persona, atravesando las ropas, porque eso era más importante y más fuerte que cosa alguna" (39); y una inexplicable ternura por la muchacha -- cuyo nombre es, simbólicamente, Victoria -- que lo conduce a abandonar a última hora su huida y enfrentarse, casi heroicamente, con su destino (40). Con todo, es dudoso el valor de esta "victoria", propuesta en un plano subjetivo e individual (así como el fascismo se presenta -- en apariencia -- como una función de neurosis y trastornos sexuales), añadida al final de pronto y como sin mucha convicción, y expresada en términos algo confusos que concuerdan poco con el cuerpo de la novela. La soledad y el aislamiento del hombre, su inmoralidad y salvajismo, postulados siempre por Onetti como elementos esenciales de la condición humana, traicionan aquí al autor en su equívoco esfuerzo por postular una visión más positiva. Donde acierta Onetti es en la creación del ambiente de angustia y terror, de la noche densa y asfixiante, que predomina en toda la novela. Otro acierto es la asombrosa anticipación de la atmósfera del Buenos Aires bajo el peronismo, como ha señalado Rodríguez Monegal: "La imaginaria ciudad, gobernada por la delación, el terror y la brutalidad, fue en 1943 el anticipo de un Buenos Aires actual... Y lo que entonces pareció un ejercicio en imaginación... se convirtió en duro, en apasionado testimonio del futuro" (41).

Aparte de su contenido, Para esta noche ofrece varios puntos de interés -- en su estructura narrativa y en su estilo, en los cuales se advierte una fuerte influencia faulkneriana. Respecto a la forma, notemos la bifurcación del relato en dos hilos contrastantes pero complementarios (las peripecias de Osorio y de Morasán) en los que se insertan en momentos aislados fugaces escenas

38) Ibid., p. 10.

39) Ibid., p. 30.

40) Al mismo tiempo, es interesante notar en esto, como ha dicho Rodríguez Monegal ("Juan Carlos Onetti y la novela rioplatense", p. 178), la peculiar atracción que manifiesta el autor en todas sus obras por la frescura adolescente de la mujer, frescura que después, inevitablemente, degenera "en el sexo, en el embarazo, en la prostitución...".

41) Ibid., p. 188.

enteramente extrañas (a veces hasta enigmáticas) a la anécdota central (42) (en esto se regresa un poco a la manera de Tierra de nadie). En la simultánea proyección de las dos historias principales, hay un constante vaivén en el tiempo, correspondiente a la dislocación espacial que empieza a manifestarse en la escena en el cabaret en la que Onetti experimenta con la técnica de narrar un solo suceso o serie de sucesos desde dos puntos de vista distintos; todo lo que acontece después del suicidio en los reservados se presenta tal como lo ve Ossorio y luego como visto por Morasán. Una variante del mismo procedimiento se aplica a la escena en el cuarto de Ossorio, en la que el punto de vista de la narración se traslada de éste a la muchacha, Victoria, cuya conciencia también recoge recuerdos que explican sus acciones antes de llegar con Ossorio.

Onetti demuestra considerable habilidad al esbozar los antecedentes y circunstancias generales de su historia y de sus protagonistas mediante la colocación de indicios fragmentarios o indirectos aquí y allá, en conversaciones, recuerdos y pensamientos, sin que el novelista tenga que intervenir con explicaciones al margen de la acción o de la conciencia de los personajes. Un buen ejemplo es el diálogo entre Martins y Ossorio (43), terso y reconcentrado a la manera de Hemingway o James M. Cain, en el que se dan, por medio de sobreentendidos y alusiones parciales, algunos detalles relativos a la guerra, el sitio, los barcos, etc. Es en Para esta noche, también, donde por primera vez va Onetti más allá del estilo lacónico de sus dos primeras novelas, para cultivar en ciertos momentos el párrafo de largas oraciones envolventes, muy a la manera de Faulkner, que en su lento y tortuoso avance mantienen en suspensión imágenes del pasado y del presente y que, al enfocarse en el plano más propiamente descriptivo, amontonan detalles, gestos, ruidos e impresiones en un caudaloso y heterogéneo flujo verbal. Pueden ofrecerse como ejemplo las siguientes reminiscencias de Morasán:

Como si el curso de la vida hubiera cesado repentinamente y un precipicio sin fondo por donde navegaba zumbando el coche lo separara de la noche y los excitantes días y semanas que habían precedido a la noche, y el resto de su vida fuera a comenzar allá, recién después de atravesar el abismo, en el otro borde, se abandonó a la mentira de estar con Barcala en el restaurante cercano a la casa del partido, comiendo -

---

42) Como, por ejemplo, la mujer solitaria (pp. 10-11), el muchacho en la casa de sierta (pp. 72-74), el hombre y la mujer en el café (pp. 86-87), Clara Gilles (pp. 100-101), el hombre y la mujer en la estación (pp. 204-205), el joven soldado (pp. 207-208).

43) Ibid., pp. 22-24.

en mangas de camisa, no en este pasado verano que tuvo que vivir oculto en un altillo, sin armas, como si estuviera desnudo frente a la puerta que una patada podía echar abajo, esperando que llegaran a buscarlo en cualquier momento para ponerlo frente a Barcala, volverlo a ver así, más fuerte que él, única cosa que temía en el mundo por saberse incapaz de resistir la cara del otro colocada delante de la suya, mirándolo en silencio, con sus ojos tristes de mulato, sin decirle palabra, tal como él sabía que Barcala había de mirarlo si alguna vez volvían a encontrarse. No en este último verano sino en el anterior, antes de cortar con el partido y juntarse con aquellos que llamaba "los perros" con voz más llena de odio que ninguno, como si escupiera. En el verano anterior comiendo en mangas de camisa en el "Golfo de Napoli", en la esquina de la Casa del Partido, comentando con Barcala los sucesos pasados y los otros, los que iban a venir mañana, el lunes, en el próximo verano algún día... etc. (44)

o esta oración que describe el aspecto de la Casa del Partido al entrar Ossorio:

En el patio, sentados en un largo banco bajo la luz escasa que se desvanecía antes de llegar a la pared, enfrente, estaban tres hombres con máuseres entre las piernas, fumando y conversando en voz baja, con pocos movimientos, y no se alarmaron al verlo entrar, levantaron calladamente la cabeza y lo miraron mientras de la oficina, un poco escondida a la izquierda, salía otro hombre en traje de mecánico y pistola al cinto, un cigarrillo en la boca y bigotes largos, espesos, inmóviles, que se acercó a Ossorio con pasos lentos, taconeando, haciendo venir entrecortadamente, al vaivén de la marcha, la cara pálida desde la luz de su oficina, atravesar la sombra del costado del patio y surgir nuevamente en la luz del zaguán junto a Ossorio, muy cerca, con su gesto sonriente y distraído, hasta que la luz del zaguán y las paredes -- con frescos ocres donde trepaban chineneas humeantes, y hombres entre gavillas y enormes tuercas y ruedas dentadas se estrechaban las manos -- reunieron, aislaron frente a frente la cara de Ossorio y la del hombre de la pistola (45).

o este conjunto de reflexiones del mismo Ossorio en su cuarto con la hija de Barcala:

Se detuvo escuchando a la calle, mirando su atención en el espejo mientras seguía con el oído el ruido del automóvil que acababa de doblar, detenerse, hacer roncar la larga y apagada bocina como una respiración asmática, allá abajo, con los dientes del peine clavados en la raya que había estado dibujando, hasta que el motor del coche volvió a bufar y el ruido se fue alejando en la calle y ningún otro ruido llegó al cuarto; entonces dejó caer con calculado movimiento circular la mano que sostenía el peine y quedó mirando su cara, buscando observarla tal como se había inclinado un momento antes sobre la niña, que dormía o estaba simplemente quieta con los ojos cerrados y el rostro en paz, observando su cara como la de otra persona, viendo sin desánimo y sin entu-

---

44) Ibid., p. 51.

45) Ibid., p. 55.

siasmo los rasgos aún no gastados, apenas opacos por la fatiga, las arrugas a los lados de la boca que recién estaban insinuándose, los ojos siempre rectos y sin expresión en el espejo, la cara de un hombre cualquiera, no feliz, no particularmente desgraciado, un hombre; sintiendo alguna distraída lástima por el hombre en el espejo, por un vago sueño que imaginaba el hombre había mantenido, por los intocables recuerdos que el hombre gustara contemplar alguna vez, y le sonrió moviendo amistoso la cabeza y terminó rápidamente de peinarse porque la chica estaba ya vestida -- vio la punta horadada del sombrero de lana sobre el libro abierto en la mesa -- y porque midió con espanto el tiempo que se había deslizado bajo sus zapatos, sobre la cara en la luz invariable del espejo (46).

Como en tantas obras de Faulkner en las que prevalece el estilo retórico, el empleo en Para esta noche de este lenguaje de amplias parrafadas -- a base de largas oraciones en cadena, repletas de frases interpoladas y en aposición, de vagos gerundios y calificativos y de enumeraciones de objetos y sensaciones -- se ajusta al ambiente de la novela, tenebroso y torturado, y a la forma de la narración, dominada por la intriga y el misterio.

En los años que separan a Para esta noche de la novela que le sigue, La vida breve, Onetti publica varios cuentos en cuyas páginas puede trazarse con cierta

Los cuentos  
de Onetti

claridad la transición del crudo realismo de sus primeros libros a las estructuras laberínticas e introspectivas de sus más recientes novelas. En estos relatos breves, en nuevas situaciones citadinas, el autor se basa en preocupaciones ya expresadas o implicadas -- como hemos visto -- en sus primeras obras: la soledad, la nostalgia por el pasado y por la juventud desaparecida y la triste elaboración de un mundo de ensueño. Son cuentos siempre narrados por un "testigo", cuentos sin acción o apreciable movimiento formal hacia algún punto crucial o culminante, cuentos en los que la forma generalmente existe en función de una paulatina revelación de la anécdota que conduce al planteamiento final de las ineludibles consecuencias de ésta. Es así que Mario Benedetti ha observado en los relatos de Onetti una estructura simétrica y bipartita: "Siempre hay un movimiento de ida y otro de vuelta, una mitad preparatoria y otra definitiva... La mitad preparatoria suele enunciar los caminos posibles; la final, pormenoriza la elección" (47).

En "Un sueño realizado" -- temprano anticipo del desenlace fantástico, imprevisible y ambiguo, que había de usar el autor en La vida breve y en Los adioses --,

---

46) Ibid., pp. 152-153.

47) Mario Benedetti: Prólogo a Un sueño realizado y otros cuentos, Montevideo, 1951, pp. 11-12.

la enigmática mujer hace que se reconstruya en escena su sueño, a la manera pirandelliana, en un esfuerzo de recaptar un momento maravilloso, feliz ("pero no es feliz la palabra sino otra clase de cosa" (48), y lo consigue a costa de morir, de cumplir con la profecía de Langman, el "testigo", quien notó en ella al principio "aquel aire de jovencita de otro siglo que hubiera quedado dormida y despertara ahora un poco despeinada, apenas envejecida pero a punto de alcanzar su edad - en cualquier momento, de golpe, y quebrarse allí en silencio, desmoronarse roída por el trabajo sigiloso de los días" (49). En "Bienvenido, Bob", en boca del anónimo "testigo", Onetti implanta su mensaje con fría e insidiosa crueldad, sin recurrir en nada a la crudeza de sus primeras novelas: el desvanecimiento de la juventud, de su espíritu desafiante y seguro, para entrar con ignominiosa sordidez al "tenebroso y maloliente mundo de los adultos" (50). En "Esbjerg, en la costa", la danesa Kirsten añora su país natal, quiere volver a ese "pedazo muy chico de tierra donde ella había nacido, había aprendido un lenguaje, donde había bailado por primera vez con un hombre y había visto morir a alguien a quien quería. Era un lugar que ella había perdido como se pierde una cosa, y sin poder olvidarlo" (51). Ese "lugar" es también la juventud, rodeada de sus símbolos, lejana e inalcanzable ya. Para el marido de Kirsten, fracasado en sus intentos de conseguir el dinero para el viaje, aquella nostalgia está teñida de algo incomprensible, pero él la acompaña todos los días a ver salir los barcos, al muelle, donde "se ponen (los dos) duros y miran, miran hasta que no pueden más, cada uno pensando en cosas tan distintas y escondidas, pero de acuerdo, sin saberlo, en la desesperanza y en la sensación de que cada uno está solo, que siempre resulta asombroso cuando nos ponemos a pensar" (52).

Otro miembro de esta galería de naufragos y solitarios es el médico Díaz Grey, protagonista del cuento "La casa en la arena", otro de los "soñadores" de Onetti, vencidos por una vida tediosa y gris, agarrados a algún recuerdo sobre el cual se levantan una serie de fantasías cuyos detalles, como los de las "aventuras" de Eraldo Linacero, se modifican una y otra vez según los caprichos de su fantástico creador. Así lo plantea el autor en el primer párrafo del relato:

Cuando Díaz Grey aceptó con indiferencia haber quedado solo, inició el juego de reconocerse en el único recuerdo que quiso permanecer en él, cambiante, ya sin fecha. Veía las imágenes del recuerdo y se -

---

48) Un sueño realizado, p. 29.

49) Ibid., p. 18.

50) Ibid., p. 41.

51) Ibid., p. 48.

veía a sí mismo al transportarlo y corregirlo para evitar que muriera, reparando los desgastes de cada despertar, sosteniéndolo con imprevistas invenciones, mientras apoyaba la cabeza en la ventana del consultorio, mientras se quitaba la túnica al anochecer, mientras se aburría sonriente en las veladas del "bar" del hotel. Su vida, él mismo, no eran ya más que aquel recuerdo, el único digno de evocación y de correcciones, de que fuera falsificado, una y otra vez, su sentido (53).

La estancia de Díaz Grey en la casa en la arena, rodeado de sus cómplices en una sórdida e ilícita empresa de drogas, ocasiona una fantasía grotesca, enigmática, llena de frustrados simbolismos, fantasía cuyas escenas, irreales y a la vez descritas con extraño detalle, tienen un aire siniestro, faulkneriano (54).

Tanto "La casa en la arena" como su protagonista nos llevan ya directamente a la cuarta novela de Onetti, La vida breve (55), en la que se ve claramente

Tortuosa  
metáfora  
de un mundo

te que la "liberación" intentada en Para esta noche fue al menos en sus sugerencias positivas -- más bien una especie de interludio en la obra del autor. La vida breve vuelve a plantear, con insistencia y amplitud definitivas, la desesperada situación del hombre en el mundo que se esbozó primeramente en El pozo y se amplió luego en Tierra de nadie, indagando aquí sobre las múltiples implicaciones de dicha situación y la posibilidad o imposibilidad de superación o escape. En este sentido, La vida breve puede considerarse, con justeza, como una culminación, compleja e intrincada en extremo, de las principales tendencias temática y estructural avanzadas por toda la obra anterior del autor. Es así que Rodríguez Monegal ha opinado que "la generación perdida que empezó a examinarse en El pozo, de la que Tierra de nadie levantó el despiadado censo, la que anticipó en pesadilla su destrucción en Para esta noche, encuentra su definitiva metáfora, su cabal resumen, en La vida breve" (56).

Juan María Brausen, el personaje central de esta novela (y de cuya conciencia puede decirse que es la novela, en un sentido muy distinto del convencional monólogo interior), vuelve a presentar, en esencia, los mismos rasgos que caracterizan a los sucesivos protagonistas de las novelas de Onetti, lo cual

53) Ibid., p. 53.

54) Benedetti hace referencia a esto al calificar de "faulknerianas" las reacciones del Colorado, tipo infrahumano de esta historia, cuyo modelo puede encontrarse fácilmente en el Popeye de Santuario o en el gángster Red, hoyon, como este último del personaje de Onetti (Prólogo a Un sueño realizado p. 12).



puede percibirse en la despiadada autoexégesis que hace este personaje en el capítulo VI:

"A esta edad es cuando la vida empieza a ser una sonrisa torcida... Y se descubre que la vida está hecha, desde muchos años atrás, de malentendidos. Gertrudis, mi trabajo, mi amistad con Stein, la sensación que tengo de mí mismo, malentendidos. Fuera de esto, nada; de vez en cuando, algunas oportunidades de olvido, algunos placeres, que llegan y pasan envenenados. Tal vez todo tipo de existencia que pueda imaginarse debe llegar a transformarse en un malentendido. Tal vez, poco importa. Entretanto, soy este hombre pequeño y tímido, in cambiabile, casado con la única mujer que sedujo o me sedujo a mí, in capaz, no ya de ser otro, sino de la misma voluntad de ser otro. El hombrecito que disgusta en la medida en que impone la lástima, hombrecito confundido en la legión de hombrecitos a los que fue prometido el reino de los cielos. Asceta, como se burla Stein, por la imposibilidad de apasionarme y no por el aceptado absurdo de una convicción eventualmente mutilada. Este, yo en el taxímetro, inexistente, mera encarnación de la idea Juan María Brausen, símbolo bípedo de un puritanismo barato hecho de negativas -- no al alcohol, no al tabaco, un no equivalente para las mujeres --, nadie, en realidad; un hombre, tres palabras, una diminuta idea construída mecánicamente por mi padre, sin oposiciones, para que sus también heredadas negativas continuaran sacudiendo las engreídas cabecitas aun después de su muerte." El hombrecito y sus malentendidos, en definitiva, como para todo el mundo. Tal vez sea esto lo que uno va aprendiendo con los años, insensiblemente, sin prestar atención. Tal vez los huesos lo sepan y cuando estamos decididos y desesperados, junto a la altura del muro que nos encierra, tan fácil de saltar si fuera posible saltarlo; cuando estamos a un paso de aceptar que, en definitiva, sólo uno mismo es importante, porque es lo único que nos ha sido indiscutiblemente confiado; cuando vislumbramos que sólo la propia salvación puede ser un imperativo moral, que sólo ella es moral; cuando logramos respirar por un impensado resquicio el aire natal y la soltura, tal vez entonces nos pese, como un esqueleto de plomo metido dentro de los huesos, la convicción de que todo malentendido es soportable hasta la muerte, menos el que lleguemos a descubrir fuera de nuestras circunstancias personales, fuera de las responsabilidades que podamos rechazar, atribuir, derivar" (57).

Aquí, Brausen no sólo se describe a sí mismo sino que anticipa, sin saberlo, la trayectoria general de su vida, de su "vida breve", a partir de ese momento. Asqueado de su vida ratonil, Brausen busca -- pese a su convencido fatalismo -- posibles vías de escape, de ser otro, de dejar atrás al Brausen que ha sido y que ya no es nadie. Sus intentos abarcan los planos imaginario y

55) Otro cuento publicado en 1949, "El señor Albamo", no es sino una versión del capítulo final de esta novela.

56) Emir Rodríguez Monegal: "Juan Carlos Onetti y la novela rioplatense", p.188.

57) La vida breve, Buenos Aires, 1950, pp. 67-68.

real. En la vida real, Brausen descubre que vive al lado de su departamento una prostituta, la Queca, y se introduce de pronto en su vida, asumiendo una identidad falsa -- la de Juan María Arce -- y convirtiéndose en macró, dando expresión palpable a todos sus deseos reprimidos. Después de haziarse de la Queca, decide matarla, exaltando así su poder de destrucción, de "vengar en ella y de una sola vez todos los agravios que me era posible recordar" (58). Pero al ir a consumir el asesinato, encuentra que otro ya la ha matado, robando a Brausen su venganza tan cuidadosamente planeada.

Al mismo tiempo que adquiere y saborea su nueva vida como Arce, Brausen intenta otro escape en el mundo de la fantasía, creando al imaginario Díaz Grey -- el mismo médico sórdido y canallesco de "La casa en la arena" -- en situaciones y andanzas que reflejan, grotesca y extrañamente, como en un espejo deforme, la desdichada vida del mismo Brausen y su deseo de "vivir sin memoria ni previsión" (59). Dentro del ambiente que le ha marcado Brausen, Díaz Grey empieza a cobrar mayor individualidad, a adquirir pensamientos, recuerdos y fantasías propios, llegando a imaginarse al mismo Brausen y a considerarse encierto momento como el "tímido inventor de un Brausen" (60).

Cuando este último se escapa con Ernesto, el asesino de la queca, a Santa María, escenario verídico de las supuestas aventuras de Díaz Grey, ha perdido ya sus identidades de Arce y de Brausen, como despojándose de sucesivas capas de su ser, hasta llegar a conseguir "lo que yo buscaba desde el principio...; ser libre, ser irresponsable ante los demás, conquistarme sin esfuerzo en una verdadera soledad" (61). Esto prepara ya el increíble capítulo final, en el que Onetti da a entender -- con la misma sutileza y oscuridad que prevalece en toda la obra -- que la vida de Díaz Grey es real, que lo que imaginaba Brausen ocurrió en verdad, tiempo atrás, y que la vida de Brausen ha sido simplemente una fantasía del médico provinciano.

Onetti demuestra en esta novela que su examen del mundo siempre postulado en su obra ha llegado a una etapa crucial, en la que se entrega a profundas lucubraciones casi de orden metafísico. La vida breve es una novela sumamente oscura y polifacética, deliberadamente ambigua, cargada de sumergidos simbolis mos y enigmáticas alusiones, una novela cuyo final parece soportar varias hipó

58) Ibid., p. 102.

59) Ibid., p. 104.

60) Ibid., p. 186.

61) Ibid., p. 366.

tesis respecto a las probables o plausibles implicaciones de la fábula Brausen Díaz Grey-Onetti (62). A nuestro modo de ver, dentro de éstas pueden ofrecerse las siguientes:

1) Que el intento de escape hecho en el plano imaginario por Brausen ha sido un callejón sin salida, al igual que el que hizo como Arce, cuyo plan de asesinato fue realizado por otro, todo lo cual vale decir que no hay salida para el protagonista, quien resulta ser, como él mismo predijo, "nadie, en realidad..., inexistente, (la) mera encarnación de la idea Juan María Brausen".

2) Que la liberación que buscaba Brausen sólo puede efectuarse en el plano de la fantasía y que, por tanto, es incompatible con la realidad que oprime a toda criatura de Onetti.

3) Que todo es un círculo vicioso, que si Brausen inventa a Díaz Grey, para superar una realidad insoportable, la realidad en que se mueve Díaz Grey apenas si es más atractiva. El médico inventa a Brausen como un "escape" o una diversión y también en el capítulo final, empieza a jugar con la idea del señor Albano, como una posible figura de fantasía, sugiriendo así que el ciclo puede repetirse sin que haya ninguna indicación de que vaya a ser esencialmente distinto del ya trazado en el cuerpo de la novela.

4) Que la novela tiene una doble perspectiva: Brausen es creador de Díaz

62) Se añade el nombre del propio Onetti puesto que él también interviene fugazmente en la novela. En el Cap. V (2a. pte.), cuando Brausen establece su oficina de "publicidad", pone en su escritorio una fotografía de los tres sobrinos de la Queca, como si fueran hijos o parientes suyos. Dice Brausen: "Sobre el escritorio, la fotografía estaba entre el tintero y el calendario; las cabezas de los tres repugnantes sobrinos de la Queca esforzaban sus sonrisas a la espera del momento en que el hombre que me había alquilado la mitad de la oficina -- se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, dejaba adivinar que sólo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos -- se abandonara alguna vez, en el hambre del mediodía o de la tarde, a la estupidez que yo le imaginaba y aceptara el deber de interesarse por ellos. Pero el hombre de cara aburrida no llegó a preguntar por el origen ni por el futuro de los niños fotografiados... No hubo preguntas, ningún síntoma del deseo de intimar; Onetti me saludaba con monosílabos a los que infundía una imprecisa vibración de cariño, una burla impersonal. Me saludaba a las diez, pedía un café a las once, atendía visitas y el teléfono, revisaba papeles, fumaba sin ansiedad, conversaba con una voz grave, invariable y perezosa" (p. 247). Aparte del obvio simbolismo (la mitad de la oficina=la mitad de la novela que ocupa Brausen) es interesante notar que, como en una interminable galería de espejos, el autor multiplica los reflejos de su novela hasta incluirse a sí mismo, apareciendo como el creador de un personaje que a su vez crea otro, etc.

Grey y éste lo es a su vez de Brausen. Cada uno de estos personajes es real y ficticio al mismo tiempo, según como se mire el uno respecto al otro. Sus vidas se postulan cada una en función de la otra, lo cual produce una serie de correspondencias entre los personajes: Brausen-Díaz Grey, Gertrudis-Elena Sa-  
da joven violinista, Ernesto-Oscar, Stein-Lagos, MacLeod-el dueño del hotel, etc. Los dos protagonistas logran su felicidad, su "verdadera soledad", su vida "sin memoria ni previsión", mediante la fantasía y la persecución de su auténtico ser, y al fin se confunden en uno. La fantasía equivaldría entonces a la creación, a la combinación y transformación subjetiva de todos los factores en un instante único, el mismo proceso que siguen todos los "soñadores" de Onetti. Así lo expresa Brausen en cierto momento: "A veces escribía y otras imaginaba las aventuras de Díaz Grey, aproximado a Santa María por el follaje de la plaza y los techos de las construcciones junto al río, extrañado de la creciente tendencia del médico a revolcarse una y otra vez en el mismo suceso, a la necesidad -- que me contagiaba -- de suprimir palabras y situaciones, de obtener un solo momento que lo expresara todo; a Díaz Grey y a mí, al mundo entero, en consecuencia" (63). Es, también, el proceso que sigue el mismo Onetti como creador literario, quien imagina a sus personajes y los coloca en diversas circunstancias, como para "obtener un solo momento (i.e., la obra) que lo expresara todo". Por ejemplo, Díaz Grey aparece no sólo como personaje principal en "La casa en la arena", "El señor Albano" y La vida breve, sino como una momentánea figura al fondo del cuento "El álbum", publicado en 1953(64).

La vida breve, novela polifacética en su contenido, tiene, lógicamente, una estructura también polifacética, en la que se alternan sucesivas escenas de tres planos narrativos interrelacionados pero bien definidos: los de Brausen, Arce y Díaz Grey, historias que llevan insertados recuerdos del pasado, reminiscencias, etc. En el fondo de estas historias -- confundidas al final, como sus personajes, en una -- existe la misma falta de acción, la misma inmovilidad y el mismo fatalismo que caracterizan siempre a la visión novelística de Onetti. Es poco lo que ocurre en este libro de casi cuatrocientas páginas; sus episodios -- muchos de ellos de intención simbólica -- no forman parte de ningún plan evolutivo, sino que se acumulan, se amontonan, elaborando sobre el mensa-

---

64) En las múltiples y variadas apariciones de este protagonista, Onetti empieza a acercarse a la manía faulkneriana de repetir personajes, con distintos enfoques y perspectivas, en sucesivas obras.

je central (implicado ya en el monólogo de Brausen que citamos anteriormente), agregándole detalles, circunstancias y anécdotas, hasta proporcionarle a la novela una fuerza que no es la de un impacto dramático sino la de un peso agobiante.

Aquí, como en Para esta noche, Onetti demuestra cómo ha estudiado en Faulkner la manera de novelar sus fábulas tan poco dinámicas. Se observa la huella faulkneriana no sólo en el ordenamiento de los múltiples fragmentos de la historia (la proyección de tres planos narrativos simultáneos y entrecruzados y la interpenetración del presente y del pasado), sino en la técnica de la revelación lenta e indirecta de ciertos hechos. Por ejemplo, la vida de Brausen en Montevideo y, particularmente, la aventura con Raquel, cuya historia se reconstruye por trozos, a lo largo de la novela. Onetti también sigue a Faulkner aquí, como en Tierra de nadie y Para esta noche, al reflejar en el enfoque descriptivo la misma fragmentación de la realidad: la morosa anotación de gestos y detalles, a menudo grotescamente dislocados, que son los signos mudos y misteriosos de actos, pensamientos y motivaciones que nunca llegan a conocerse directamente. Hasta en la mente de Brausen, "testigo"-narrador de la historia, se ocultan los verdaderos mecanismos de su conciencia tras un interminable desfile de "gestos", de pasivas especulaciones que se detienen en asuntos y objetos aparentemente sin importancia.

Por medio de la técnica faulkneriana, tan cercana ya a la visión novelística de Onetti, el novelista sudamericano intenta superar la inmovilidad y falta de dramatismo en su relato, concibiéndolo en una forma múltiple e intrigante que, por otra parte, se conforma a la filosofía del autor y a su gusto -- tan obvio en La vida breve -- por la realización virtuosista y semi-barroca de sus planos. Con todo, aunque la obra posea la "auténtica complejidad" que le atribuye Rodríguez Monegal (65), comunica también una notable sensación de pesadez, no aliviada por la reiterada y tediosa enumeración de los gestos, la limitación del enfoque en un "testigo" -- aunque triple en sus encarnaciones --, la monotonía de los demás personajes que sólo se ven desde fuera y deformados por la visión del mismo observador y la desmesurada persecución de oscuros simbolismos y dobles sentidos.

Tal vez consciente de los excesos cometidos en La vida breve, Onetti vuelve a cultivar en Los adioses, su quinta y más reciente novela, el género breve.

65) Emir Rodríguez Monegal: "Juan Carlos Onetti y la novela rioplatense", p.182.

En esta nouvelle de menos de noventa páginas, la estructura, si no libre de complicaciones técnicas, al menos demuestra una estricta observación y resolución de los problemas inherentes en el relato mismo y algo de la perfecta integración de forma y contenido que suele ser el atributo de las grandes novelas. -

La posibilidad de un mundo mejor

Por otra parte, en Los adioses se vislumbran interesantes indicios de un posible cambio en la visión del mundo tan cruelmente expresada en las obras anteriores del autor.

Todo el relato está contado por un "testigo", el propietario de una tienda cerca de un sanatorio en las montañas. Llega allí un tuberculoso, ex-campeón de basquetbol, para seguir un tratamiento. Su doble historia de amor (entre su mujer y una muchacha joven), culminada en la muerte, se desarrolla ante los ojos del "testigo", cuya visión del mundo -- triste, morosa, furtivamente obscura -- imparte a los sucesos una interpretación de sexo y amor ilícito. Al final, se revela al "testigo" y al lector un factor que obliga a un cambio absoluto de perspectiva, a una reconsideración completa de la novela. Se advierte que la interpretación del "testigo" fue una hipótesis posible, que ningún hecho la confirmaba (aunque tampoco la negaba), que la súbita revelación del final hace posible suponer otra versión, una relación de amor más pura y limpia.

En la realización de esta historia ambigua y ambivalente, Onetti ha manejado la técnica del relato por medio de un "testigo" con gran habilidad, procurando, y no sin éxito, aliviar la monotonía y unilateralidad -- peligros constantes de este enfoque -- mediante el procedimiento de que, en ciertos momentos, personajes secundarios hagan llegar al "testigo" datos relativos al hombre en el sanatorio, y de hacer que el mismo "testigo" imagine o suponga lo que hacen o han hecho el hombre, la mujer y la muchacha en otros lugares. Estas variaciones permiten la introducción de elementos que quedan fuera de la vista o el conocimiento del "testigo", sujeto a naturales limitaciones de tiempo y espacio. Sin embargo, no alteran el absoluto control que ejerce sobre la historia de este "testigo", cuya visión deformadora es dominante en toda la novela.

Onetti delata una vez más, en Los adioses, su deuda a Faulkner. La técnica de permitir al "testigo" ciertas afirmaciones que van más allá de la superficie y la apariencia de las cosas (como cuando el tendero ve al hombre por primera vez "saludando sin sonreír porque su sonrisa no iba a ser creída y se

había hecho inútil o contraproducente desde mucho tiempo atrás, desde años antes de estar enfermo") (66) recuerda no poco a la que emplea el novelista norteamericano en Las palmeras salvajes o en Intruso en el polvo. También, el estilo de Onetti en Los adioses advierte una influencia faulkneriana, menos obvia y superficial tal vez que en el de Para esta noche, al reproducir, en esa la menor y con discreción, ciertos rasgos retóricos del narrador sureño: la coexistencia de elementos heterogéneos del presente y el pasado, el uso de construcciones hipotéticas, la repetición insistente de ciertos términos, el empleo de combinaciones agresivas y poco usuales de adjetivos y sustantivos, el amontonamiento de calificativos en cadena o en aposición, la definición por la negación, la impresión general de una prosa cuidadosamente elaborada y matizada, y, al mismo tiempo, curiosamente improvisada, por sus rodeos y añadiduras. Puede tomarse como ejemplo este párrafo:

--Incrédulo -- le hubiera dicho al enfermero si el enfermero fuera capaz de comprender --. Incrédulo -- me estuve repitiendo aquella noche, a solas. Esto es; exactamente incrédulo de una incredulidad que ha ido segregando él mismo, por la atroz resolución de no mentirse. Y dentro de la incredulidad, una desesperación contenida sin esfuerzo, limitada, espontáneamente, con pureza, a la causa que la hizo nacer y la alimenta, una desesperación a la que está ya acostumbrado, que conoce de memoria. No es que crea imposible curarse, sino que no cree en el valor, en la trascendencia de curarse (67), -

o el párrafo largo que empieza "Sabía esto, muchas cosas más, y el final inevitable de la historia..." (pp. 40-41).

El recargar el lenguaje del "testigo" con las inflexiones del propio autor, rasgo también faulkneriano, nos conduce a otra consideración de esta doble historia de amor, a señalar otro posible plano de lectura. Aparte de su manifiesto contenido, Los adioses puede considerarse, como La vida breve (aunque, en el caso de la novelle, con resultados mucho menos oscuros), una novela sobre la creación, sobre el papel del creador literario, es decir, sobre el mismo Onetti en relación con su mundo novelístico y sus personajes. Varios críticos han señalado que la voz y la visión sórdida y morosa del anónimo "testigo" son las de Onetti, y en un sentido más estricto y especial que el del carácter generalmente autobiográfico de los protagonistas del autor. A esto se refiere Rodríguez Monegal al hacer notar que "el testigo-relator escribe como Onetti".

66) Los adioses, Buenos Aires, 1954, p. 10.

67) Ibid., p. 11.

y que "el relator es tan omnipotente como el creador novelesco: es el creador, e impone su visión retorcida a los personajes y al lector" (68).

Siguiendo esta pista, hay mucho en Los adioses que sugiere y corrobora la tesis de que el "testigo" es una proyección de la personalidad creadora de Onetti y que el descubrimiento que hace aquél, desmintiendo su teoría acerca de la relación entre el hombre y la muchacha, refleja un cambio en la filosofía del autor sobre el mundo, mantenida con tenacidad a través de toda su obra anterior. Respecto a esto, conviene notar algunos indicios interesantes. El "testigo" vive en el pueblo, al lado del sanatorio, viendo llegar y partir, vivir y morir, a los pacientes durante quince años (exactamente quince años separando a Los adioses, 1954, de El pozo, 1939, la primera obra publicada por Onetti) - (69). El "testigo" se interesa por todos los que pasan por allí, de una manera distanciada y cínica; su actitud frente a ellos la expresa al decir que "tenían...algo de animales, perros o caballos, mezclaban una dócil aceptación de su destino y circunstancia con rebeldías y espantos, con mentirosas y salvajes intenciones de fuga" (70). El hombre (en toda la novela nunca tiene más nombre que ése) puede ser el Hombre que conserva su dignidad solitaria, aun antes de la revelación del final, frente a los esfuerzos del "testigo" (Onetti) por degradarlo ("Así quedamos, el hombre y yo, virtualmente desconocidos y como al principio; muy de tarde en tarde se acomodaba en el rincón del mostrador para repetir su perfil encima de la botella de cerveza..., para forcejear conmigo en el habitual duelo nunca declarado: luchando él por hacerme desaparecer, por borrar el testimonio de fracaso y desgracia que yo me emperraba en dar; luchando yo por la dudosa victoria de convencerlo de que todo esto era cierto, enfermedad, separación, acabamiento" (71). Es el Hombre de quien dice el "testigo": "Nunca supe si llegué a tenerle cariño; a veces, jugando, me dejaba atraer por el pensamiento de que nunca me sería posible entenderlo" (72). Y, frente a la muchacha, el "testigo" reconoce, en un instante, el fracaso de su cinismo y amargura: "Ella me sonrió mientras encendía otro cigarrillo; continuaba sonriendo detrás del humo y de pronto, o como si yo acabara de enterarme, todo cambió. Yo era el más débil de los dos, el equivocado; yo estaba descubriendo la inva-

68) Emir Rodríguez Monegal: "Los adioses", Número, marzo 1955, pp. 107-108.

69) Los adioses, p. 10: "...hace quince años que vivo aquí y doce que me arreglo con tres cuartos de pulmón...".

70) Ibid., p. 30.

71) Ibid., pp. 26-27.

72) Ibid., p. 55.

riada desdicha de mis quince años en el pueblo, el arrepentimiento de haber pagado como precio la soledad, el almacén, esta manera de no ser nada. Yo era "minúsculo, sin significado, muerto" (73).

Estas y otras referencias en el curso de la novela que conducen al descubrimiento de que la muchacha es la hija del hombre y que ha pagado los gastos del tratamiento de su padre, comunican un profundo cambio en la filosofía de Onetti, quien postula aquí una concepción más positiva del hombre, concediéndole una calidad verdaderamente humana y reconociendo la existencia, perdurabilidad y poder trascendental del amor. El suicidio del hombre, sabiendo ya que es un incurable, toma el aspecto de un desafío a la enfermedad, de una muerte escogida con dignidad. Tal parece ser la "fábula" de Onetti y del "testigo", quien al final se siente "lleno de poder, como si el hombre y la muchacha, y también la mujer grande y el niño, hubieran nacido de mi voluntad para vivir lo que yo había determinado" (74). Las causas de esta transformación son desconocidas y se niega a afirmar la absoluta certeza de este aspecto del relato (la ambigüedad y la ambivalencia de tantos episodios y hechos). Onetti permanece indiscutiblemente fiel a su naturaleza, a lo más "real" suyo, a su manera de ser y su experiencia (la visión del "testigo" y lo que observa), pero sugiere, como antes no lo había hecho, que existe, más allá de esos límites, "otro mundo, más luminoso y entero, en el que viven realmente los personajes, los amantes" (75), lográndolo en una novela corta de admirable factura que es, a nuestro juicio, la más perfecta de las del autor.

Juan Carlos Onetti es otro destacado miembro de lo que hemos venido llamando en este estudio una generación "perdida" de Hispanoamérica, destacado por la fuerza y singularidad de su obra novelística y por ser, junto con Lino Novás Calvo, uno de los primeros representantes y portavoces de dicha generación que dejan un doloroso testimonio de una época: la de la gran crisis económica (cuando ésta acontece, en 1929, Onetti apenas ha cumplido los veinte años) y sus secuelas de guerra y caos mundial (Onetti inicia su labor literaria en 1939, cuando estalla la segunda guerra europea).

En la experiencia vital de Onetti, la crisis y guerra mundiales coinciden con una también aguda y gravísima crisis socio-económica en la Argentina que trae como consecuencia el advenimiento de negras fuerzas de reacción y dictadu

---

73) *Ibid.*, p. 55.

74) *Ibid.*, p. 84.

75) Emir Rodríguez Monegal: "Los adioses", p. 109.

**Falta página**

**N°** 109

JOSE REVUELTAS nació en 1914, en la ciudad de Durango. Su familia, aunque humilde, ha dado cuatro figuras sobresalientes a distintas ramas del arte en México: José, escritor; Silvestre, compositor; Fermín, pintor; y Rosaura,

Vida.

actriz. Todavía cuando niño, llegó a la ciudad de México donde terminó la educación primaria. Entre los trece y los catorce años, abandonó los estudios, sin concluir el primer año de secundaria, por haberse afiliado ya al partido comunista, en cuyas filas militó durante largo tiempo. De ahí en adelante, la adolescencia y la juventud de Revueltas se caracterizan por las actividades políticas, por una existencia precaria y dolorosa, llena de persecuciones y sufrimiento. Todavía no cumplía los quince años cuando fue procesado por primera vez, acusado de rebelión, sedición y motín, y enviado a un reformatorio infantil. Más tarde, al cumplir los veinte años, Revueltas fue desterrado a la colonia penal de las Islas Mariás, también por conducta "subversiva".

En 1940, inició sus labores periodísticas, profesión que ejerció durante varios años, ocupando por un tiempo el puesto de reportero del diario El Popular. Revueltas publicó en 1941 su primera novela, Los muros de agua, obra que recoge experiencias autobiográficas de las Islas Mariás y que interesa, a pesar de su calidad desigual, por la anticipación de ciertos temas y enfoques que el autor desarrolla con mayor amplitud en su producción posterior. Con todo, Revueltas permaneció casi desconocido entre los círculos literarios hasta que su segunda novela, El luto humano, fue seleccionada en enero de 1943 como la obra mexicana que había de competir en Nueva York en el concurso para novelas hispanoamericanas organizado por la editorial Farrar y Rinehart. Esta selección, que trajo consigo el Premio Nacional de Literatura, lanzó a Revueltas a la fama. El luto humano fue aclamado como una obra de extraordinaria fuerza y originalidad, y su creador como uno de los futuros grandes novelistas de México. De esta novela se han hecho traducciones al inglés y al italiano.

En 1944, Revueltas dio a conocer una colección de cuentos, Dios en la tierra, también acogida con gran interés por la crítica. En los años siguientes, inició su colaboración como argumentista en los estudios cinematográficos, actividad que sigue ocupando actualmente el tiempo y los esfuerzos del autor y que constituyó uno de los factores que explican su relativamente escasa producción literaria durante la última década. Aparte de unos cuantos apariciones en revistas, Revueltas no publicó ninguna obra hasta 1949, año en que

apareció Los días terrenales, novela que provocó apasionadas polémicas, a raíz de las cuales se rompió la larga afiliación del autor con el partido comunista. La obra más reciente de Revueltas es En algún valle de lágrimas, novela corta escrita en 1954 y publicada a principios de 1956 por la editorial mexicana "Los Presentes" (1).

En la década de 1930 a 1940 empiezan a observarse ciertos cambios en la tradicional orientación de la prosa narrativa en México, como en muchos otros países de Hispanoamérica. La obra de los grandes novelistas de la Revolución se caracteriza, en lo que a visión del mundo se refiere, por un sistema de valores optimista o escéptico-optimista que va acompañado de un notable equilibrio en la forma, un apoyo en seguros procedimientos de análisis y descripción y en una realidad concebida como fluyente y evolutiva. La quiebra de los preceptos liberales de la Revolución entre muchos sectores intelectuales mexicanos y la crisis mundial en los años anteriores a la segunda guerra europea son factores que contribuyen a que empiece a notarse una transformación de las tendencias en la literatura narrativa en México, transformación que se advierte en el abandono de las formas del realismo tradicional y de la filosofía correspondiente a éste. Surgen entonces la angustia, la desorientación y el pesimismo, rasgos que alteran profundamente la concepción de la forma literaria y la temática entre ciertos escritores jóvenes. José Revueltas es uno de los primeros en México que postulan una literatura que refleje este cambio y que señale otros caminos posibles en la novela y el cuento.

A raíz de la publicación de El luto humano en 1943, Octavio Paz comentó sobre la aportación de un nuevo enfoque novelístico en esta novela que fue aclamada entonces por Ermilo Abreu Gómez como "una realización plena de conciencia, de técnica y de contenido" (2), pero que hoy nos parece extrañamente pesada y torpe. En su artículo, Paz criticó a los grandes novelistas de la Revolución por haber reducido la realidad novelística a "una pura crónica o cuadro de costumbres" (3). Observó a continuación que las generaciones posteriores a la de Azuela, Guzmán y otros, o desdijeron la novela social (los "Contemporáneos") o se dedicaron preferentemente al género cuentístico (Juan de la Cabada, Rafael Solana, Francisco Tarío, etc.) Surgió entonces la figura

1) Revueltas también ha escrito obras de teatro, como Israel (1947) y El cuadrante de la soledad (1950), que tratan temas análogos a los de su producción novelística. En el presente trabajo, nos ocuparemos exclusivamente de esta última.

2) E.A.G.: "José Revueltas", Letras de México, I, no. 2, 15 feb. 1943, p.10.

3) Octavio Paz: "Una nueva novela mexicana" Sur no. 105, julio 1943, p.93.

de Revueltas como el inesperado representante de una nueva visión narrativa, creador en El luto humano de "un mundo imaginativo, extraña y turbadoramente personal" (4). Los defectos de esta novela --ahora tan aparentes e imperdonables a nuestros ojos-- no fueron "sino los defectos de la juventud" para Paz, quien consideraba que "de cualquier modo, Revueltas es el primero que intenta entre nosotros crear una obra profunda, lejos del costumbrismo, la superficialidad y la barata psicología reinantes" (5). Como tantos otros comentaristas de aquel tiempo (6), Paz opinaba que algún día Revueltas escribiría una gran novela, realmente expresiva de la realidad mexicana. Viendo estas y otras afirmaciones semejantes con la perspectiva de los años transcurridos desde entonces, y conociendo la obra posterior de Revueltas, se percibe claramente cómo éste no ha podido cumplir con la "promesa" de El luto humano, exagerada por una crítica demasiado entusiasta que se cansaba ya del realismo convencional y se inclinaba hacia el descubrimiento de una literatura nueva. Conviene examinar con tranquilidad la obra de Revueltas, para poder definir con mayor exactitud sus virtudes y defectos y situarla debidamente en las corrientes de la literatura mexicana de las últimas décadas.

En Revueltas, la confusión del período posrevolucionario se combina con ciertos traumas sufridos por el autor en el curso de sus actividades políticas

Tono general. cas --encarcelamientos, torturas, humillaciones, brutalidades e injusticias experimentadas o presenciadas--, para crear un tono en su obra parecido al de ciertos novelistas rusos del siglo pasado, como Dostoievski, Andréiev y Arisybáshev. En sus cuentos y novelas, Revueltas examina apasionadamente ciertos aspectos de la vida real, apartándose rara vez de los medios y los temas asociados con su propia experiencia. Sin embargo, su actitud frente a este material dista mucho de ser realista; el mundo circundante siempre aparece en la obra de Revueltas teñido y alterado por la sensibilidad del novelista, una sensibilidad sombría, trágica, pesimista, melodramática, deformada por ciertas fijaciones escatológicas y sexuales.

A pesar de la larga filiación comunista del autor, no encontramos en su obra evidencias de una visión marxista, es decir, una visión dialéctico-materialista. La filosofía de Revueltas se caracteriza más

---

4) Ibid., p. 96.

5) Ibid., loc. cit.

6) Véase, por ejemplo, José Luis Martínez: "El luto humano de José Revueltas", Literatura mexicana siglo XX, 1a. parte, México, 1949, pp. 221-226, y la reseña de El luto humano por José Herrera Petere, Letras de México, I, no. 5, 15 mayo 1943, p. 7.

Filosofía. bien por un materialismo estático y muerto y un fatalismo atroz que anulan acción y movimiento y crean personajes unilaterales, sin desarrollo interno, meras figuras. A esto se refería Ali Chumacero al notar que los rasgos de los hombres de Revueltas afloran "desde una región demasiado hecha de una pieza, entera y uniforme, como descendida de una voluntad ajena, separada del hombre mismo. Así la voluntad humana resulta nacida de una fuerza muy otra que la conciencia. No obedece a propio impulso ni actúa por propia convicción..." (7). Tanto las historias de Revueltas como sus criaturas no se desarrollan; están ahí, inmutables, provistos ya de todas sus eventualidades y posibles aspectos. Sólo falta que, en el curso del relato, el novelista nos los descubra en sucesivas escenas y apariciones.

Es así que podemos observar en la obra de Revueltas una ausencia de evolución orgánica de trama o de personajes, una ausencia de conflicto, dramatismo dinámico y movimiento. Estos tradicionales valores narrativos son reemplazados por el impacto de la escena cruda o sombría, el rápido y frecuente traslado del punto de vista y el efecto

Forma. de un estilo exaltado y retórico: procedimientos todos en los que se advierte la constante intervención del novelista que manipula el relato y los personajes y a veces comenta sobre ellos, al margen de los sucesos, en términos filosóficos o especulativos. Esta intervención del escritor no significa, sin embargo, una verdadera penetración analítica en la realidad. Revueltas contempla un mundo en caos, un mundo que carece de explicación racional o lógica, un mundo animado por fuerzas extrañas e inefables, ante el cual el novelista gesticula, grita, lamenta, asume posturas proféticas y conjura visiones apocalípticas, esforzándose por llegar a la última esencia de los hombres y las cosas mediante una especie de intuición extática.

En la obra de Revueltas se crea a menudo un ambiente denso y sofocante, misterioso y oscuro, un ambiente que las más de las veces evoca la miseria, el pathos, el terror y la soledad. Revueltas prescinde casi totalmente de lo

Ambiente. que José Luis Martínez ha llamado "geografía" (8), o dibujo externo de los personajes y su medio, prefiriendo crear el ambiente como una proyección de los fondos emocionales y sensoriales de los personajes, de quienes dice el autor cierta vez: "Fuera de ellos el paisaje

7) Ali Chumacero: "José Revueltas", Letras de México, 10. dic. 1944, p. 5.

8) José Luis Martínez: op. cit., p. 225.

parecía el mismo e interior paisaje que llevaban dentro: desesperanzado, contradictorio" (9). Las novelas y los cuentos de Revueltas están constantemente orientadas hacia la dimensión interior, tomando la forma de largos y variados monólogos silentes, en los que se entremezclan transcripciones de la conciencia del propio novelista.

Hemos hecho referencia a la filosofía de Revueltas en cuanto a cómo influye en la concepción formal del relato. Es necesario también ver su influencia en el contenido anecdótico del mismo. Aparte de

Contenido. su materialismo fatalista y estático, la filosofía del autor se define por su concepción agónica y desesperanzada del mundo, según la cual el hombre sólo alcanza su verdadera calidad humana a través del dolor y la soledad, el reconocimiento de la ausencia de verdades absolutas y de una razón de vivir, y la responsabilidad, en lo individual, por todas las culpas de todos los hombres. De ahí la preferencia de Revueltas por los bajos fondos, por las criaturas de la miseria, por los "ofendidos y humillados" de que hablara Dostoiewski, por la vida del oscuro campesino y del anónimo habitante ciudadano, sumergidos en la pobreza, condenados a una lenta descomposición moral y física o a una muerte repentina y violenta. Como hizo notar Chumacero en 1944, "... (Revueltas) ha revelado con más insistencia, aunque sólo parcialmente, una cara del mexicano más mísero espiritual y socialmente. No le interesa otro aspecto por ahora, y en él ha ahondado hasta encontrar lo que le parece el desenlace fatal de un pueblo cimentado desde las oscuras raíces de los instintos. Desde ahí arrancan sus creaciones y hacia ahí vuelven" (10). No le interesaba a Revueltas otro aspecto entonces, y tampoco después. Es su preocupación constante. Y es fácil ver que en Revueltas esta preocupación se vuelve a menudo exagerada y anormal, tomando la forma de un morboso regocijarse en lo sucio, lo asqueroso y lo truculento.

Revueltas no parece ser un escritor intelectual, por lo menos en el sentido en que lo son, por ejemplo, Novás Calvo y Onetti. Una buena parte del

Revueltas y vigor y la fuerza de las mejores creaciones de Revueltas  
Faulkner. surge de su falta de intelectualismo y esteticismo, del crudo y primitivo vitalismo de sus pinturas, que afectan al lector de una manera directa, emocional. Sin embargo, se advierten en su obra ciertos acentos provenientes de la moderna novelística europea y norteamericana. Revueltas da la impresión de haber leído sin sistema y de haber absorbido, también

9) El luto humano, México, 1943, p. 37.

10) Véase Chumacero: op. cit., loc. cit.

sin sistema, temas y técnicas de algunos autores afines a su propia sensibilidad violenta e indisciplinada. Entre éstos se encuentran --como se dijo antes-- Andréiev y Dostoiewski (Dios en la tierra lleva un epígrafe de este último) y también William Faulkner. Varios críticos han percibido la filiación faulkneriana de la obra de Revueltas. Alí Chumacero (11) y José Antonio Portuondo (12) la mencionan; José Luis Martínez se detiene en ella en su estudio sobre El luto humano:

...(esta novela), en sus lineamientos generales, recuerda no poco a una gran novela del norteamericano William Faulkner, Mientras yo agonizo, con quien tiene muy estrechas afinidades el joven novelista mexicano --en el tono, en el tratamiento de sus temas y en su apasionado y torrencial aliento (13).

A diferencia de Novás Calvo y Onetti --narradores de una imaginación rigurosamente ceñida a formas del intelecto--, Revueltas expresa su calidad de miembro de la "generación perdida" de Hispanoamérica en función de una personalidad artística violenta y desbordada, cuyas creaciones intensas pero desorganizadas se esfuerzan por dar cuerpo a una visión casi mística de la condición humana, concebida como algo tremendo, misterioso e inefable. De ahí que el aspecto de Faulkner que más ha influido en la obra de Revueltas sea el lado turbulento y demoníaco de su genio, advirtiéndose generalmente esta influencia en la creación de un ambiente denso y agobiante, en el que la acción del relato apenas si avanza, envuelta en la angustiosa irrealidad de un sueño o de una escena cinematográfica filmada con cámara lenta. Tal ambiente se logra no sólo mediante la imposición de un tono emocional determinado sobre los personajes y las situaciones, sino también mediante el efecto casi hipnótico de un lenguaje retórico y turgente, y el oscuro moverse entre varios puntos de vista narrativos en el tiempo y el espacio.

La primera novela publicada por Revueltas, Los muros de agua, relata el transporte de unos presos comunistas a las Islas Marías y el tratamiento brutal

que se les da allí: episodios basados en la experiencia del propio autor. El libro constituye, pues, otra contribución al género hispanoamericano de la novela de prisión política --producto de la crecida literatura social de las décadas del 30 y del 40--, ocupando de esta manera un lugar al lado de relatos de autores como el paraguano Juan Seoane (Hombres y rejas, 1936), los venezolanos Antonio Arraiz (Puros

11) Alí Chumacero: op. cit.

12) José Antonio Portuondo: El heroísmo intelectual, p.

13) José Luis Martínez: op. cit., p. 222.

hombres, 1938) y Miguel Otero Silva (Fiebre, 1939) y el ecuatoriano Alfredo Pareja Diez Canseco (Hombres sin tiempo, 1941).

En la primera escena de Los muros de agua, se nos presenta el grupo de presos encerrados en un vagón de ferrocarril, rodeados por la oscuridad y la tormenta. Desconocen dónde se encuentran y a dónde son llevados. Sufren atroces castigos y humillaciones. Es como un sucinto resumen de la eterna e inalterable condición de toda criatura de Revueltas: "Una trayectoria de postigos cerrados, de horizontes prisioneros, donde no se imaginaba siquiera la esperanza, el anhelo no tenía sitio, y únicamente, latiendo, estaban el miedo y el rencor" (14). El lenguaje del autor linda constantemente con lo poético: hay repetidas exclamaciones al margen de la escena, en postura retórica ("¿dónde? ¿Con qué destino? ¿Si al menos pudieran adivinarse el sentido, la orientación... ¿dónde? ¿A qué destino?" etc. (15). la frecuente combinación de una idea concreta con una imagen abstracta ("Una calle sola y larga, cargada de infinito..." "El sargento era del tamaño de las tinieblas..." etc. (16) y, en general, un desmesurado uso de ciertas palabras vagas y altisonantes (impenetrable, inexpresivo, misterioso, desconocido, soledad, lejano, inabarcable, enaltecedor, vacío, eterno, incommensurable, infinito, etc.)

Es poco lo que ocurre en el curso de Los muros de agua. El viaje a las Islas y los castigos sufridos por el pequeño grupo de comunistas, proveen una escasa unidad temática. Estos y otros sucesos referidos jamás llegan a constituir una trama o una historia orgánica; son meras anécdotas que, por la acumulación de hechos tremendos, forman el cuadro infernal de degradación y miseria que es esta novela. Los tipos que pueblan sus páginas (excepción hecha de los comunistas, que son las víctimas valientes pero extrañamente pasivas de sus verdugos) son verdaderas sabandijas humanas --morfinómanos, homosexuales, sifilíticos, sádicos, prostitutas, locos, pervertidos, degenerados--, quienes se mueven entre escenas de la más abyecta inhumanidad, repletas de detalles sucios y repelentes, narrados a veces con gran torpeza.

Tal vez más que cualquiera otra obra del autor, Los muros de agua parece ser la creación de una sensibilidad traumatizada. El impacto de la experiencia (si suponemos que en efecto así fue) ha sido tal que las facultades analíticas y constructivas del artista quedan aniquiladas, y persiste en su mente la terrible necesidad de evocar simplemente una y otra vez aquellas escenas -

14) Los muros de agua, México, 1941, p. 8.

15) Ibid., p. 7.

16) Ibid., pp. 7, 10.

de torturas y sufrimientos, sin poder asimilarlas en una visión más amplia y positiva. Para Revueltas, tales escenas ejercen una extraña atracción, están cargadas de un profundo significado, son --de algún modo-- como signos de la condición humana. Hay un morboso afán por insistir en ciertos temas de perversión sexual y sádica, un afán a veces casi gozoso que revela un profundo deseo masoquista de saborear el dolor y la desgracia, de martirizarse y --a la manera dostoiéwskiana-- sentirse humillado y hasta culpable de todo lo ajeno que lo degrada. En las últimas páginas de Los muros de agua, hay un débil y pasajero intento de reconciliar esta filosofía tan desesperanzada y fatalista con la ortodoxia comunista, pero prevalece la visión personal de Revueltas. El autor habla del grupo de presos comunistas:

Comprendían entonces que eran como figuras muertas de un juego fatal, en que no tenían intervención alguna, y que los llevaba de un sitio a otro, sin fin ni concierto, en mitad de la más imprevista desventura. Si algo podía unirlos, atarlos, tender en ellos ligaduras, eso era el común destino de dolor, de sufrimiento y de voluntad callada para aguardar la alegría. Algo superior a ellos, superior a sus pobres músculos, a sus pobres seres con sangre; muy superior, inclusive a su actividad y a su desvelo; algo que fabricaban los años aglomerando polvo y sueño, se levantaría al final para libertarlos. Entonces sufrirían alegremente, borrados los obstáculos que hoy en vilecían el sufrimiento.

Miráronse a los ojos como para desvanecer las barreras que los separaban. Silenciosamente, lealmente, tendieron se las manos estrechando en ellas toda una fe y una doctrina (17).

La visión del mundo de todo novelista engendra invariablemente la envoltura formal de su novela, y así también ocurre con Revueltas. La incapacidad del autor para analizar la realidad que lo oprime y para ordenar los frutos de ese análisis en un flujo coherente que tenga un comienzo, un medio y un fin, y la parálisis ante ciertos temas e imágenes, producen un relato compuesto de episodios sueltos alrededor de un débil hilo central en los que a menudo falta una significativa relación de causa y efecto entre un suceso y otro. El autor interrumpe constantemente la historia intercalando escenas arrancadas del pasado, muchas de las cuales proveen datos sobre los personajes. Con todo, la aplicación de esta múltiple perspectiva temporal no obedece a un riguroso plan de descubrir las raíces más profundas de una realidad, como en -

---

17) Ibid., pp. 206-207.



las novelas de Faulkner, sino a aquella misma visión estrecha que lleva a Revueltas a caer en asociaciones triviales y a insistir demasiado en los mismos temas fatigosos (nótese, por ejemplo, cómo los antecedentes de los personajes se reducen en casi todos los casos a un mismo núcleo de sexo y perversión), - lo cual proporciona a la obra un carácter no sólo sórdido y repugnante sino - también curiosamente homogéneo y unilateral. Es fácil ver en Los muros de - agua que los personajes y las situaciones que integran la novela apenas si - trascienden los límites de las peculiares manías del autor y que la misma obra está llena de problemas de conciencia y eficacia artísticas que están todavía lejos de resolverse.

El luto humano es, probablemente, la mejor obra de Revueltas, aunque hoy es difícil encontrar en ella todas las virtudes que le fueron atribuidas por - la crítica hace quince años. La novela tiene toda la fuerza sombría y eluci-

Una novela premiada nante de una larga y compleja pesadilla, a pesar de la - torpeza de su estilo y la imperfección de su forma. La - historia está dividida en dos partes. La principal, que ya ha ocurrido cuando comienza la narración, consiste en la enmarañada red de circunstancias que giran alrededor de una huelga organizada por un grupo de comunistas entre los campesinos de un sistema de riego. La segunda parte, con la que empieza la - novela, relata los sucesos que arrancan de la muerte de una niña, hija de uno de los antiguos participantes en la huelga. En el curso de estos aconteci- - mientos (la salida en busca del cura, el velorio, la huida para escapar de la creciente y la catástrofe final), se va reconstruyendo poco a poco la histo- - ria de la huelga y, en particular, la del líder muerto, Natividad, a través - de los recuerdos de varios personajes.

En Los muros de agua, las implicaciones de todo lo acontecido no tras- - cienden la particularidad del caso de los presos atormentados. En cambio, en

Simbolismo El luto humano, como indica ya el título, el autor quiso - que la historia tuviera resonancias más amplias. Todos - los personajes principales de esta novela desempeñan un papel simbólico den- - tro de lo que parece ser una oscura alegoría del México posrevolucionario.

El personaje principal, Natividad, representa el espíritu más puro y jus- to de la Revolución Mexicana, que fue traicionado por sus enemigos pero que - persiste en la memoria de los hombres como un sueño de liberación. En este - sentido, Natividad también puede considerarse como un símbolo del futuro de - México. El asesino de Natividad, Adán, resume todo lo negativo y destructivo

del mexicano, una resaca del pasado bárbaro. Ursulo ofrece otro aspecto del pueblo, más positivo tal vez, pero débil y dividido por rencores: el presente de México, "la transición amarga, ciega, sorda, compleja, contradictoria, hacia algo que aguarda en el porvenir... El anhelo informulado, la esperanza - confusa que se levanta para interrogar cuál es su camino" (13). Cecilia, amante de Natividad y luego esposa de Ursulo, simboliza la tierra de México, la "diosa sombría" que "demanda el esfuerzo, la dignidad y la esperanza del hombre" (14). El cura anónimo representa la religión mexicana que Revueltas ve como una mezcla de cristianismo y primitivismo pagano.

Es interesante y significativo que Revueltas, ante el problema de sintetizar importantes corrientes de la realidad mexicana, haya optado por este simbolismo vago y ramplón, lo cual constituye otra instancia de la incapacidad de Revueltas para el análisis literario de los factores sociales. La alegoría, expresada a veces en burdas interpolaciones del autor al margen de la narración y otras veces sumergida en indescifrables gestos y actos de los personajes, queda como un conjuro de espíritus mágicos para imponer un débil esquema de orden a una realidad que se le aparece al novelista como caótica y misteriosa.

La técnica de esta novela recuerda mucho a Faulkner. El parentesco temático señalado por José Luis Martínez entre El luto humano y Mientras yo agonizo, puede ser accidental, pero la forma y el estilo de la obra mexicana ostentan características indudablemente faulknerianas. Estas pueden agruparse de un modo general bajo las siguientes categorías: el punto de vista narrativo, la concepción del personaje dentro del marco del relato y el lenguaje.

Como tantas novelas de Faulkner, El luto humano está estructurado a base de una narración en el presente, que se interrumpe a cada paso con repentinas zambullidas en diferentes épocas del pasado. Las escenas del presente y del pasado, en conjunto, son partes de una historia que se presenta no como un proceso orgánico que se proyecta y se cumple hacia adelante en el tiempo, sino como un hecho ya consumado que el lector tiene que ir reconstruyendo, pieza por pieza, a manera de un rompecabezas.

Como Faulkner, Revueltas empieza la novela en un momento próximo al desenlace final (la muerte de la niña Chonita), lo cual --como hemos visto antes

---

13) El luto humano, p. 299.

14) Ibid., p. 298.

riormente-- subraya el sentido de una fatalidad ineludible que pesa sobre personajes y situaciones. También como Faulkner, el autor mexicano disuelve casi por completo las relaciones de causa y efecto entre un suceso y otro, separando, por ejemplo, el comienzo de su acción de su fin, y colocándolos en diferentes partes de la novela. Así se relatan todos los hechos referentes al asesinato de Natividad. Esto a veces oscurece el relato a tal punto, que ciertos acontecimientos pasan sin que el lector comprenda su verdadero significado, el cual puede permanecer oculto hasta mucho después. Tal es el caso de la muerte de Adán, que se narra de un modo tan elíptico que es muy difícil saber exactamente lo que ha ocurrido:

La piedra se aproximaba al corazón y moríase el cuerpo. Un golpe de viento lo hizo tragar agua en gran cantidad.

Era preciso gritar una palabra expiatoria, la misma que antes intentase gritar junto a Ursulo y sus compañeros.

--¡Adán! --pensó decir entonces.

Pero se recostó blandamente para desaparecer en el agua. (15)

La identidad del sujeto suprimido de esta última frase no se revela hasta el momento en que aparece de pronto el cadáver de Adán, horriblemente apuñalado, llevado por la creciente ante los ojos de Ursulo y los demás (16). Esta técnica de "sorpresa", muy faulkneriana por cierto (recuérdese, por ejemplo, cómo se cuenta la violación de Temple en Santuario), tiene aquí en El luto humano el mismo valor doble que presenta en la obra del norteamericano: signo de una realidad fragmentada e incoherente, y recurso narrativo que crea un ambiente de misterio y de intriga, proporcionado así por lo menos un simulacro de peripecia y acción en un relato inmovilizado por la fatalidad.

Para Revueltas, como para Faulkner, el personaje no es tanto un participante de la acción como un pasivo "testigo" de ella: un narrador que cuenta las cosas que le suceden y que le han sucedido, fatalmente. Pero aunque Faulkner es capaz de crear personajes de gran presencia, ricos en matices y detalles de auténtico sabor popular, los protagonistas de El luto humano nunca pasan de ser como títeres manipulados por el autor, sin vida ni personalidad propias. Son sombras borrosas por fuera, como si los vislumbráramos vagamente entre tinieblas, y meras vasijas de conceptos por dentro, ecos de la voz del

15) Ibid., pp. 120-121.

16) Ibid., pp. 168-169. Se vuelve a hablar del asesinato de Adán también en las páginas 289-290.

propio novelista (17). Tanto es así, que Revueltas cae constantemente en el exceso que Faulkner sabe refrenar; el de poner en boca de personajes incultos pensamientos tan complejos y metafóricos que resultan enteramente inverosímiles, cuando no absurdos. Tomemos como ejemplo el siguiente monólogo interior de Ursulo:

Yo era sílice entonces y apenas, en mí, algo remotísimo, esencia de sombra, me situaba en el reino: algo menor que el menor signo de un soplo de presentimiento incapaz de ser medido, inaprehensible. Inmóviles, muertos, mis átomos preparábanse para ser el dibujo de una vértebra; para advenir a la maravilla prodigiosa de la respiración, bajo el mar, de donde naceríamos. Era preciso el milagro y mi destino convertíame en pez, en reptil, en ave, hasta llegar aquí, sollozando eternamente.

Ursulo descubrió de pronto que su reino no era de este mundo. Que pertenecía al mundo de lo inanimado, antes, siquiera, de lo vegetal, y que, como la piedra material primera, ignorándolo también, era tan sólo una extrahumana voluntad hacia el ser, la más vehemente, la más ardiente voluntad de la historia, la voluntad, la vocación de la piedra: sin armas, como ella, sin pensamiento, inmóvil, último, pero esperando durante una centuria, como parte del tiempo, ya convertido ya (sic) en tiempo espeso (18).

Estos párrafos que acaban de citarse pueden servir también como ejemplo del estilo habitual de El luto humano. Es de notar, primero, la facilidad e indiferencia con que Revueltas cambia del estilo directo al indirecto libre, un cambio frecuente en toda la novela.

Estilo A veces irrumpen repentinamente, en medio de algún pasaje descriptivo, turbios monólogos de un "yo" desconocido, como el párrafo largo en las páginas 139 y 140 ("Se abandona la vida...") y el trozo en las páginas 263 y 264 ("¿Qué es el viento y de dónde parte, de qué rincón?..."). Luego, se percibe que --aparte del necesario ir y venir de personajes-- es poco lo que se saca en limpio de este lenguaje curiosamente vago. Las oraciones son desparramadas y amontonadas, hechas de palabras y frases encadenadas con nexos sintácticos muy débiles, como si se reprodujera en el plano estilístico la floja estructura narrativa de la novela, compuesta de fragmentos sin más orden que el

17) Por eso es difícil compartir el juicio de José Luis Martínez, quien ha afirmado que Revueltas da "a sus personajes una densidad y una profundidad de las que carecen por lo general nuestras novelas contemporáneas... Revueltas logra darles sin duda una complejidad y un drama personal que los individualiza cuando menos hacia dentro" (op. cit., p. 225).

18) El luto humano, p. 89.

de la simple yuxtaposición. Finalmente, el tono general de este estilo podría definirse como el de una constante "superexcitación". Toda sensación o cualidad es absoluta, llevada al último extremo; el vocabulario se nutre de palabras abstractas y superlativas; hay un irritante abuso de los enclíticos: rasgos todos que contribuyen a crear el carácter "tieso", inflado, hueco, oscuro y confuso del lenguaje de Revueltas, que envuelve al lector en un ambiente tenebroso, espeso y sofocante, en el que se mueven seres fantasmagóricos sin razón ni orientación alguna.

La retórica de El luto humano es muy semejante a la de los momentos más desenfrenados de Faulkner, con dos diferencias notables: primero, Revueltas todavía no cultiva la oración larga y serpentina (aparece más tarde en Los días terrenales) y segundo, el estilo del mexicano es, desde luego, mucho más tosco, descuidado y falta de matices que el del autor de Las palmeras salvajes. Con todo, se reproducen algunos de los rasgos más distintivos del discurso faulkneriano; la íntima relación entre la estructura sintáctica y la forma total de la novela; la preferencia por los efectos sugestivos y casi hipnóticos del lenguaje, en lugar de la persuasión analítica; el esfuerzo desesperado por expresar lo inexpresable, recorriendo toda la gama léxica que va desde las palabras más humildes y vulgares hasta los términos más elevados, de raíz culta (19).

El mundo esbozado en los cuentos de Dios en la tierra es esencialmente el mismo mundo agónico y sin luz que hemos visto en El luto humano, con la diferencia de que la mayoría de estos relatos breves son de ambiente citadino y no rural. En todos ellos el elemento anecdótico es mínimo. El autor se concentra más bien en la creación de una atmósfera emocional o en el delineamiento sugestivo de una situación en la que los personajes, muchas veces anónimos, se encuentran atrapados. Los temas de esta colección no difieren grandemente de los de las novelas: la miseria, la desesperación, el sexo, la enfermedad, el odio, el terror y la muerte.

Algunos de estos cuentos de Revueltas son de sus primeros escritos. Uno de ellos, "El quebranto", se publicó por primera vez en 1939 como un fragmento de una novela que, al parecer, nunca fue terminada (20). "El quebranto" -

19) Revueltas hasta tiene el mismo afán faulkneriano por las palabras de prefijo negativo del tipo de "inmóvil", "inaprehensible", "inexorable", "indecible", etc., no sólo en El luto humano sino en toda su obra más representativa.

20) Taller, no. 2, abril 1939. pp. 15-27 ("Capítulo primero de una novela en prensa").

cuenta la llegada de un niño a un reformatorio, experiencia seguramente autobiográfica como la que inspiró Los muros de agua. Son particularmente notables en este relato los sentimientos de culpa y de martirio, expresados con intenso patetismo. Ante la burla de otros niños en el reformatorio, Cristóbal es incapaz de defenderse:

Cristóbal no pudo responder nada. Su actitud parecía una aprobación pese a todos los esfuerzos realizados en contra. Y no pudo responder porque él mismo se sentía culpable de algo, de inmoralidades secretas existentes en el fondo de su ser; no tenía valor para el fingimiento, para el gesto libre y despreocupado que lo salvara. Se le iba a acusar frente al tribunal del mundo, de los ojos de la gente, de las murmuraciones aniquiladoras. Toda la tierra sabría de sus debilidades; ahí principiaba la caída porque después no habría fuerza humana capaz de detenerlo. Lo invadió de pronto un temor horroroso, un deseo de empuñarse hasta desaparecer para que nadie lo viera, para que nadie sospechara de su existencia (21).

Estos sentimientos se asocian en la mente del niño con recuerdos de la crueldad de sus compañeros en la escuela, de lecturas de libros pornográficos, de castigos en su casa. Una profunda sensación de vergüenza, de haber cometido un pecado imperdonable, parece teñir de sufrimiento y de dolor a todo aquello que rodea a Cristóbal:

El cuarto parecía apagarse. En sus límites parecían reproducirse los ecos de todas las desgracias, de todas las pérdidas y el dolor de la tierra. En ese momento se estarían muriendo los niños enfermos, las ancianas paralíticas, los limosneros (22).

Y el niño, convencido de la bajeza de sí mismo, es entregado --no sólo por las autoridades sino por su propio complejo de culpa y su secreto deseo de ser humillado-- al "reinado de la fuerza, de la violencia, la sumisión total" (23), al "negro definitivo y terrible de la cárcel" (24).

Este complejo y casi patológico conjunto de emociones vuelve a evocarse en el relato titulado "El abismo", que probablemente tiene por lo menos alguna raíz autobiográfica. El protagonista, Martínez, penetra en los más oscuros recovecos de su ser, "en la pura zona del crimen, en la desnudez, en la animalidad, en el asesinato y lo monstruoso" (25):

Allí estaba la culpa; una culpa desencadenada, mortal, tremenda, presentida por los más bajos fondos de

---

21) Dios en la tierra, México, 1944, p. 124.

22) Ibid., p. 135.

23) Ibid., p. 126.

24) Ibid., p. 138.

sí mismo. El acta de acusación fría e irreductible, que parecía un índice de hielo y desesperación, golpeaba allí abajo, en lo más remoto e ignorado de sus entrañas, como un mar incesante y obstinado, hecho de lágrimas, de espantos, de ansias de huir y remordimientos atroces. ¿En qué lugar de martirio y desconsuelo, en qué sitio del tiempo y del espacio estaba el origen del crimen, el crimen? Podría ser en la lejanísima y borrosa infancia; en la infancia cubierta de polvo y de niebla (26).

Y, lo mismo que el niño Cristóbal, Martínez está preso por esta extraña fuerza que surge desde adentro y lo obliga a tornar "incesantemente sobre las regiones más odiadas y repulsivas de su propio espíritu" (27):

Volvía, regresaba, miraba su propio abismo y su tormento. Era el doloroso, el humanísimamente humano placer de la autotortura y la autonegación. Necesidad de ser humillado, de ser escuideo y despreciado, por toda la bajeza y la ruindad que sordamente tenía acumulada en su alma. Era la única redención posible, la única manera de pagar todas sus culpas (28).

Aunque es siempre peligroso suponer que la obra de un escritor sea una expresión directa de su propia vida, en el caso de Revueltas es muy posible que los pasajes últimamente citados, así como otros semejantes en diversas obras suyas, sean el reflejo de una personalidad obsesionada y contengan la clave de tantas escenas de crimen y perversión, de tantos personajes torcidos y derrotados y, en fin, de ese mundo sombrío de violencia y sordidez, sin fe ni alegría, que es el preferido de este autor.

En cuanto a la técnica narrativa, los cuentos de Dios en la tierra no ofrecen nada que no pueda verse con más claridad en las novelas. El estilo de algunos de estos relatos es tal vez un poco más reservado y limpio que el de El luto humano, pero en general tiende a irrumir en los mismos espasmos de retórica que hicimos notar anteriormente. Varios cuentos de esta colección contienen un anticipo en miniatura de la múltiple perspectiva temporal que Revueltas había de desarrollar con mayor amplitud en sus novelas; de este tipo pueden mencionarse particularmente "El quebranto", "Una mujer en la tierra", "La caída" y "Dios en la tierra". Este último es, quizás, el mejor ejemplo de esa especie de estampa cruda y tremenda que caracteriza el género cuentístico tal como lo cultiva Revueltas.

---

25) Ibid., p. 222.

26) Ibid., loc. cit.

27) Ibid., p. 224.

28) Ibid., pp. 224-225.

La tercera novela de Revueltas, Los días terrenales, es de franca intención polémica. Por fin, el autor se vuelve en contra del comunismo que ostensiblemente había profesado y que tan poco correspondía a la verdadera índole de su pensamiento. Antes, Revueltas no había puesto en tela de juicio los preceptos del Partido; ahora arremete violentamente contra ellos y contra los individuos que los encarnan o representan. El epígrafe tomado de Jean Rostand, "...hay una cierta lógica, una línea que cada uno debe dar a su destino. Yo soporto solamente la desesperanza del espíritu...", anuncia la tendencia de esta novela: una exposición de la desesperanzada y morbosa filosofía del autor, tal como la hemos conocido en sus primeras obras, que se opone vigorosamente a la política marxista.

En cuanto a la factura técnica, Los días terrenales es una de las obras más limpias de Revueltas. Pero el carácter novelístico del libro está subordinado casi enteramente al propósito tendencioso y filosofante del novelista, quien expresa sus ideas en bruto, en forma de extensos diálogos o monólogos, o en transparentes escenas simbólicas, y no las sintetiza en personajes creíbles o en situaciones vitales, revelando así una vez más la incapacidad del autor para la representación artística de los problemas sociales.

La materia anecdótica de la novela consiste en varios episodios sueltos referentes a las operaciones clandestinas del partido comunista mexicano, que ocurren más o menos hacia la misma época a que pertenecen los sucesos de El luto humano (1930 a 1935). Los personajes principales son dos: Fidel y Gregorio. El primero, un hombre frío y calculador, de carácter casi puritano, representa la ortodoxia comunista. El otro, pintor e intelectual sensible, encarna el punto de vista del propio Revueltas. Los demás personajes son significativos sólo en relación con estos dos polos ideológicos: Julia, la mujer de Fidel; Ventura, el líder indígena; Rosendo y Bautista, comunistas de fila; y Ramos, el "simpatizante" rico.

Los puntos cardinales de la filosofía propuesta por Revueltas en Los días terrenales, están contenidos principalmente en las páginas 231 a 233 y 258 a 264 (en boca de Gregorio) y también en casi todo el capítulo IX (páginas 285 a 307). Dicha filosofía puede resumirse de la siguiente manera: El hombre no tiene ninguna finalidad, ninguna razón de ser, y alcanza su verdadera condición humana al reconocer plenamente esta carencia de verdades absolutas. "Lo que pretendemos creer en última instancia, es un mundo de hombres desespe

ranzados y solitarios" (29), un mundo donde el hombre está "heroica, alegremente desesperado, irremediabilmente solo" (30) y sufre "por ser parte de un infinito mutable, ...parte que muere, se extingue, se aniquila" (31). Además, cada hombre debe asumir la responsabilidad por las culpas de todos los hombres, a fin de que pueda reconocerse "en la imagen de los demás; en el ser de mis horribles, sucios y asquerosos semejantes" (32). Según Gregorio,

Me avergüenzo por mí mismo de que las guerras existan; me avergüenzo por mí mismo y no tengo exculpante que me valga, a causa de todos los crímenes, las bajezas, las ruindades, los pecados que se cometan en no importa qué parte de la tierra por los hombres, por mis semejantes. Y nada de buscar consuelo en la idea de que, en cambio, yo soy un ser moral, noble, recto y demás. ¡Nada de eso! Soy responsable por los otros tanto como por mí mismo (33).

El comunista Fidel es el reverso de todo esto: un hombre que está incondicionalmente dedicado a la causa que sirve, que pone el dogma del Partido por encima de todos los intereses humanos y sentimentales, que cree firmemente en la santidad y la pureza de sus ideales y que no puede ver las cosas a través del "compacto tejido de fórmulas" en que está envuelto ni razonar "sino dentro de la aritmética atroz" (34) que aplica a la vida.

No es necesario tomar partido en este debate ideológico para apreciar la flaqueza de la posición de Revueltas. Por un lado, la filosofía de éste es sospechosamente enfermiza, más cerca de las fijaciones de una personalidad neurótica que de un sistema de pensamiento propiamente dicho. En Los días terrenales se destacan los mismos temas escabrosos y repelentes que hemos venido anotando a través de las primeras obras. Como Soledad en Los muros de agua, Gregorio deliberadamente se contagia de una enfermedad venérea, como un extraño acto de sacrificio y martirio. Como los protagonistas de Los muros de agua y El luto humano, todos los personajes de Los días terrenales han tenido experiencias sexuales dolorosas y trágicas, que se evocan en la memoria ligados siempre a sentimientos de pérdida y remordimiento. La tarea de los comunistas --tanto la del fiel Rosendo como la del dudoso Bautista-- se repre

29) Los días terrenales, México, 1949, p. 231.

30) Ibid., pp. 231-232.

31) Ibid., pp. 232-233.

32) Ibid., p. 169.

33) Ibid., pp. 259-260.

34) Ibid., p. 119.

senta simbólicamente como un oscuro viaje a través de un inmenso basurero, su mergido en la noche impenetrable; una alusión más al mundo tenebroso y sucio que rodea a toda criatura de Revueltas. Y al final, Gregorio, enfrentándose con la Nada en la celda en que está preso, se resigna y se entrega al "gozoso sufrimiento" de las sádicas torturas de la policía, como un místico que escoge la mortificación de la carne para purificar el espíritu.

Por otro lado, es rígido y poco convincente el esquema trazado por Revueltas, según el cual sólo existen dos alternativas para el hombre frente a los grandes problemas sociales de hoy: o el misticismo de un Gregorio o la deshumanización de un Fidel. Dicho esquema queda al fondo de muchas escenas de Los días terrenales, como en la que se desarrolla entre Julia y Fidel en el capítulo II. Esta falsa dicotomía, concebida en puros tonos de blanco y negro, recuerda no poco a la que establece el también ex-comunista Arthur Koestler en el libro intitulado, apropiadamente, El yogui y el comisario.

Los días terrenales está dividido en nueve capítulos, cada uno de los cuales contiene una o más escenas en el presente y numerosos fragmentos del pasado, en forma de recuerdos de diferentes personajes. La función de estos recuerdos no es la de reconstruir una compleja historia ya acabada, como lo fue en El luto humano, ya que todos los episodios en Los días terrenales están destinados principalmente a ilustrar la tesis filosófica propuesta por el autor y no a formar una historia propiamente dicha. No sucede casi nada en esta novela; los acontecimientos de más importancia ya han pasado y el autor concentra su atención más bien en estudiar los resultados o los residuos de dichos acontecimientos en la conciencia de sus personajes. Las ideas --el contenido primario de la obra-- se nos presentan como hechos aislados e inalterables, cuyos orígenes son remotos, vagos o simplemente inexistentes. Son ideas que están ahí, milagrosamente, sin que el lector vea nunca cómo surgieron de la dinámica interpenetración de hombres y circunstancias que evolucionan al transformarse mutuamente. Por ejemplo, hay una escena fugaz en que Gregorio se aproxima a Fidel con el deseo de ingresar al Partido (pp.148-150). Pero entre aquel momento decisivo y la actitud finalmente anticomunista de Gregorio, expresada en largos y prolijos discursos dirigidos a sí mismo y a los demás, no vemos ninguna cadena de sucesos: ningún proceso evolutivo que pueda convertir esa actitud en algo vivo que se haya forjado en la fragua de la experiencia humana. Es decir, estamos de nuevo ante el mismo desconocimiento de las relaciones de causa y efecto, la misma incapacidad para trabajar con los mecanismos de la realidad, que hallamos al fondo de las obras an-

teriores de Revueltas. De ahí la envoltura formal de Los días terrenales, tan desarticulada y arbitraria, tan falta de orden y acción; defectos gravísimos en una novela que, como esta, pretende nutrirse de la ideología.

El estilo de Los días terrenales no difiere grandemente del de las demás obras del autor; podemos notar aquí la misma exacerbación retórica, la misma

Estilo vaguedad pretenciosa, el mismo debilitamiento de las formas analíticas. Lo que sí distingue al lenguaje de esta faulkneriano novela del de las obras anteriores es una mayor complejidad sintáctica, que se demuestra en el cultivo de la oración larga y retorcida. Citemos dos ejemplos, el primero del capítulo II:

Había en este alucinante proceso interior, que lo indujo a aceptar el jarro de café después de haberlo rechazado antes, una especie de miedo impreciso pero con angustia, a que Julia llegase a no pertenecerle, llegase a ser de otro hombre. Un miedo que crecía y se trasmutaba en el momento mismo de sentirse, penetrándose de nociones de vez en vez más dolorosas, y que de pronto, mediante un horrible salto en el vacío, ya no era el temor a una posibilidad futura de que la mujer se entregase a otro, sino el pánico a adquirir la certeza de un hecho que, con sólo nada más intuirlo, se daba ya como precedente, como ya ocurrido e inevitable y se unía entonces a una estúpida, agitada y deprimente sensación de inferioridad cuyos turbios esfuerzos para compensarse encontraban salida apenas en una cascabeleante excitación que consistía en imaginar el deleite solapado, oculto, no dicho, lleno de disfraces, pero tanto más real cuanto podía referirse, en comparación, a los momentos de deleite propio, que habría experimentado ese otro hombre con la mujer que ahora, de súbito, ya no era suya, al extremo de no ser ya sino una señal, una forma abstracta de cierta dolencia sin nombre, pese a su estar ahí tan próxima (35).

Y el segundo del capítulo IV:

Y así era en efecto, porque aquél (sic) fragmento de minuto en que Ventura interrumpió su canción, antes que nadie sospechara siquiera que habría un cadáver en el río; y en que, con la sobreinteligencia de los animales que perciben la proximidad de una serpiente, su actitud cautelosa y atenta se hizo casi podría decirse solemnemente abstraída, solemnemente adivinatoria --la misma actitud de grávido misterio que adoptan todos los jefes de tribu, la misma con que Moisés se habrá alejado de sus hombres para oír en el Sinaí los mandamientos de la Ley de Dios: "... y volvía Moisés a poner el velo sobre su rostro, hasta que entraba a hablar con El..."--, fué para todos como el segundo de un iluminado, el segundo de un ser

---

35) Ibid., p. 45.

en sobrenatural relación con el misterio, que tuvo la virtud de fortificar el lazo que unía a Ventura con esa grey siempre en trance de sentirse huérfana y sin dioses, pero a la que, cuando alguno de estos dioses le era devuelto en la figura de su transmigración terrestre de patriarca, de caudillo, de sacerdote, parecía reconfortársele otra vez con la seguridad de su destino (36).

Antes que nada, es fácil apreciar el tono decididamente faulkneriano de estos pasajes. Se ve en ellos, y en muchos otros de la misma índole en Los días terrenales, que Revueltas se aproxima conscientemente a la manera estilística del norteamericano, seguramente porque en ella encuentra procedimientos muy afines a su propio temperamento creador. Notemos en el primer ejemplo el ambiente típico de Revueltas, el del "alucinante proceso interior"; hay una nutrida serie de palabras y expresiones vagas que, aunque contribuyen a la creación de dicho ambiente, no comunican sino un cierto número de sensaciones oscuras que en realidad dicen muy poco (miedo impreciso, angustia, espantosamente, nociones dolorosas, horrible salto, vacío, temor, pánico, turbios esfuerzos, cascabeleante excitación), coronadas por una frase que es ya el colmo de la imprecisión (una forma abstracta de cierta dolencia sin nombre). También se advierte aquí algo del mundo estático y fatalista del autor, algo del reino de lo "ya ocurrido e inevitable", en el frecuente uso del adverbio "ya" (ya no era el temor, se daba ya como precedente, como ya ocurrido e inevitable, el extremo de no ser ya sino una señal), mientras que en la repetición de ciertos giros adverbiales, como en el momento mismo, de pronto y de súbito, se comunica el concepto afín de los cambios bruscos, misteriosos e inalterables. En general, es de notar la complicada estructura de la frase entera, llena de aposiciones y subordinaciones precarias que, sin dirigirse hacia ningún punto bien definido, simplemente van amontonando los fragmentos sueltos de la oración para lograr un efecto oscuro y enmarañado.

En el segundo párrafo prevalecen las mismas características que acabamos de mencionar, con una estructura de la frase tal vez aún más intrincada (repárese en la interpolación de una cita bíblica). Pasajes semejantes en la obra de Revueltas provocan una reacción muy parecida a la que experimenta el lector que lucha por desenredar las oraciones más densas del estilo faulkneriano: o todo pudiera haberse dicho de una manera mucho más sencilla y, por lo tanto, se trata de una mistificación de parte del autor, o aquella sensación inefable que provocó tal aglomeración de palabras en realidad no valía la pena de tanto esfuerzo, sobre todo en vista de los resultados. Por último, es interesan

36) Ibid., pp. 98-99.

te ver que Revueltas reproduce, no sólo en este párrafo sino en diversas partes de Los días terrenales, el afán faulkneriano por la calificación sumamente elaborada (su actitud cautelosa y atenta se hizo casi podría decirse solemnemente adivinatoria).

De la última novela de Revueltas, En algún valle de lágrimas, poco puede decirse. Este librito, que aparentemente intenta presentar un cuadro de la - decadencia burguesa, demuestra más bien la del propio autor; no sólo no se cumple con la "promesa" que algunos - vieron en los primeros esfuerzos literarios de Revueltas, sino que ni siquiera se alcanza el nivel de aquellas obras, cuyo valor nunca fue más que modesto. La palabra que mejor describe En algún valle de lágrimas es "trivial". El estilo, relativamente reservado en comparación con la - retórica de las demás novelas, es gris y está lleno de divagaciones. Los episodios de la vida del protagonista, que se alternan entre el presente y el pasado, apenas si tienen algún interés narrativo y, las más de las veces, se - concentran en los sórdidos temas de sexo y suciedad que obsesionan al autor.- En general esta novela, que pretende expresar la idea de que todos estamos - presos en este "valle de lágrimas" y que debemos compadecernos los unos a los otros, sumerge esta tesis en tantas trivialidades y ratos de mal gusto que sólo lo acierta a provocar en el lector el tedio y, finalmente, la indiferencia.

José Revueltas es uno de los primeros representantes de la reacción anti realista en las letras mexicanas, que vino a llamar la atención sobre aspectos del espíritu humano y la realidad de los que no se habían ocupado los narradores nacionales de generaciones anteriores. Este cambio de orientación, fecundo para algunos autores, ha sido para Revueltas ocasión de hundirse cada vez más en lo anormal y lo enfermizo, sin que esto aporte observaciones realmente valiosas o iluminantes sobre el - hombre. Hay en los relatos de Revueltas un intento, aunque confuso y malogrado, de vertir en situaciones y personajes del país, temas de alcance más amplio; por lo tanto, su obra participa hasta cierto punto en la creciente tendencia a unir lo local y lo universal que caracteriza una buena parte de la - literatura mexicana de los últimos años. Al evocar en diversas formas su experiencia dolorosa en prisiones y luchas políticas, Revueltas ha expresado en momentos aislados algo del terror y el desamparo del hombre moderno que, sacudido por cataclismos mundiales, camina vertiginosamente al borde de un abismo.

#### Conclusiones.

La influencia de Faulkner en Revueltas desempeña una función menos importante de la que hemos encontrado en los otros narradores tratados en este estudio. Una similitud general de "cosmovisión" entre el novelista norteamericano y el mexicano --el fatalismo angustiado, la concepción estática y mecánica del mundo, el temperamento torturado y demoníaco, atento a las corrientes misteriosas y subterráneas de la realidad-- explica la absorción de esta influencia. La idea central de la narrativa faulkneriana --la forma del relato como conciencia desordenada de un "testigo", con los rasgos concomitantes del punto de vista, la cronología y la acción descoyuntada-- es torpemente aplicada por Revueltas, sobre todo en El luto humano. Del estilo de Faulkner, siempre peligroso para el que quisiera usar de sus poderes mágicos, Revueltas ha tomado sólo la parte de valor más dudoso: la retórica.

El valor literario de la obra de Revueltas está gravemente limitado por un defecto que queda al fondo de todos sus relatos: el predominio de intuición ciega y obsesiva sobre conciencia lúcida y libre. La fuerza de estas obras, fuerza oscura y alucinante, reside principalmente en la cruda evocación de ciertas emociones: el miedo, el odio, el asco, la humillación, el pathos, la desesperanza. Los demás aspectos de la obra literaria --personajes, trama, forma, ideas-- son débiles y confusos y sólo sirven para comunicar y exaltar estas emociones, sin explicar su origen o causa ni colocarlas en un contexto más amplio y positivo de la experiencia humana. Elaborada sobre esta base --tan estrecha y tan propensa a caer en la monotonía y el mal gusto, la producción de Revueltas apenas si ha evolucionado a través de los años; Los muros de agua contiene ya casi todo lo que el autor es capaz de expresar y casi todos los medios que tiene a su alcance para expresarlo. La obra de Revueltas, estancada como la realidad que encierra, vale principalmente por algunas escenas aisladas y memorables.

JUAN RULFO nació en 1918 en un rancho cerca de San Gabriel, Jalisco, hijo de una familia adinerada que perdió sus bienes en la Revolución.

#### Vida

Pasó su niñez en aquel pueblo, en contacto con la gente rural, absorbiendo sus tradiciones y costumbres y oyendo las historias de la región, las leyendas y las aventuras de la Revolución, transmitidas de boca en boca. Más tarde presencié episodios de la rebelión de los cristeros, que tuvo consecuencias particularmente violentas en su Estado natal. Durante su juventud vivió en Guadalajara, donde, en los años 1945 y 1946, colaboró en la revista Pan, dirigida por los jóvenes Juan José Arreola y Antonio Alatorre, dando a conocer allí sus primeros cuentos. En años recientes, ha estado radicado en la ciudad de México, conservando, no obstante, su carácter de hombre provinciano.

La obra publicada de Rulfo es relativamente escasa; consta de un libro de cuentos, El llano en llamas (1953), y una novela corta, Pedro Páramo (1955),

#### Obra publicada

más algunos relatos breves esparcidos en revistas, como "El día del derrumbe" y "La herencia de Matilde Arcángel". Hasta la aparición de El llano en llamas, Rulfo era poco conocido fuera de un pequeño grupo de escritores e intelectuales. En 1949, José Luis Martínez ni siquiera lo incluye en su "Bibliografía de la literatura mexicana, 1910-1949" en la segunda parte de Literatura mexicana siglo XXI, aunque lo menciona de paso en la primera parte como un joven autor de "patéticos e irónicos cuentos de ambiente rural jalisciense" (1). Sin embargo, en los últimos tres o cuatro años, particularmente después de la publicación de Pedro Páramo, Rulfo ha recibido los mayores elogios de la crítica y ha sido postulado por muchos comentaristas como la figura más importante de la joven literatura mexicana.

La obra de Rulfo pertenece también, como la de José Revueltas, a la época posrevolucionaria de desilusión, crisis y reacción en contra del realismo

#### Filiación general

analítico tradicional. Ambos escritores profesan una filosofía de fatalismo y angustia y ambos basan sus narraciones exclusivamente en los sectores de la realidad mexicana que han formado parte de su propia experiencia vital. Pero ahí termina el paralelismo, pues en lo demás, las personalidades creadoras de Rulfo y de Revueltas difieren enormemente.

Desarraigado y llevado de un lado para otro por la tormenta de los conflictos políticos, Revueltas ha pasado como un déclassé por diversos estratos

1) José Luis Martínez: Literatura mexicana siglo XXI, la. parte, México, 1949, p. 85.

de la sociedad mexicana, los cuales se reflejan, aunque imperfectamente, en su obra. En cambio, los acontecimientos externos de la vida de Rulfo, a partir de su juventud, parecen haber influido poco en sus relatos, en los que el autor permanece aferrado tenazmente a los temas y al ambiente de aquel rincón apartado de Jalisco, con su vieja sociedad agraria ya en vías de desaparición.

El temperamento de Revueltas, histérico, obsesivo, exaltado y teatral, forma un contraste notable con el de Rulfo: lacónico, ensimismado y pasivo, ocultando su angustia --más profunda y genuina tal vez que la de Revueltas-- tras una máscara de estoica resignación. Como escritor, Revueltas ha sido incapaz de dominar las fuerzas volcánicas que irrumpen dentro de su ser e incapaz, asimismo, de resolver los problemas de técnica y conciencia artísticas que ha rozado al concentrarse en ciertos aspectos de la realidad, con los resultados que ya hemos visto en el capítulo anterior. Rulfo, lento y paciente, ha trabajado larga y sigilosamente en el perfeccionamiento de su arte, moldeando y puliendo su material narrativo y asimilando procedimientos y enfoques afines de la moderna novelística americana y europea, con la consecuencia de que casi todos los relatos de Rulfo se mantienen en un alto nivel artístico, incluso algunos de ellos seguramente quedarán, con el tiempo, como pequeñas obras maestras de la literatura mexicana contemporánea.

Como Novás Calvo y Onetti, Rulfo muestra con notable tipicidad los rasgos de la "generación perdida" de Hispanoamérica, no sólo en la raíz central

Desilusión  
y derrota.

de su desilusión sino también en las formas que ésta cobra en sus escritos. Notemos, en el terreno de la experiencia vital, que, así como detrás de los personajes y las situaciones de las primeras obras de Hemingway (de El sol también sale, digamos, o de los primeros cuentos) están los recuerdos devastadores de la primera guerra mundial y como detrás de los de Faulkner está no sólo la guerra sino la derrota y la decadencia del Sur, en toda obra de Rulfo queda la Revolución Mexicana como un trasfondo de caos y destrucción que sólo en momentos aislados aparece como tal, pero que siempre ejerce su influencia sobre la actitud del escritor frente al mundo que lo rodea.

Aunque no participó en ella y sólo conoció, de manera directa, sus consecuencias, es evidente que Rulfo ve la Revolución como vieron la primera guerra mundial los miembros de la "generación perdida": como una orgía de sangre, estéril y destructiva, que engañó a los hombres con falsos ideales y no hizo más que aumentar la miseria y la injusticia. Y como resultado, se produce en Rulfo una reacción frente a este "trauma" semejante a la que se efectuó en a-

quellos escritores europeos y norteamericanos; una profunda y amarga desilusión, que conduce a una absoluta desconfianza en las ideas, y una soledad y una angustia abismales que, reprimiéndose, se expresan indirectamente, sin recurrir para nada a las formas sentimentales del siglo XIX.

El autor de la primera "generación perdida" con quien Rulfo guarda la más estrecha afinidad es, sin duda, William Faulkner. Esta afinidad, base de

Rulfo y  
Faulkner

una notable influencia faulkneriana en la obra del mexicano, se pone de manifiesto en toda la trayectoria creadora que va desde la postulación de un mundo hasta la representación de ese mundo en forma literaria en la obra de cada escritor.

El mundo de Rulfo, como el de Faulkner, es un mundo agrario, arcaico y decadente, azotado por luchas civiles y habitado por oscuros rencores y aberraciones. Mario Benedetti ha aludido a esta similitud al declarar que Comala, el pueblo imaginario en que se sitúa Pedro Páramo, "es algo así como un Yoknapatawpha mexicano" (2). Dentro de este paralelismo general, cabe notar, sin embargo, que el mundo rulfiano es mucho más primitivo aún que el de Faulkner; se compone de una sola clase, la de los campesinos y pequeños agricultores. Los representantes de otras funciones sociales, como comerciantes, soldados y terratenientes, apenas si se distinguen en la obra de Rulfo, a quien no le interesa el delineamiento y contraste de grupos y clanes que se lleva a cabo en Sartoris, Mientras yo agonizo, El sonido y la furia, El villorrio, etc.

Frente a sus respectivos mundos, hay una semejanza de reacción en ambos autores. Imbuídos los dos de las tradiciones y las costumbres de sus regiones, Faulkner y Rulfo se muestran incapaces de concebir otro escenario para sus historias. A manera del dios Anteo, son artistas cuya fuerza consiste en su proximidad a la tierra natal. Angustiados por la desolación y la decadencia que observan alrededor suyo, desilusionados y amargados por el colapso de los ideales, vuelven una y otra vez, con insistencia casi obsesiva, sobre las escenas de violencia, crueldad y locura. Pero mientras Faulkner postula, en cierto momento, los valores de la lealtad, el coraje, el honor y la perseverancia, encarnándolos en personajes y actos, Rulfo evoca un panorama todo tenebroso en el que se destacan sólo la venganza, el odio, el desprecio por la vida y la indiferencia frente a los lazos humanos, un panorama en el que no figuran el amor ni la alegría y donde el único humor es "negro" y retorcido.

2) Mario Benedetti: "Juan Rulfo y las posibilidades del criollismo", Marcha, 2 nov. 1955, p. 21.

Siendo fieles al medio nativo, Faulkner y Rulfo se limitan (el mexicano más estrictamente que el norteamericano) a tratar situaciones y a crear personajes de la región, situaciones y personajes campesinos y pueblerinos. Pero su actitud artística, su manera de situarse ante este material, no es realista. Su profundo espíritu de desencanto no cabe dentro de los moldes precisos y objetivos del realismo convencional y rechaza la simple reproducción fotográfica y la fe científica y moral propias de éste. Buscan otras formas, formas de exageración siniestra y metafórica, para expresar el horror de un mundo desprovisto de sentido y orden, donde las cosas suceden fatalmente, porque sí, escapando a cualquier explicación lógica o racional; un mundo hostil en el que está desterrado, impotente, el hombre. El tema, vertido en situaciones locales pero de profunda resonancia universal, que Irving Howe señala en la obra de Faulkner, "la devastación de nuestro mundo, el enajenamiento del hombre en un medio inhumano" (3), es también la preocupación primordial de Rulfo.

La estructura de la narración, en Faulkner y en Rulfo, refleja esta "cosmovisión" del autor. A fin de expresar con mayor fuerza y riqueza la confusión abigarrada de un mundo en caos, tanto el mexicano como el norteamericano desprecian el distanciamiento condescendiente de las costumbristas y, al escoger un punto de vista narrativo, se instalan las más de las veces dentro de la conciencia de sus personajes simples e incultos, quienes contemplan de una manera inmediata, como al ras del suelo, la realidad desordenada y misteriosa que les rodea. La secuencia de eventos dentro del relato se pliega libremente al flujo del pensamiento del "testigo", quien, torpe para el análisis, va y viene entre el presente y el pasado y comunica sus impresiones "en bruto", sin elaboración, de acuerdo a una simple asociación de ideas, espontáneamente, tal como se le vienen a la memoria. Desaparece, pues, tanto en Rulfo como en Faulkner, el orden cronológico neto y seguro de la literatura realista tradicional, según el cual se mostraban los resortes causales de la acción: un mundo trastornado desconoce las relaciones de causa y efecto. Y para dar expresión a la terrible fatalidad de este mundo, Rulfo, como Faulkner, hace a menudo que su "testigo" vea la sustancia de su relato en retrospectiva, contando no lo que pasa sino más bien lo que ya ha pasado o las consecuencias ineludibles de lo pasado. En ambos escritores, y especialmente en Rulfo, es escaso lo que sucede, mientras que la presión de lo sucedido es siempre espesa y ag<sup>o</sup>

3) Irving Howe: William Faulkner, A Critical Study, p. 202.

gobiante.

En Rulfo, como en Faulkner, pues, la correspondencia entre forma narrativa y experiencia vital es fundamental. Sobre esta base, puede haber muchas - más variantes que la del simple monólogo interior de un solo "testigo"; pero en el fondo de todas ellas rige la misma cronología trastocada, el mismo sesgo fatalista, la misma fragmentación de la realidad. Como obedeciendo a la - escasa diversificación de su mundo en contornos intensos y severos, estas variantes en Rulfo son pocas y de una sencillez esquemática comparadas con las estructuras virtuosistas del autor de El sonido y la furia, como veremos en - seguida al examinar los cuentos de El llano en llamas. Por ahora, baste anotar que, al elaborar sobre el relato que encierra la visión de una conciencia solitaria, Rulfo delata cada vez más su deuda a Faulkner, alternando en contrapunto diferentes planos temporales y deslizándose entre varios puntos de - vista, hasta que en la novela Pedro Páramo, se llega a esbozar en los testimonios de una galería de personajes algo como la "conciencia colectiva" de una comarca, versión en miniatura del vasto y alucinante panorama de ¡Absalón, Absalón!

En relatos dominados por la presencia inmediata u oculta de un "testigo", es natural que el estilo refleje las características lingüísticas de éste. De ahí que Rulfo siga a Faulkner y a otros narradores norteamericanos de la misma generación en el cultivo del lenguaje popular, cotidiano; cultivo que encierra una estilización artística de dicho lenguaje, subordinándolo a la estructura total del relato, y que poco o nada tiene que ver con las transcripciones pintorescas de la literatura costumbrista y regional. Del habla campesina Rulfo elimina lo superfluo y trivial y, recogiendo sus acentos y giros - inconfundibles, los actúa como signos alusivos de la realidad presenciada por el "testigo". En esto, el estilo de Rulfo, sobrio y depurado de todo exceso, recuerda los momentos de mayor concentración y economía de Faulkner (por ejemplo, las escenas en la granja en Santuario, cuentos como "Sol poniente" y - "Septiembre ardiente", El sonido y la Furia, Mientras yo agonizo, sin sus desvíos metafóricos, y las primeras páginas de Luz de agosto), en lo que el verdadero drama no está tanto en las palabras como agazapado detrás de ellas, palabras que sugieren mucho más de lo que declaran. A diferencia de Faulkner, - Rulfo jamás trasciende los límites léxicos y sintácticos que son propios de - sus personajes iletrados; con el característico recato mexicano, Rulfo desconoce la violenta y desbordada retórica faulkneriana que han querido imitar algunos autores hispanoamericanos.

Por último, conviene notar un elemento característico de la obra de Rulfo que lo aleja de la escuela norteamericana de la posguerra y lo acerca más bien a la corriente hispanoamericana de la literatura fantástica, que ha influido en muchos narradores hispánicos de su generación. En algún cuento, y particularmente en Pedro Páramo, Rulfo transforma el ambiente de los campos y los pueblos en algo extraño e irreal, como un vago paisaje vislumbrado entre sueños, habitado por seres fantasmagóricos y voces de ultratumba. Esta tendencia, lejos de ser una mera afectación o concesión a la moda reinante, puede verse como una consecuencia extrema y subjetiva de la progresiva enajenación del hombre y el mundo circundante que tanto le interesa a Rulfo destacar en todos sus relatos, y también como un intento de representar metafóricamente la desolación abismal de la realidad tal como se le presenta a este autor.

Los quince cuentos de El llano en llamas contienen ya todos los elementos dominantes del mundo y del arte de Rulfo; las obras que aparecen después

#### Clasificación de los cuentos

elaboran sobre estos elementos sin añadir nada esencialmente nuevo. Estos cuentos pueden clasificarse en tres grupos generales, de acuerdo a su modalidad técnica: primero, la narración por medio del "testigo"; segundo, el relato objetivo en el que predomina el diálogo; y tercero, el cuento en que se combinan, en varios planos, los puntos de vista interior y exterior.

Los cuentos de la primera clasificación son, significativamente, los más numerosos; en ella pueden agruparse "Macario", "Luvina", "Talpa", "Nos han dado la tierra", "La Cuesta de las Comadres", "Es que somos muy pobres", "El llano en llamas" y "Acuérdate".

"Macario", el cuento que encabeza la colección, es una interpretación rulfiana de la conocida frase de Macbeth ("Life is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing") que inspiró

#### Introducción a un mundo

el título de una de las más grandes novelas de Faulkner. El narrador, Macario, es un muchacho idiota que nos ofrece, como el Benjy de El sonido y la furia, un monólogo interior caótico y lleno de asociaciones triviales. Ante esta iniciación desconcertante en el mundo tratado en estos relatos de Rulfo, podemos hacer la pregunta que ha preocupado a varios críticos frente a la novela de Faulkner: ¿Por qué emplea el autor un idiota, de visión necesariamente confusa, para introducirnos en la realidad de la obra?

La solución de este problema que es, como observa Irving Howe, "de un in

terés más que puramente técnico" (4), consiste en el hecho de que, juntamente por su incapacidad para ordenar e interpretar sus impresiones, Benjy y Macario son observadores fieles. Sus mentes, verdaderas tabulae rasae, captan sin ofuscamiento subjetivo datos escuetos que dejan un testimonio mudo, pero no - por eso menos intenso, de un mundo trastornado. Con su enfoque patético, ambos "testigos" personifican un extremo de la decadencia y tragedia de las realidades contempladas por cada autor. La narración de Macario, también poseedora de la "intensa inmediatez" y la "proximidad desordenada" (5) que señala Howe en el discurso de Benjy, expresa con detalles grotescos y con una sensación vertiginosa de desamparo e impotencia la condición esencial de toda criatura de Rulfo: la soledad irremediable del hombre, rodeado por una naturaleza hostil y perseguido por la crueldad de sus semejantes.

El primitivismo de visión de estos "testigos" también constituye un campo abierto para el ejercicio de la narración indirecta, sugestiva, que tanto caracteriza el arte de Faulkner y de Rulfo. El lenguaje de Benjy, rudimentario hasta más no poder, ni siquiera puede dar nombre a una experiencia tan elemental como el dolor físico. Al quemarse la mano, Benjy nos lo comunica de la siguiente manera:

I put my hand out to where the fire had been.

"Catch him". Dilsey said. "Catch him back".

My hand jerked back and I put it in my mouth and Dilsey caught me. I could still hear the clock between my voice. Dilsey reached back and hit Luster on the head. My voice was going loud every time (6).

Entre los datos aislados --el fuego, la mano que parece moverse como por voluntad propia, la voz-- se adivina lo que realmente ha pasado. En el lenguaje de Macario, más articulado y convencional (recordemos que cualquier transcripción del pensamiento de un idiota será forzosamente convencional), se observa el mismo procedimiento de aludir, por medio de la yuxtaposición de hechos inconexos, a una realidad oculta:

En la calle suceden cosas. Sobre quien lo descalabre a pedradas apenas lo ven a uno. Llueven piedras grandes y filosas por todas partes. Y luego hay que remendar la camisa y esperar muchos días a que se remienden las rajaduras de la cara o de las rodillas. Y aguantar otra vez que le

4) Irving Howe: op. cit., p. 109.

5) Ibid., p. 110.

6) The Sound and the Fury, edición de la Modern Library, Nueva York, p. 78. (Véase continuación al pie de la página 139).

amarren a uno las manos, porque si no ellas corren a arrancar la costra del remiendo y vuelve a salir el chorro de sangre (7).

Aquí se pone de manifiesto un rasgo fundamental y significativo del arte rulfiano. Si la conciencia de Macario recibe pasivamente las impresiones del mundo exterior y lo transforma todo en una morosa reflexión que por su falta de análisis y agresividad se muestra inherentemente fatalista e ineficaz frente a la realidad circundante, también lo hace, aunque de una manera más coherente, la conciencia de todos los narradores normales y más alertas de Rulfo. Como puede observarse en los "testigos" de Faulkner, desde el retrasado Benjy hasta el sensible e inquieto Quentin, la dimensión interior no es un procedimiento de análisis o de transformación dinámica de un concepto, sino un recurso narrativo, un punto de vista. La realidad se describe, se evoca, se comenta, se relata en fin, pero jamás se analiza. El narrador acepta las cosas como las ve y las reproduce de acuerdo con su peculiar visión del mundo, pasiva y fatalmente. Por lo tanto, en medio del subjetivismo de Rulfo, quien impone al mundo exterior una visión personal, existe, paradójicamente, un extraño "objetivismo", que sólo refleja la superficie de las cosas y se niega a examinarlas desde dentro. Carlos Blanco ha señalado con claridad este fenómeno, que constituye otro punto de contacto entre Rulfo y los narradores sin fe de la "generación perdida":

Notemos aquí...la curiosa paradoja del estilo de este subjetivismo de Rulfo: al verse hacia fuera, hacia la realidad-objeto, con la característica conciencia de sus limitaciones que tienen los narradores de este tipo, no pretende nunca interpretar el interior de esa realidad-objeto. Frente a la escuela realista analítica que trata la realidad desde fuera del sujeto (narrador) hacia dentro del objeto, Rulfo...trata la realidad desde el dentro del sujeto hacia el fuera del objeto. Así, aparece éste teñido de la sensibilidad del narrador, pero sin que se le imponga ningún significado conceptual a través del análisis. Estos hombres hablan y hacen, y ello se le da al narrador en bruto, por fuera, y el narrador, al que esto produce una sensación subjetiva, consciente de que es subjetiva, no trata de imponer ideas o sentimientos --que en verdad no pueden saber-- hacia el dentro del

6) (cont.) Puse mi mano allá donde había estado el fuego.

--Cógelo-- dijo Dilsey. --Quítalo de ahí.

Mi mano dio un salto atrás y me la puse en la boca y Dilsey me cogió. - Todavía podía oír el reloj entre mi voz. Dilsey me cogió y golpeó a Lus ter en la cabeza. Mi voz era fuerte cada vez más.

7) El llano en llamas, México, 1953, p. 11.

sujeto. Rulfo no trata de averiguar los mecanismos internos de la realidad objetiva; ésta se le da y lo único que cabe hacer es darle para que se explique a sí misma. De ahí la curiosa objetividad aparente de estos cuentos. Frente a la prosa narrativa mexicana anterior, ideológica, dogmática a veces, prosa que subrayaba, analizaba y explicaba, Rulfo incorpora ahora al cuento mexicano la forma objetiva de narrar característica de los escritores subjetivistas modernos (8).

Esta separación del hombre y la realidad, la imposibilidad de que éste humanice el mundo y pueda vivir en comunión con él, es otro aspecto del "des-tierra" que sufren todos los personajes de Rulfo.

En "Luvina", se comprueba cuán imposible es alterar esta situación. En este relato, un cuadro descriptivo inmóvil que como cuento carece casi enteramente de interés anecdótico, se evoca el ambiente de un pueblo extraño, habitado por rumores y sombras, que simboliza la tristeza y desolación de una región que desde hace siglos vive al margen del resto del país, aislada y encerrada en obstinado hermetismo y fanática ignorancia. La visión subjetiva, metafórica, del autor se impone constantemente a la realidad externa; se pierde la relación normal entre sujeto y objeto en este difuso relato que oscila vagamente entre un monólogo reflexivo de un personaje narrador, y un diálogo entre dos personajes anónimos, uno de los cuales sólo escucha, pasivamente. La identidad de los que hablan allí no parece importarle al autor, quien se sirve de la vaguedad para subrayar la cualidad borrosa e irreal de las escenas.

En Luvina no ocurre nada. Todo parece estar suspendido en el tiempo, casi muerto, sólo esperando el lento desmoronarse de las cosas que acabará al fin con la existencia. Como en todos los relatos de Rulfo, el tiempo --dimensión

8) Carlos Blanco A.: "Realidad y estilo de Juan Rulfo", Revista mexicana de Literatura, no. 1, sept.-oct. 1955, p. 71. La tendencia correspondiente en Faulkner ha sido comentada por Mario Benedetti, Marcel Proust y otros ensayos, Montevideo, 1951, p. 38: "En Absalón, Absalón!... se pone de manifiesto una especie de subjetivismo a partir del objeto. La historia que rodea insistentemente un tríptico incestuoso, es relatada por Quentin Compson... Aquí interviene --o, mejor dicho, hacemos que intervenga a posteriori-- una intención subjetiva de parte del relator, que es el final de cuentas, aunque resulte paradójico, del más puro objetivismo. Quentin, el transmisor de la anécdota, la grava con cavilaciones y aquiescencias personales, con implícitas referencias a su propia actitud. Pero justamente debido a esa notoria carga de sujeto, el rol de Quentin pasa a ser, visto desde el ángulo del autor, definitivamente objetivo. Cuanto más rehinche de sujeto su relato, tanto más objetivamente es considerado el relator por el novelista".

con la cual se mide la acción humana-- ha perdido su significado. No hay pasado ni futuro, sólo hay un presente eternamente agonizante. Lo explica el narrador anónimo:

--Me parece que usted me preguntó cuántos años estuve en Luvina, ¿verdad?... La verdad es que no lo sé. Perdí la noción del tiempo desde que las fiebres me lo enrevesaron; pero debió haber sido una eternidad... Y es que allá el tiempo es muy largo. Nadie lleva la cuenta de las horas ni a nadie le preocupa cómo van amontonándose los años. Los días comienzan y se acaban. Luego viene la noche. Solamente el día y la noche hasta el día de la muerte, que para ellos es una esperanza (9).

Como en tantas regiones rurales de México, en Luvina los jóvenes se van a otras partes, a concentrarse tal vez en las ciudades, dejando atrás lo viejo y caduco, sin remediar en nada la triste situación:

Porque en Luvina sólo viven los puros viejos y los que todavía no han nacido, como quien dice... Y mujeres sin fuerzas, casi trabadas de tan flacas. Los niños que han nacido allí se han ido... Apenas les clarea el alba y ya son hombres. Como quien dice, pegan el brinco del pecho de la madre al azadón y desaparecen de Luvina. Así es allí la cosa.

Sólo quedan los puros viejos y las mujeres solas, o con un marido que anda donde sólo Dios sabe dónde... Vienen de vez en cuando como las tormentas de que le hablaba; se oye un murmullo en todo el pueblo cuando regresan y como gruñido cuando se van... Dejan el costal del bastimento para los viejos y plantan otro hijo en el vientre de sus mujeres, y ya nadie vuelve a saber de ellos sino al año siguiente, y a veces nunca... Es la costumbre. Allí le dicen la ley, pero es lo mismo. Los hijos pasan la vida trabajando para los padres como ellos trabajaron para los suyos y como quién sabe cuántos atrás de ellos cumplieron con su ley...

Mientras tanto, los viejos aguardan por ellos y por el día de la muerte, sentados en sus puertas, con los brazos caídos, movidos sólo por esa gracia que es la gratitud del hijo... Solos, en aquella soledad de Luvina (10).

El narrador, a quien en cierto momento le dicen "profesor", trata de convencer a los habitantes para que salgan de allí, insinuando que "el Gobierno nos ayudará". Pero, frente a la desconfianza de un pueblo que durante siglos ha sido abandonado y olvidado por el Gobierno del que sólo conocen la violencia, las guerras y las leyes arbitrarias, el "profesor" pronto se desilusiona y reconoce que todo es inútil:

---

9) El llano en llamas, pp. 118-119.  
10) Ibid., pp. 119-120.

Y tienen razón, ¿sabe usted? El señor ese sólo se acuerda de ellos cuando alguno de sus muchachos ha hecho alguna fechoría acá abajo. Entonces manda por él hasta Luvina y se lo matan. De hay en más no saben si existen (11).

Los habitantes se aferran tenazmente a todo lo que les queda: el hambre, la miseria y el fatalismo en su tierra de origen, donde la religión les hace que se resignen a todo ("Dura lo que debe durar. Es el mandato de Dios...") (12) y donde son aplastados por la presencia de lo muerto ("Pero si nosotros nos vamos, ¿quién se llevará a nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos") (13). La desilusión del narrador acaba con el idealismo y las ideologías confeccionadas para la reforma social. Las palabras del "profesor" encierran la actitud del mismo Rulfo:

En esa época tenía yo mis fuerzas. Estaba cargado de ideas... Usted sabe que a todos nosotros nos infunden ideas. Y uno va con esa plasta encima para plasmarla en todas partes. Pero en Luvina no cuajó eso. Hice el experimento y se deshizo... (14).

Los párrafos que acaban de citarse también pueden servir como ejemplos del estilo de Rulfo, en el que el ritmo y los giros auténticos del habla campesina son aprovechados para enriquecer la visión del mundo que este cuento encierra. Notemos en estos trozos la insistente repetición de ciertas palabras y expresiones, alrededor de las cuales parecen girar los diálogos y los pasajes descriptivos. Dice el narrador de "Luvina": "Usted ha de pensar que le estoy dando vueltas a una misma idea. Y así es, sí señor..." (15). En efecto, la repetición, la monótona sucesión de oraciones cortas y frases conectadas por la simple conjunción "y", formando párrafos breves que a menudo terminan en un "Así es", un "Eso hicieron", un "Como si así fuera", etc., que parece resumirlo todo y volver al principio: todo esto contribuye a la sensación de estancamiento, inmovilidad e introversión reflexiva que reina en todos los relatos del autor.

En "Talpa", la misma subjetivización de la realidad externa y la misma inmovilización del tiempo se aplican a la narración de un suceso histórico, progresivo en sus diferentes etapas: una peregrinación religiosa. El primer

La futilidad  
de la acción

párrafo comienza como si el cuento fuera a relatarse desde un punto de vista objetivo:

Natalia se metió entre los brazos de su madre y lloró largamente allí con un llanto quedito (16).

11) Ibid., pp. 120-121.

12) Ibid., p. 121.

13) Ibid., loc. cit.

14) Ibid., pp. 121-122.

15) Ibid., p. 119.

16) Ibid., p. 62.

Pero de pronto, como al comienzo de "Una rosa para Emilia" y tantos otros cuentos de Faulkner, un verbo en primera persona indica que aquí, de nuevo, habla un "testigo":

Era un llanto aguantado por muchos días, guardado hasta ahora que regresamos a Zenzontla y vio a su madre y comenzó a sentirse con ganas de consuelo (17).

Desde el principio, se nos da el desenlace del cuento: la muerte de Tanilo, asesinado por su mujer y su hermano, lo cual destruye cualquier posibilidad de libre albedrío y hace que el relato sea la elaboración fatal de un hecho consumado:

Porque la cosa es que a Tanilo Santos entre Natalia y yo lo matamos. Lo llevamos a Talpa para que se muriera. Y se murió. Sabíamos que no aguantaría tanto camino; pero, así y todo, lo llevamos empujándolo entre los dos, pensando acabar con él para siempre. Eso hicimos (18).

Esta anticipación del desenlace opera no sólo como signo de la fatalidad sino también como el primer indicio de una cronología y una causalidad rotas. El narrador, viendo los sucesos de su historia en retrospectiva, entremezcla a tal punto las diferentes etapas de la anécdota que el lector ya no puede distinguir bien el antes del después; el tiempo parece encogerse y reducirse a un solo instante, en el que convergen diversas impresiones. El tiempo se inmoviliza y, con ello, se disuelven las relaciones de causa y efecto que normalmente se expresan mediante la secuencia temporal. Los sucesos de la historia, desprovistos de su sentido causal, aparecen entonces como fenómenos sinistros e inexplicables, ajenos a la voluntad humana, de los cuales el hombre es incapaz de defenderse, atrapado hasta por sus propios actos.

Esta forma narrativa responde a la situación central del cuento: el asesinato de Tanilo, cometido por Natalia y su amante para librarse de la presencia del enfermo, el acto de violencia con que se intenta alterar la realidad y que más bien reacciona sobre los protagonistas, hundiéndolos más profundamente en la miseria y el desamparo, en la penosa peregrinación sin sentido que es la vida. Dice el narrador:

Yo comienzo a sentir como si no hubiéramos llegado a ninguna parte; que estamos aquí de paso, para descansar, y que luego seguiremos caminando. No sé para dónde; pero tendremos que seguir, porque aquí estamos muy cerca del remordimiento y del recuerdo de Tanilo (19).

17) Ibid., loc. cit.

18) Ibid., p. 63.

19) Ibid., p. 74.

El estilo de "Talpa", aún más sobrio y reiterativo que el de "Luvina", reproduce admirablemente en el plano lingüístico estos conceptos de fondo y forma. El narrador repite ciertas frases con una insistencia casi hipnótica, como en este párrafo:

Lo que queríamos era que se muriera. No está por demás decir que eso era lo que queríamos desde antes de salir de Zenzontla y en cada una de las noches que pasamos en el camino de Talpa. Es algo que no podemos entender ahora; pero entonces era lo que queríamos. Me acuerdo muy bien.

Me acuerdo muy bien de esas noches... (20).

Nótese aquí cómo se vuelve dos veces sobre la frase inicial "Lo que queríamos..." y cómo el primer párrafo se enlaza con el siguiente mediante otra repetición, dando así la impresión de que, en verdad, el tiempo se ha detenido y el pensamiento del locutor está a tal punto aturdido que no puede hacer más que yuxtaponer mecánicamente las ideas y sensaciones más simples.

Los demás cuentos narrados por un solo "testigo" repiten, en función de diferentes circunstancias siempre tomadas de la vida campesina, como toda la colección de El llano en llamas, el tema del hombre desterrado en un mundo agónico regido por la fatalidad. "Nos han dado la tierra" encierra un amargo comentario sobre el reparto de tierras a los campesinos y el desarme de éstos por el Gobierno, después de la Revolución. Implícitamente, por medio de las palabras sencillas e ingenuas del narrador, Rulfo denuncia esto e insinúa que la situación de grandes sectores de la población rural no ha sido mejorada ni por la Revolución ni por el Gobierno. En "La Cuesta de las Comadres", el protagonista cuenta la historia de un asesinato que parece surgir de un incidente sin importancia. La extraña impesibilidad del locutor frente a su crimen violento y absurdo, vuelve a subrayar ese enajenamiento del hombre de sus actos y esa atrofia de la causalidad que hemos notado anteriormente. En "Es que somos muy pobres", una familia campesina lucha contra los elementos y las circunstancias por encontrar una vaca a la que se llevó la creciente del río. El animal fue regalado a la niña Tacha "con el fin de que ella tuviera un capitalito y no se fuera a ir de piruja como lo hicieron mis otras dos hermanas las más grandes" (21). Pero todo es inútil; el muchacho narrador comienza su historia con la frase "aquí todo va de mal en peor" (22). A Tacha le tiene que

20) Ibid., p. 65.

21) Ibid., p. 37.

22) Ibid., p. 34.

pasar, fatalmente, lo que a sus hermanas mayores. Los esfuerzos humanos por alterar la trayectoria que les ha marcado el destino, siempre fracasan. "El llano en llamas" presenta la Revolución Mexicana como otro absurdo, una lucha confusa de pequeñas bandas contra los federales y entre sí, disputándose el botín. El cabecilla Pedro Zamora se lo explica a sus hombres de esta manera:

"Esta revolución la vamos a hacer con el dinero de los ricos. Ellos pagarán las armas y los gastos que cueste esta revolución que estamos haciendo. Y aunque no tenemos por ahorita ninguna bandera por qué pelear, debemos apurarnos a amontonar dinero, para que cuando vengan las tropas del gobierno vean que somos poderosos" (23).

A todos les "da gusto" ver a la gente en armas, quemando, robando y matando. Luego, al fin, llega el cansancio y el deseo de dejar las cosas en paz. Pero lo único que se consigue es el odio y el rencor de todos, la desolación y la esterilidad de los campos y la imposibilidad de parar "la bola":

Hubiéramos ido de buena gana a decirle a alguien que ya no éramos gente de pleito y que nos dejaran en paz; pero, de tanto daño que hicimos por un lado y otro, la gente se había vuelto matrera y lo único que habíamos logrado era agenciarnos enemigos. Hasta los indios de acá arriba ya no nos querían. Dijeron que les habíamos matado sus animalitos. Y ahora cargan armas que les dio el gobierno y nos han mandado decir que nos matarían en cuanto nos vean:

"No queremos verlos; pero si los vemos los matamos", nos mandaron decir.

De este modo se nos fue acabando la tierra. Casi no nos quedaba ya ni el pedazo que pudiéramos necesitar para que nos enterraran... (24).

Finalmente, hay unos cuentos de Rulfo que son las reminiscencias de un narrador rural que recuerda, en conversación con otro, personajes y sucesos que ha conocido directa o indirectamente, sin ser partícipe de su historia, como lo son los "testigos" protagonistas de "Luvina", "Talpa", etc. El relato suele desplegarse espontáneamente, con un gran número de rodeos y digresiones que trastornan la cronología de los acontecimientos, como hacen los narradores rústicos de Faulkner en "Cabellera", "Sería espléndido", "Un tejado para el Señor", etc. Generalmente, el locutor se limita a comunicar hechos escuetos cuya verdadera significación y causa sólo se insinúan. De este tipo son "Acuérdate" en El llano en llamas y los cuentos no coleccionados, "La herencia de Matilde Arcángel" y "El día del derrumbe", el último de intención -

23) Ibid., p. 87.

24) Ibid., p. 96.

humorística.

Los cuentos del segundo grupo están escritos desde un punto de vista objetivo, sin expresar intervención de un "testigo"; dependen mucho del diálogo, a través de cuyas elusiones y sobreentendidos se esboza -  
Cuentos  
"objetivos" esgoza sugestivamente la historia. Con todo, se siente al go como la presencia solapada y anónima de un narrador que comunica la escena con escasas indicaciones de paisaje pero sin explicación de antecedentes o comentarios al margen, manteniendo la pasiva "no intervención" en los mecanismos interiores de la realidad que caracteriza la actitud de Rulfo. Un modelo muy próximo será "Sol poniente" ("That Evening Sun") de Faulkner, relato en que una historia de venganza y terror se revela paulatinamente a lo largo de una inocente conversación entre niños. Tal vez el ejemplo más notable de este tipo en El llano en llamas es "No oyes ladrar los perros" que, según Mario Benedetti, "es, sencillamente, una obra maestra de sobriedad, de efecto, de intelección de lo humano" (25). Otros relatos que pueden incluirse dentro de esta categoría son "La noche que lo dejaron solo", un episodio de la guerra de los cristeros, "Paso del Norte" y "Inacletto Morones". Este último, aunque contenido en la narración del protagonista, pone el énfasis sobre los diálogos, en los que se van reconstruyendo poco a poco la vida y las hazañas del "Santo Niño", concebidas con auténtico sentido del ambiente religioso mexicano y con un humor grotesco que se asemeja a la comedia estrafalaria de Faulkner en Santuario (el velorio del gángster Red), El villorrio y otras obras: "Un acre humorismo en que la ligereza es vencida por torrentes de angustia, de impiedad y de crimen" (26).

Los tres cuentos restantes de El llano en llamas son estudios en una estructura narrativa polifacética, faulkneriana. El mejor de ellos es "Diles que no me maten", ciertamente el relato de la colección -  
Cuentos de  
forma más  
compleja colección que ostenta la forma más variada y que, por lo tanto, escapa en cierta medida de la monotonía que amenaza con anular las cualidades de muchos de los demás cuentos, encuadrados dentro de la conciencia de un solo "testigo", cuya voz siempre parece ser la misma, queda y parca en inflexiones. En "Diles que no me maten", el tema central de Rulfo --el destierro del hombre-- es examinado con

25) Mario Benedetti: "Juan Rulfo y las posibilidades del criollismo", p.20.

26) Alí Chumacero: "Las letras mexicanas en 1953", Las letras patrias, no. 1, enero-marzo 1954, p. 118.

cruel rigor. El protagonista está atrapado por un destino inapelable; no sólo el mundo exterior, estéril y tenebroso, se le muestra hostil, sino también sus semejantes, que aparecen como incommovibles agentes del destino que lo aplasta. Para colocar adecuadamente a los personajes secundarios en relación con el protagonista y lograr mayor contraste y relieve entre las diferentes partes de la anécdota, Rulfo presenta la historia desde varios puntos de vista, alternando pasajes dialogados, descriptivos y de monólogo interior. Pero es interesante observar que la estructura de "Diles que no me maten" se basa en el mismo orden cronológico trastocado y la misma fragmentación de la realidad en trozos cargados de significación implícita, que prevalecen en los cuentos que emanan de un "testigo", lo cual demuestra una vez más que la ecuación forma artística y experiencia vital es dominante en el arte de Rulfo, como lo es en el de Faulkner.

Esta ecuación alcanza en "Diles que no me maten" una floración rica en planos y perspectivas que tiene sus antecedentes --mucho más complejos, por cierto-- en los relatos y novelas de Faulkner. El cuento de Rulfo encierra un núcleo anecdótico mínimo: Juvencio Nava mata a su vecino, don Lupe, y durante treinta y cinco años anda perseguido hasta que por fin es capturado y fusilado. Una trayectoria desesperanzada que comienza y termina con muertes violentas; pero éstas, los únicos puntos de "acción", no aparecen sino indirectamente en el relato. El autor se coloca, puede decirse, en los "intersticios" o remansos de esta escasa sucesión de eventos para observar los efectos de lo ya sucedido en las conversaciones, los pensamientos y los recuerdos de los personajes.

El enfoque en retrospectiva acumula el peso de los sucesos pasados e irremediables para crear el ambiente de quietismo y espesa fatalidad que domina el mundo de Rulfo. La narración comienza a la manera faulkneriana, en un momento ya cercano al desenlace final; el lector es introducido, de pronto y sin explicación previa, en una conversación entre Juvencio y su hijo, de la cual se deduce que aquél está preso y condenado a morir y que Justino, el hijo, es muy reacio a interceder por su padre. La angustiada súplica, "Diles que no me maten", se repite como un siniestro estribillo a través del diálogo, anunciando desde el principio la desesperada y fútil resistencia que el protagonista opone al destino.

En seguida se remonta al pasado; en una secuencia de recuerdos, algunos relatados en estilo indirecto y otros en primera persona, zigzagueando entre

varias épocas, se reconstruyen las circunstancias de la muerte de don Lupe, la fuga de Juvencio y su captura. El asesinato fue fácil, casi gratuito. Juvencio "tuvo" que matar a su vecino, así se expresa dos veces, como si se tratara de una necesidad ineludible. A partir de entonces, los esfuerzos de Juvencio por escapar y lograr la salvación, son inútiles. Pierde sus bienes y su mujer y, finalmente, frente a sus captores, queda despojado de todo menos de un desesperado deseo de vivir. Los soldados que lo llevan al pueblo permanecen mudos e indiferentes a sus protestas; son como "bultos" inhumanos que "si guieron igual, como si hubieran venido dormidos" (27). Traído ante el coronel que ordenó su ejecución, Juvencio descubre que es el hijo de don Lupe, quien, como una implacable mano del destino, a pesar de los años transcurridos, ha buscado, hasta encontrarlo, al asesino de su padre. Juvencio sólo oye su voz que sale desde el interior de la habitación; la autoridad que lo condena sin piedad se mantiene oculta, remota, incorpórea, como si perteneciera a otro mundo totalmente ajeno al protagonista. Finalmente, Juvencio es "apaciguado", aliviado hasta del dolor de vivir. En una especie de epílogo lacónico, Rulfo completa el cuadro de violencia sin sentido y soledad hasta la muerte, con el frío y abstraído comentario del hijo que lleva el cadáver de su padre al rancho:

--Tu muera y los nietos te extrañarán --iba diciéndole--. Te mirarán a la cara y creerán que no eres tú. Se les afigurará que te ha comido el coyote, cuando te vean con esa cara tan llena de boquetes por tanto tiro de gracia como te dieron (28).

Los otros cuentos de este grupo, "El hombre" y "En la madrugada", aunque interesantes, adolecen de un esquematismo demasiado obvio, en el que no es aparente, sin embargo, una trayectoria rigurosa que unifique el relato, como en "Diles que no me maten", y lo conduzca a un final dramático revelador, dando así por lo menos la apariencia de acción y movimiento, elementos que tanto faltan en los relatos de Rulfo. En "El hombre", otra historia de venganza, hay un desplazamiento múltiple del punto de vista que transmite la anécdota desde tres ángulos: el del perseguidor, el del perseguido y el del observador desinteresado que interviene al final. Más allá del contenido de estos fragmentos de la historia total --cada uno de los cuales es una versión subjetiva, subjetiva, parcial-- el autor no ofrece ningún dato relativo a los anteceden-

---

27) El llano en llamas, p. 106.

28) Ibid., p. 109.

tes ni a los pormenores del caso; el lector tendrá que ir reconstruyéndolos - por medio de la inferencia o la suposición. Esto ocurre también en "En la ma drugada", donde una historia de incesto y muerte violenta es relatada desde - diferentes perspectivas, una de las cuales la proporciona el monólogo inte-- rior del protagonista que acepta resignadamente la culpa de un "asesinato" - que no cometió.

Antes de pasar adelante al examen de Pedro Páramo, conviene apuntar aquí algunas observaciones generales sobre El llano en llamas.

Cada uno de estos cuentos se concentra en un acontecimiento único, que - es, las más de las veces, un hecho violento --un asesinato, una ejecución, un Esquema y estilo desastre-- que estalla, absurda y repentinamente, en medio de la quietud del paisaje y de la conciencia de los perso najes; el cuerpo del relato no es más que una morosa exploración de las conse cuencias o las circunstancias de dicho suceso. No hay acción; los personajes no hacen nada. Hasta las muertes que éstos infligen cruelmente a sus semejan tes parecen ser actos ajenos a su voluntad y ellos sólo los vehículos obedien tes de una ira que desciende como un rayo del cielo. He aquí, pues, las dos\_ constantes que rigen el vivir y el morir en el mundo de Rulfo: pasividad ensi mismada y violencia inexplicable. A esto se refiere el narrador de "Talpa" - cuando habla de la peregrinación: "Yo nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida..." (29).

Frente al peligro de caer en la monotonía con un material temático tan - escaso y homogéneo, Rulfo se salva en sus mejores cuentos valiéndose del ins trumento que ha forjado con sumo cuidado y que constituye la marca más distin tiva de su talento: su estilo, en el que se destacan las cualidades de la con cisión y la sugerencia. De ahí que todos los cuentos de El llano en llamas - sean breves (el más extenso --veintidós páginas-- es el que da título al volu men, un relato que evidentemente se extiende más de la cuenta) y parezcan ex presar mucho más de lo que dicen en sus frases sencillas y humildes. Rulfo - posee una de las virtudes capitales que distinguen al buen cuentista: la eco nomía de medios. Pero aquí también se acerca en cierto momento a la monoto-- nía; el estilo de Rulfo, fiel reflejo de un mundo, es sutil pero limitado y - sólo puede llevar una porción de la carga creadora que se deposita en el rela to. Los procedimientos reiterativos, de períodos cortos, que emplea el autor tan a menudo, pueden acabar por agotar sus matices expresivos si no se apli--

28) Ibid., p. 109.

29) Ibid., p. 68.

can con moderación. Por eso, los cuentos de Rulfo impresionan más cuando se leen aisladamente que cuando se leen en conjunto en el libro, a través de cuyas páginas se hace manifiesta, una y otra vez, su gran similitud de tono. Esto tiende a indicar tal vez que Rulfo trabaja mejor en el relato corto, en el que se imponen limitaciones drásticas al fondo y a la forma, que en una obra de vuelo más ancho, en la que la representación de una realidad ha de ser sostenida y variada.

Antes dijimos que El llano en llamas contiene ya todos los elementos esenciales del mundo y del arte de Rulfo y que la obra posterior no añade nada

Pedro Páramo: una novela cuen-  
tística realmente nuevo. Esta afirmación puede tomarse al pie de la letra, ya que en Pedro Páramo Rulfo no cambia ni siquiera su técnica al pasar del cuento a la novela. A pesar de que, como observa Alf Chumacero, "no valen idénticas armas" (30) en un género y otro, veremos que, en el fondo, Rulfo emprende la tarea novelística con la misma actitud que asume ante el relato breve, con la misma tendencia hacia lo menudo, lo circunscrito y lo meramente alusivo. Pedro Páramo, lejos de ser una obra falta de valor, reafirma las cualidades innegables que se asoman en los cuentos; pero éstas difícilmente satisfacen los requisitos del género mayor.

Hay por lo menos dos problemas fundamentales con los que tiene que enfrentarse el novelista: 1) El de analizar con hondura la realidad que ha escogido el autor como su campo de acción. El novelista debe decirnos algo sobre el por qué de esta realidad. 2) El de encarnar los frutos de este análisis en personajes y hechos que formen, en combinación, una historia de cierta amplitud, en la que se sienta, de alguna manera, la acción recíproca del hombre y el mundo circundante. A la resolución de estos problemas, Rulfo trae, desde El llano en llamas, la evocación en lugar del análisis, el mosaico de escenas fragmentarias en lugar de una historia y en lugar de personajes tridimensionales que actúan, figuras incorpóreas que transmiten estas escenas. En Pedro Páramo vemos la aplicación de estos procedimientos a través de un libro de más de ciento cincuenta páginas.

30) Alf Chumacero: "El Pedro Páramo de Juan Rulfo", Universidad de México, - IX, no. 8, abril 1955, p. 26.

En esta novela, Rulfo basa su examen de la realidad mexicana en el mismo esquema bipolar que rige en los cuentos: pasividad y violencia, personificando dicho esquema en la figura del cacique Pedro Páramo, un personaje simbólico y no de carne y hueso. La "historia" que sólo agrega circunstancias a este esquema, está compuesta por escenas dispersas de la vida de Pedro Páramo --su juventud retraída, de la cual emerge valiéndose de las medidas más cínicas y despiadadas para restablecer y extender el dominio de la hacienda que ha heredado de su padre; sus fútiles esfuerzos por poseer a la mujer que ha amado desde la niñez; su ocaso y su muerte, que son también el ocaso y la muerte de la tierra y del pueblo de Comala, que se convierten en una morada de fantasmas y murmullos del pasado--, escenas fragmentarias que consisten en cuadros "objetivos" breves y lacónicos, relatados por el autor, o en los recuerdos y testimonios de los personajes --personajes sin presencia viva, personajes eco-- que conocieron a Pedro Páramo y cayeron bajo su nefasta influencia. Estas escenas arrancadas del pasado, que se siguen unas a otras sin ningún orden cronológico o causal, obedecen en su secuencia a la misma concepción de forma narrativa como conciencia subjetiva de una realidad caótica y expresan su significado a través del mismo estilo reconcentrado e indirecto que hemos visto en El llano en llamas (31).

Fundado en el mismo esquema en que se apoyan los cuentos, Pedro Páramo también puede reducirse, en último término, al plan estructural que señalamos allí y que consiste en la contemplación pasiva de un acontecimiento único y fatal en sus diferentes aspectos. No tenemos otra cosa en esta novela, donde los numerosos episodios que la integran no son las partes orgánicas de un proceso vital de poderío y decadencia, sino las múltiples facetas de un solo hecho concebido sin movimiento --la vida y muerte de Pedro Páramo--, complejo signo de una realidad estática y sin tiempo.

Como ha observado Carlos Blanco (32), Pedro Páramo está dividido en dos partes, las cuales están separadas por un breve "remanso" a mediados de la novela. La primera parte es, esencialmente, la narración en primera persona de un "testigo", quien nos habla desde el principio en el característico tono rulfiano de reflexión lenta y reitera-

31) En dos fragmentos de Pedro Páramo, aparecidos anticipadamente en revistas ("Un cuento, fragmento de la novela en preparación Una estrella junto a la luna", Las letras patrias, no. 1, enero-marzo 1954, pp. 104-108, y "Fragmento de la novela Los murmullos", Universidad de México, VIII, no. 10, junio 1954, pp. 6-7), se ve algo de la lenta gestación de esta obra, así como las muchas y minuciosas correcciones de estilo que se efectuaron antes de publicarse la versión definitiva de la novela en marzo de 1955.

32) Carlos Blanco ...: op. cit., pp. 78-80.

tiva:

Vino a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría; pues ella estaba por morirse y yo en un plan de prometerlo todo. "No dejes de ir a visitarlo --me recomendó--. Se llama de este modo y de este otro. Estoy segura de que le dará gusto cono-  
certe". Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decirselo se lo seguí diciendo aún después que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas.

Todavía antes me había dicho:

--No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.

--Así lo haré, madre.

Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala (33).

Aparece inmediatamente el nombre de Pedro Páramo, cuya presencia, lejana o inmediata, dominará toda la novela que es, en verdad, "un mundo (formado) - alrededor de la esperanza que era aquel señor...". En cambio, sólo mucho más adelante (en la página 73) se descubre la identidad del "testigo", Juan Preciado, quien nos introduce en este mundo.

Mientras se acerca Juan Preciado a Comala, va penetrándose en un ambiente misterioso en torno al nombre de Pedro Páramo quien es, según el enigmático arriero, "un rencor vivo" (34) que "murió hace muchos años" (35). Se acrecienta el misterio al llegar Juan Preciado al pueblo y entrar en la casa de doña Eduviges. De pronto, se rompe la continuidad del relato que, hasta aquí ha observado más o menos estrictamente las unidades de tiempo y lugar, salvo unas vueltas momentáneas al pasado inmediato por parte del locutor. El hilo de la narración se pierde, y parece que nos encontramos en otra época, otra situación, lejana y distinta, sin explicación alguna del cambio. Es una escena de la niñez de Pedro Páramo (pp. 17-21). Desde este momento en que Rulfo empieza a "perforar" el pasado, la estructura de Pedro Páramo se vuelve som-

33) Pedro Páramo, México, 1955, p. 7.

34) Ibid., p. 10.

35) Ibid., p. 12.

pleja y polifacética en extremo. Mientras aparecen uno por uno los fragmentos de la vida de Pedro Páramo --la muerte de su abuelo y su padre, el asesinato de Toribio Aldrete y el casamiento con Dolores Preciado que arregla para liquidar sus deudas y, mucho después, la muerte de su hijo Miguel-- sigue el relato de Juan Preciado en Comala, donde la aparición y desaparición de figuras y voces extrañas demuestra que éste es un pueblo muerto, un eco confuso del pasado. Allí los pocos supervivientes son seres irreales, atormentados por fantasmas y recuerdos, por los murmullos de ánimas en pena y por su propio sentido de pecado y culpabilidad; viven arraigados a la tierra baldía y estéril, como los habitantes de Luvina, vueltos hacia dentro, llevados hasta al incesto para perpetuar su existencia: "Estábamos tan solos aquí, que los únicos éramos nosotros. Y de algún modo había que poblar el pueblo" (36).

La primera parte termina con la muerte de Juan Preciado, vencido por la atmósfera de Comala:

--Sí, Dorotea. Me mataron los murmullos. Aunque ya traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando, hasta que ya no pude soportarlo. Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas (37).

El "remanso" (pp. 73-78) reúne, en la tumba, las voces de Juan Preciado y Dorotea Dyada, dejando ver que el relato de aquél en la primera mitad de la novela fueron los recuerdos de un muerto y que, en general, la tumba es el miradero general de toda la novela, hacia el cual convergen los recuerdos y las impresiones. Hasta ahí se establece el ambiente del pueblo fantasmal y se inicia la reconstrucción de la vida de Pedro Páramo. En la segunda parte se completa esta historia, concentrándose en las épocas del mayor poder del cacique y de su decadencia y desintegración; son también los tiempos en que Comala, pueblo todavía vivo y activo, empieza a convertirse en un lugar de espectros, como obedeciendo a la desolación interna del protagonista, imposibilitado de poseer a Susana San Juan, encerrada en su locura. La narración aquí es llevada por el mismo novelista, quien se desliza confusamente entre diferentes niveles cronológicos; en cierto momento, se relata de nuevo la muerte de Miguel Páramo, desde otro punto de vista; también se transcriben, como en una vuelta al tono del "remanso", los recuerdos de la difunta Susana San Juan (38). Así, en contrapunto, se van reuniendo las escenas restantes de la vida

36) Ibid., p. 66.

37) Ibid., p. 74.

38) Aunque puede tratarse de una coincidencia, estas voces de ultratumba recuerdan mucho a La amortajada, novela extraña y poética de la chilena María Luisa Bombal.



de Pedro Páramo, hasta que, al final de la novela, muere, cayendo como un viejo muro roído por el tiempo: "Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras" (39).

Estas imágenes de "golpe seco" y "montón de piedras" vienen a confirmar, en el momento culminante de la obra, la concepción rígida y mecánica que caracteriza al personaje de Pedro Páramo (y a toda la realidad rulfiana), tan sutilmente delineado pero tan lejos de cualquier pulsación vital. Este contraste entre una forma animada por los matices de la voz y el pensamiento populares y un fondo de absoluto quietismo, casi mineral en su inercia, es particularmente notable en Pedro Páramo, poniéndose de manifiesto en mayor o menor grado en cada una de las facetas del protagonista que se muestran al lector. Tomemos como ejemplo el episodio en las páginas 19 a 21, presentado casi todo él como diálogo puro:

Personaje y  
realidad

--Abuela, vengo a ayudarle a desgranar maíz.

--Ya terminamos; pero vamos a hacer chocolate. ¿Dónde te habías metido? Todo el rato que duró la tormenta te anduvimos buscando.

--Estaba en el otro patio.

--¿Y qué estabas haciendo? ¿Rezando?

--No, abuela, solamente estaba viendo llover.

La abuela lo miró con aquellos ojos medio grises, medio amarillos, que ella tenía y que parecía adivinar lo que había adentro de uno.

--Vete, pues, a limpiar el molino.

"¡Centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras".

--Abuela, el molino no sirve, tiene el gusano roto.

--Esa Micaela ha de haber molido molcates en él. No se le quita esa mala costumbre; pero, en fin, ya no tiene remedio.

--¿Por qué no compramos otro? Este ya de tan viejo ni servía.

--Dices bien... Sería bueno que fueras a ver a doña Inés Villalpando y le pidieras que nos lo fiara para octubre. Se lo pagaremos en las cosechas.

--Sí, abuela.

--Y de paso, para que hagas el mandado completo que

nos empreste un cernidor y una podadera...

--Sí, abuela.

.....  
Entes de salir, su madre lo detuvo:

--¿A dónde vas?

--Con doña Inés Villalpando por un molino nuevo. El que tenía mos se quebró.

--Dile que te dé un metro de tafeta negra como esta...

--Muy bien, mamá.

--A tu regreso cómprame unas cafiaspirinas. En la maceta del pasillo encontrarás dinero.

Encontró un peso. Dejó el veinte y agarró el peso.

"¡hora me sobrará dinero para lo que se ofrezca", pensó.

--¡Pedro! --le gritaron--. ¡Pedro!

Pero él ya no oyó. Iba muy lejos.

Con una economía de medios y un sentido de la narración indirecta, "de soslayo", que recuerdan a Faulkner y a Hemingway, Rulfo retrata aquí al niño Pedro Páramo, ensimismado y perdido en un sueño interior: su sueño de amor por Susana, que será la ilusión inalcanzable de toda su vida. Responde mecánicamente a las palabras de su madre y su abuela, y luego, cuando abandona por un momento la pasividad y el ensueño y actúa, tomando el dinero "para lo que se ofrezca", es para satisfacer egoístamente sus propios deseos. No oye los gritos porque va "muy lejos", sumergido en sí mismo (40). He aquí los dos polos

40) Estas palabras traen a la memoria la descripción del mexicano hecha por Octavio Paz en El laberinto de la soledad, con cuya teoría concuerda en muchos puntos la visión de Rulfo:

"Viejo o adolescente, criollo o mestizo, general, obrero o licenciado, el mexicano se me aparece como un ser que se encierra y se preserva: máscara el rostro y máscara la sonrisa. Plantado en su arisca soledad, espinoso y cortés a un tiempo, todo le sirve para defenderse: el silencio y la palabra, la cortesía y el desprecio, la ironía y la resignación. Tan celoso de su intimidad como de la ajena, ni siquiera se atreve a rozar con los ojos al vecino: una mirada puede desencadenar la cólera de esas almas cargadas de electricidad. Atraviesa la vida como desollado; todo parece herirle, palabras y sospecha de palabras. Su lenguaje está lleno de reticencias, de figuras y alusiones, de puntos suspensivos: en su silencio hay repliegues, matices, nubarrones, arcos iris súbitos, amenazas indescifrables. Incluso en la disputa prefiere la expresión velada a la injuria: "al buen entendedor pocas palabras". En suma, entre la realidad y su persona establece una muralla, no por invisible menos infranqueable, de impasibilidad y lejanía. El mexicano siempre está lejos, lejos del mundo y de los demás. Lejos, también, de sí mismo". (México, 1950, p. 29).

opuestos de la personalidad de Pedro Páramo: una profunda vida interior, pasiva y hermética, y una agresividad repentina por la cual intenta imponerse al mundo exterior, a los demás y a sí mismo, de una manera brutal, despiadada y trágica. Nótese que estos dos polos, siempre opuestos e imposibles de reconciliar, ya están presentes y operantes en esta breve escena de la niñez; el resto de la novela no hará más que agregar detalles a este esquema simbólico. No hay desarrollo ni evolución, sino inmovilidad; Pedro Páramo posee sus caracteres plenos desde el primer momento en que se nos aparece y dichos caracteres lo acompañan hasta la muerte.

La oposición violencia-pasividad se establece entre el cacique y el pueblo que domina y somete a la fuerza, y también dentro del mismo Pedro Páramo, cuya ilusión subjetiva, encarnada en Susana San Juan, se pierde en el más extremo ensimismamiento --la locura--, sin que los actos más drásticos puedan recuperarla. La figura de Pedro Páramo, en su vida hacia fuera y hacia dentro, demuestra que los hombres están condenados a sufrir los dos extremos de la violencia y la pasividad, sin posibilidad de cambio o escape. Tanto la acción como la inacción son negativas y estériles y conducen inevitablemente a la derrota y la muerte, sin que el mundo, así constituido, pueda ser alterado.

La imposibilidad de cambiar este mundo o aun de intentar tal cambio, es subrayada por Rulfo en la experiencia de Juan Preciado, como lo fue en la del "profesor" de Luvina. Juan Preciado, que va a Comala motivado por el deseo de corregir una injusticia ("El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbrase lo caro") y animado por la ilusión ("Comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones"), es sofocado por la atmósfera del pueblo muerto. La lección es clarísima:

--Mejor no hubieras salido de tu tierra. ¿Qué veniste a hacer aquí?

--Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión.

--¿La ilusión? Eso cuesta caro... (41)

Así, Pedro Páramo, reflejado en la galería de personajes que lo rodean, simboliza para Rulfo la realidad mexicana, "realidad en que unos pocos mandan, hacen y deshacen, viven hacia fuera, mientras los demás no existen como individuos para la historia" (42), realidad dolorosa y desolada, páramo en que el -

41) Pedro Páramo, p. 76.

42) Carlos Blanco A.: op. cit., p. 81.

hombre agoniza solo e impotente.

Como hicimos notar al describir la similitud de mundo y arte entre Rulfo y Faulkner, la influencia de éste en el autor mexicano desemboca con plenitud

Lo faulkneriano en Pedro Páramo, obra en la que la relación entre forma y fondo es de un carácter marcadamente faulkneriano, no sólo en sus lineamientos generales, sino hasta en ciertos detalles de tema y técnica.

En las primeras escenas de Pedro Páramo, mientras se aproxima a Comala - el "testigo" cuyo nombre todavía se ignora, se establece un doble paralelismo con Faulkner, quien más de una vez ha iniciado sus novelas y cuentos con la llegada de un forastero a un pueblo extraño, evento de capital importancia entre la gente del campo (Luz de agosto, El villorrio, etc.), y quien deja ver en la anonimidad (el narrador de "Una rosa para Emilia") o la casi anonimidad (el Chick de Intruso en el polvo) de sus "testigos", que éstos son meros agentes del autor o voceros de la comunidad, sin personalidad propia, subordinados a los requisitos de la narración.

Pero es en el cuerpo de la novela donde encontraremos la mayor evidencia de un influjo de Faulkner. El múltiple desplazamiento de los puntos de vista temporal y espacial, es aplicado por Rulfo muy a la manera del novelista norteamericano. La historia --la vida de Pedro Páramo-- está fragmentada en pequeños trozos yuxtapuestos que corresponden a diversas épocas del pasado. Este proceso de fragmentación desmenuza hasta los actos individuales y los muestra más de una vez, por partes, desde distintos ángulos. Pedro Páramo es, como El sonido y la furia, Mientras yo agonizo o ¡Absalón, Absalón!, una complicada red de referencias que se entrecruzan y se superponen ante los ojos del lector, sin que éste pueda descubrir ningún orden o plan que lo oriente.

El propósito que guía a Rulfo al estructurar su relato de esta manera es esencialmente el mismo que persigue Faulkner: el de reproducir, en toda su riqueza y complejidad, un modo de percibir o de vivir la realidad. La secuencia y la índole de estos fragmentos obligan al lector a asumir ante la historia una actitud semejante a la del propio autor, a experimentar la realidad -- como él la siente: como un caos fatalmente constituido. Las piezas del relato, todas arrancadas del pasado, adquieren la calidad inalterable de hechos consumados, sin remedio. Y conociendo la historia poco a poco, en porciones enigmáticas que revelan su significado en alusiones y sobreentendidos, el lector atraviesa la novela envuelto en un ambiente de misterio, sujeto a lo des-

conocido e imprevisto, falta de toda orientación o seguridad y reducido a la escasa iluminación de las impresiones sensoriales "en bruto". Leer la novela es, en verdad, participar en una conciencia peculiar del mundo, la del autor y la de sus criaturas.

En la especial configuración que se da a estos elementos en Pedro Páramo, es posible establecer un parentesco más íntimo entre esta novela de Rulfo y el ¡Absalón, Absalón! de Faulkner, parentesco que ha sido señalado, expresamente, por Mario Benedetti:

Si no fuera por su sesgo fantástico, esta primera novela de Rulfo traería, con mayor insistencia aún que alguno de sus cuentos, el recuerdo de Faulkner. Y aún con esa variante, el Sutpen de Absalom, Absalom! no puede ser descartado en cualquier investigación de fuentes que ensayara integrar la genealogía de este Pedro Páramo, encarnado a través de varias despiadadas memorias y a través de sí mismo (43).

En efecto, ambas obras intentan personificar una realidad en la figura de un solo hombre despótico a quien se examina a través del tiempo en una asombrosa multiplicidad de visiones parciales, las cuales, proferidas por diversos personajes, esbozan en su conjunto algo como la "conciencia colectiva" de una comarca. Huelga decir que Pedro Páramo es, en su núcleo anecdótico y su envoltura formal, una obra sumamente sencilla en comparación con el laberíntico y torturado Absalón, cuya historia, compuesta de largos e intrincados episodios y complicada --como toda la leyenda de Yoknapatawpha-- por oscuras y ambicadas relaciones genealógicas, se ofrece al lector no sólo en fragmentos descoyuntados sino también a través de sucesivas variantes, parcialmente incorrectas y contradictorias, que contienen, semiocultas, las claves del enigma.

En Pedro Páramo, como en Absalón y otras novelas de Faulkner, los personajes están divididos en dos grupos: los que figuran en la historia como protagonistas y los que son meros aportadores de testimonios. Al delinear a los primeros, tanto Rulfo como Faulkner exhiben una tendencia hacia la condensación psicológica, concibiendo el carácter humano como una esencia inmutable que puede reducirse, en último término, a un esquema simple, como en el Pedro Páramo de Rulfo, o al inexorable y variado cumplimiento de una obsesión todopoderosa, como en el Sutpen de Faulkner. Por lo tanto, los personajes de ambos autores no evolucionan, sino que son siempre los mismos y más bien van revelando su naturaleza poco a poco en diversos gestos y reacciones. La escena

---

43) Mario Benedetti: "Juan Rulfo y las posibilidades del criollismo", p. 21.

de la niñez de Pedro Páramo que analizamos arriba, muestra con claridad este enfoque, que es, desde luego, de índole faulkneriana. Un antecedente muy próximo puede encontrarse en un episodio de El sonido y la furia, en el que la niña Caddy se moja el vestido. A través de un diálogo trivial que recuerda con fidelidad Benjy, se asoman los rasgos que han de distinguir a Caddy y a sus hermanos cuando mayores: la avaricia sin escrúpulos de Jason, la sensibilidad desequilibrada de Quentin, la rebeldía voluntariosa de Caddy (44).

Las diferencias entre Rulfo y Faulkner, que son también notables, pueden agruparse alrededor de dos rasgos característicos de Pedro Páramo: uno, en la

Divergencia de temática, es el elemento fantástico, y otro, más bien de Faulkner y de orden estructural, es la relativa falta de unidad en la la vida forma. Un breve examen de estos puntos nos permitirá apreciar mejor la visión de la realidad que nos ofrece Pedro Páramo.

La tendencia fantástica en Rulfo, que alcanza su máxima floración en Pedro Páramo, puede considerarse como un producto extremo de la enajenación del hombre y la realidad circundante. El panorama desolado de los campos y sus habitantes se le presenta a Rulfo como algo tan ajeno a lo humano, tan ajeno a lo racional e inteligible, que linda con lo fantasmagórico. Esta explicación, que seguramente concuerda con las intenciones de Rulfo, es la que hemos ofrecido en varias partes de este ensayo.

Sin embargo, algunos críticos han objetado a esta mezcla de realidad e irrealidad, opinando que es más bien un indicio de que Rulfo está demasiado lejos de la verdadera realidad de la cual su obra pretende ser la metáfora. A esto alude Alí Chumacero cuando dice que, en Pedro Páramo "la fantasía empieza donde lo real aún no termina" (45), es decir, que Rulfo salta a lo fantástico, apartándose de la realidad que ha sido su punto de arranque, antes de haber penetrado con hondura en dicha realidad.

Algunos aspectos de la "cosmovisión" de Rulfo que hemos venido anotando a través de estas páginas, pueden citarse en apoyo de esta idea del alejamiento de Rulfo del mundo real. Notemos, por ejemplo, la oposición de pasividad y violencia con que Rulfo intenta revelarnos el por qué de la realidad mexicana. Este esquema, seguramente una simplificación inadecuada para ser aplicada con tanta amplitud, es más bien un cómo, un modo de describir algo que es más o menos obvio para todos. ¿Son estos rasgos las cualidades determinantes

44) The Sound and the Fury, Nueva York, Modern Library, 1946, pp. 37-40.

45) Alí Chumacero: "El Pedro Páramo de Juan Rulfo", p. 26.

del carácter colectivo mexicano, o simplemente los gestos a través de los cuales se expresa una realidad más profunda, más rica, más fundada en el devenir histórico?

La historia, la evolución y el tiempo mismo son negados por Rulfo, como hemos observado en diferentes partes de su obra, y en el lugar que ocupan estos factores en la vida humana, Rulfo sostiene, rígida e invariablemente, un esquema simbólico eterno y todopoderoso. En Pedro Páramo, este proceso es muy notable. Alrededor de la figura de Pedro Páramo, que adquiere una cualidad eterna al evocarse una y otra vez en los ecos y fantasmas que nunca dejan de habitar en Comala, Rulfo disuelve todo lo demás en irrealidad. La Revolución, el acto gratuito de unos hombres que se han levantado en armas "pos por que otros lo han hecho también" (46), está totalmente subordinada a la voluntad del cacique; su valor histórico sencillamente desconocido, cancelado, por Rulfo. La evolución vital del hombre es también negada por Rulfo en la manera de concebir al personaje dentro del relato. Y el tiempo, dimensión que mide todo proceso histórico y humano, desaparece en la cronología confusa e imprecisa de la novela y en el estilo lento, casi inmóvil, que vuelve sobre sí mismo con monótona insistencia. Rulfo hasta sitúa su punto de vista narrativo más allá de la tumba, fuera del tiempo y de la vida. En verdad, como dice Carlos Blanco, "al final de la novela, queda todo ello perdido en un mundo va go, sin tiempo..." (47).

En esto Rulfo difiere grandemente de Faulkner, a pesar de que en la obra de éste --como antes señalamos-- hay una concepción del personaje también inmutable (pero no simplista) y el tiempo de la narración, achatado por la mirada en retrospectiva, parece juntarse en un solo momento eterno, cifra compacta de un flujo "congelado". Sin embargo, para Faulkner, la secuencia temporal --y, por extensión, la historia-- es real e infinitamente rica en matices y planos cuyo deslinde y contraste es un elemento primordial en toda su obra, como puede advertirse en la continuidad de los personajes que aparecen y desaparecen en sucesivas obras y en el constante apego a la historia del Sur en todas sus etapas. En Faulkner, el tiempo, implacable marcha hacia la decadencia y la muerte, ofrece, no obstante, un testimonio vivo del hombre y su conciencia con plenitud existencial. En Rulfo, el tiempo es un trasfondo neutro, inerte, para la perpetua agonía de unos seres desprovistos de todo signo humano menos la voz queda e insistente en que dicen su pérdida y su destierro.

46) Pedro Páramo, p. 122.

47) Carlos Blanco A.: op. cit., p. 80.

Al compararse con el patrón de las novelas faulknerianas, Pedro Páramo exhibe otra diferencia: una falta de unidad en la forma, que se manifiesta en cierta confusión y arbitrariedad en el arreglo de sus partes. Según Alí Chumacero,

Se advierte...una desordenada composición que no ayuda a hacer de la novela la unidad que, ante tantos ejemplos que la novelística moderna nos proporciona, se ha de exigir de una obra de esta naturaleza. Sin núcleo, sin un pasaje central en que concurren los demás, su lectura nos deja a la postre una serie de escenas hiladas solamente por el valor aislado de cada uno (48).

En Absalón, por ejemplo, un factor que contribuye a la unidad de la obra, es la presencia constante de un "testigo" monitor, Quentin Compson, quien recibe, a distancia de muchos años, los diversos fragmentos y versiones de la zaga de los Sutpen y para quien la averiguación de esta historia tiene el carácter de una ávida y tortuosa búsqueda por desentrañar el secreto de la tragedia sureña. En Pedro Páramo, el "testigo" Juan Preciado --único personaje ajeno a la realidad de Comala y, por lo tanto, el más indicado para recoger su historia con clara y desinteresada perspectiva-- desaparece a mediados de la novela, absorbido por esa realidad y convertido en un fantasma como los demás, produciendo así un desequilibrio entre la primera y la segunda parte. A pesar de que Carlos Blanco considera que la estructura de Pedro Páramo es "estricta" y que "Rulfo maneja a la perfección el entrecruce de realidades en diferentes planos" (49), es difícil ver en esta novela una secuencia necesaria de episodios; en muchas de sus páginas, es evidente que el orden de las escenas podría alterarse sin producir un cambio apreciable en el efecto total de la obra. Esto ciertamente no es el caso de Absalón, novela a través de la cual se mantiene una tensión increíble mediante un calculado sistema de revelaciones dramáticas que describen una rigurosa trayectoria de intriga y misterio hasta la última página. En suma, aunque Pedro Páramo posee varios atributos de la novela faulkneriana, carece de uno de los más importantes: una verdadera cohesión vital.

Esta falta de cohesión, que se hace manifiesta en cuestiones de envoltura formal, tiene sus orígenes en algo mucho más profundo que la técnica: la fundamental "cosmovisión" del escritor. Aquí estamos de nuevo ante el mismo alejamiento de la vida, la misma negación de muchas de las fuentes del vivir

48) Alí Chumacero: "El Pedro Páramo de Juan Rulfo", p. 26.

49) Carlos Blanco: op. cit., pp. 78-79.

humano, que señalamos respecto al elemento fantástico en Pedro Páramo. La realidad concebida por Rulfo es una realidad tan cerca del "cero absoluto" de la muerte como puede llegar un artista, una realidad de "muerte sin fin", una aglomeración de hechos y seres sin nexos vivos. La historia de estos hechos y seres será, necesariamente, una historia rota, sin corriente vital que le preste unidad y dirección. En las novelas faulknerianas, a través de la cronología trastornada y los diferentes puntos de vista, se reconstruye una historia cuyos personajes y situaciones están animados por una cálida fuerza emotiva y unidos por lazos teñidos de sentimiento humano. En Pedro Páramo, y en todos los cuentos que hallan su resumen cabal en esta novela, no importa con qué cuidado se ordenen las partes de la historia, el producto de todas sus escenas será un conjunto de figuras cuyas relaciones entre sí y con el mundo circundante, son relaciones deshumanizadas, frías, esquemáticas, casi accidentales. Por debajo de la estructura polifacética, que tanto en Rulfo como en Faulkner corresponde a una conciencia desorientada del mundo, yacen realidades que, aunque se asemejan en sus contornos generales, reflejan la existencia humana de manera muy distinta: en Faulkner, la vida humana es una tragedia, violenta y atrozmente real, grandiosa y terrible a la vez, concebida con amplias perspectivas históricas y sociales y con un sentido moral agudísimo; en Rulfo, la vida es un espejismo, un enjambre de rumores desvanecidos, un débil fulgor crepuscular en medio de un infinito paisaje estéril y moribundo, fuera del tiempo, donde todo gesto cumple fútilmente con la "ley" de la pasividad y la violencia sin sentido y donde el bien y el mal han desaparecido en un dolor común e invariable.

Como José Revueltas, Juan Rulfo es un miembro de la corriente antirrealista que ha abierto nuevos derroteros en la novelística mexicana de las últimas décadas. A diferencia de Revueltas, Rulfo ha podido convertir su experiencia en relatos cuya sobria perfección estilística reclama para el autor el primer lugar entre los narradores de su generación. Participando en la tendencia a unir lo regional y lo universal que caracteriza a la obra de muchos de sus contemporáneos en Hispanoamérica, Rulfo expresa, en escuetas estilizaciones de la vida rural jalisciense, la desolación y la soledad del hombre moderno, desterrado en un mundo hostil y ajeno.

#### Conclusiones

riencia en relatos cuya sobria perfección estilística reclama para el autor el primer lugar entre los narradores de su generación. Participando en la tendencia a unir lo regional y lo universal que caracteriza a la obra de muchos de sus contemporáneos en Hispanoamérica, Rulfo expresa, en escuetas estilizaciones de la vida rural jalisciense, la desolación y la soledad del hombre moderno, desterrado en un mundo hostil y ajeno.

Rulfo reúne en su obra actitudes semejantes a las de la "generación perdida" norteamericana --desilusión, falta de fe en las ideas, abstención del -

análisis, preferencia por la narración indirecta, laconismo estilístico que se basa en elementos del lenguaje popular--; el autor de esta generación que más ha influido en Rulfo es Faulkner, cuya obstinada exploración del alma de su provincia corresponde en muchos aspectos al regionalismo intenso y nada común del joven mexicano. Rulfo incorpora en sus relatos una forma simplificada de la concepción faulkneriana de estructura narrativa como conciencia subjetiva de un "testigo"; en algunos cuentos y en Pedro Páramo se elabora sobre esta base una estructura de varios planos temporales y espaciales contrastados, ya muy cercana, hasta en algunos detalles, a la configuración de determinadas obras del autor de ¡Absalón, Absalón! El elemento fantástico en la obra de Rulfo revela que, en el fondo y a pesar de las semejanzas, su concepto de la vida es más abstracto que el de Faulkner.

El logro más considerable de Rulfo ha sido la creación de un estilo propio, de acentos inconfundibles, en el que giros del habla campesina son adaptados y aplicados con gran sensibilidad a los propósitos artísticos del autor. Pero, paradójicamente, aunque revela en este estilo una íntima comprensión de la psicología popular, Rulfo se aleja mucho de otras fases de la vida de sus comprovincianos, al tratar de reducir complejas corrientes de la realidad a unas cuantas figuras y relaciones esquemáticas, inmóviles, en las que el contenido vital es escaso. Interesado en señalar algunos de los aspectos más deshumanizados de nuestra cultura actual en función de situaciones de la tierra nativa, Rulfo muestra no sólo en sus historias desprovistas de valores positivos sino también en su incapacidad hasta ahora para evolucionar y superar sus limitaciones, que él mismo está afectado en cierto modo por las fuerzas tenebrosas que oprimen a sus personajes. Rulfo ha prometido y cumplido mucho ya en sus primeros libros; pero si no gravita hacia una visión más íntegra de la vida, es posible que sus obras por venir sean meras repeticiones, con ligeras variantes, de lo que ya está dicho en El llano en llamas y Pedro Páramo.

- RESUMEN Y CONCLUSIONES -

1. William Faulkner. El miembro más importante de la "generación perdida" norteamericana y uno de los más grandes novelistas de nuestra época. Su obra, que expresa aspectos de la crisis del hombre moderno a partir de la guerra del 14 en función de la vida y la historia de la provincia natal, creanuevas formas de expresión novelística que corresponden a una cosmovisión radicalmente diferente de la que caracteriza al realismo convencional: una concepción del mundo como tremendo, misterioso, violento, ajeno a la voluntad humana, trastornado e incapaz de ser explicado por las "leyes" de la ciencia o de la filosofía racionalista, un mundo sin valores en el que todo parece venirse abajo. En todas sus facetas, la obra de Faulkner intenta trazar los contornos de esta conciencia del mundo, cimentándola en el devenir histórico y social del Sur de los Estados Unidos. Los mecanismos de dicha conciencia se muestran con más claridad en la manera faulkneriana de concebir el relato, de darle forma y estructura, de ver la historia y presentarla, de colocar dentro de ella a los personajes y de delinear la psicología de éstos. Complementa a estas cuestiones de orden estructural un estilo muy poco común, basado en el lenguaje popular; un estilo cuyos ritmos y construcciones reflejan, en el plano lingüístico, la forma del relato mismo y, por lo tanto, el discurrir de la conciencia de los personajes que presencian el mundo que los rodea. La combinación original de estos elementos, animados por un sentido de la vida increíblemente poderoso y rico, obliga al lector a experimentar la realidad como la sienten y padecen Faulkner y sus criaturas. Su proeza narrativa, su fuerza de evocación y pintura y la variedad y relieve de sus tipos, difícilmente hallan paralelo en la literatura moderna.

2. La "generación perdida" de Hispanoamérica. La quiebra del realismo que ocurrió en Europa a principios del siglo XX, o antes, y en los Estados Unidos a raíz de la primera guerra mundial, se produce en Hispanoamérica con cierto retraso; sus efectos plenos empiezan a observarse más o menos a partir del año 1930, es decir, en la época de la gran crisis económica y de la guerra española. En estos años turbulentos, aparece una generación sobria, desengañada, una "generación perdida" de Hispanoamérica, que reúne características semejantes a las que distinguen a sus predecesores europeos y norteamericanos: desilusión ideológica; actitud amarga y escéptica frente a las ideas;-

angustia, soledad, y pesimismo; adherencia a la realidad que han vivido (con algunas incursiones en el reino de lo imaginativo que revelan cierta filiación con la nueva literatura fantástica); una cosmovisión fatalista y sombría, de esencias fijas e inmutables, que oscurece o niega la trabazón causal de la realidad. Es una generación muy atenta a la obra de los novelistas norteamericanos de la primera posguerra, especialmente a la de Faulkner, cuyo aparato técnico, estilo y sentido violento y trágico de la vida han influido mucho en ella.

3. Lino Novás Calvo. Uno de los más grandes cuentistas de Hispanoamérica. Veterano de la guerra española y conocedor de varios países europeos, Novás se limita en sus cuentos a tratar temas del ambiente cubano, de los trapatíos y las afueras de la ciudad, donde se encuentran lo viejo, lo campesino, y lo nuevo, lo ciudadano, produciendo un choque de perspectivas y valores. La situación preferida es la del hombre solitario, acosado por fuerzas desconocidas --la masa anónima, la política, el "progreso" económico, la deshumanización de la sociedad moderna-- que lo oprimen y destruyen. Novás ha sabido traducir esta lucha trágica y fatal en relatos de trazo sobrio, tenebrosa atmósfera, apasionante peripecia y gran impacto emocional. El estilo, terso y nervioso, recuerda al mejor Hemingway. Es el primer autor de habla española que comentó a Faulkner y tradujo obras suyas. Está fuertemente influido por el Faulkner de Santuario y Estos trece, el Faulkner lacónico y siniestro, de gesto expresionista. Como Faulkner, en los últimos años Novás se ha interesado por la literatura detectivesca.

4. Juan Carlos Onetti. Novelista muy capaz, de ambiente ciudadano. Desilusionado por el comunismo y sensible a la crisis política y social de Argentina en los 1940, Onetti sintetiza su angustia y pesimismo en sus protagonistas amargados y cínicos, pequeños hombres sumergidos en la rutina gris de la ciudad que, fracasados y solitarios, inventan tristes fantasías en las que se refleja su vida sórdida. Cada novela de Onetti es una cruel comprobación de la naturaleza de estas existencias sin salida. Autor de amplias lecturas, hay en el tono de sus obras, en el carácter de sus personajes y en el corte de sus diálogos, una influencia no sólo de Dos Passos y Hemingway, sino también de Céline y Sartre. La influencia de Faulkner es evidente en la estructuración de sus novelas, en las que se entrecruzan varios planos y se distribuyen fragmentos de la historia entre varios puntos de vista, en el cultivo de la narra

ción indirecta, por gestos y "signos", y en la concepción estática, obsesiva, del personaje. Ha experimentado también con el estilo retórico de Faulkner, con el cual complementa la forma laberíntica de novelas como Para esta noche - La vida breve. Onetti ha evolucionado en obras sucesivas, abriendo nuevas perspectivas sobre su mundo novelístico, llegando en cierto momento a representar en sus tramas y personajes cuestiones de orden técnico sobre el papel del creador literario.

5. José Revueltas. Participante en luchas políticas como miembro del partido comunista mexicano, durante las cuales sufrió prisión y castigos y, después, la desilusión. Su obra se basa en estas experiencias traumáticas, prefiriendo mostrar sus aspectos más violentos y dolorosos y creando alrededor de ellas un ambiente de terror, sufrimiento y miseria. En este ambiente reside la fuerza de sus novelas y cuentos, que por otra parte están escritos con gran torpeza y parecen regocijarse en escenas de suciedad y perversión. Apenas si ha evolucionado la obra de Revueltas, quien, traicionado por sus propias obsesiones, no ha podido superar las limitaciones de sus primeros esfuerzos literarios. Sus escritos reflejan la lectura de ciertos novelistas rusos (Dostoiewski, Andréiev, Artsybáshev) y de Faulkner; de todos ellos, ha absorbido el elemento demoníaco y atormentado; del último, ha tomado también algunos procedimientos narrativos (el uso del personaje como "testigo" de la historia, la confusión de pasado y presente, la acción descoyuntada, la ocultación de hechos para aumentar el misterio) y rasgos estilísticos, retóricos. La influencia de Faulkner se observa más en El luto humano; aparece aisladamente en los cuentos y en las otras novelas.

6. Juan Rulfo. Originario de Jalisco, Rulfo se ha ocupado de evocar situaciones y tipos de su región natal, alrededor y después de la Revolución, la cual fue para él un acontecimiento negativo. Obstinadamente arraigado a su provincia e imbuído de su vida y costumbres como Faulkner, a diferencia de éste, Rulfo sólo puede ver alrededor suyo la desolación, la esterilidad y el estancamiento social y no halla en su mundo valores positivos que exaltar. Profundo conocedor del habla y la psicología de sus paisanos, ha reflejado algunos de sus rasgos en unos relatos suscintos y sugestivos, escritos en un estilo original de gran concisión, efecto y sabor popular. Miembro de una generación en Hispanoamérica que se distingue por sus concepciones esquemáticas de la vida y del hombre, Rulfo es notoriamente dado a reducir la realidad a -

fórmulas demasiado estrechas y rígidas, que desconocen muchas dimensiones de la existencia humana. La estructura de sus relatos se basa en una concepción de la forma como conciencia de un "testigo", con variantes de diferentes grados de complejidad en las que se observa una influencia directa de Faulkner.-- Esta influencia se hace más patente en la novela Pedro Páramo, en la que no sólo la estructura sino también el delineamiento del personaje central tienen sus antecedentes en la novelística faulkneriana.

7. Conclusiones. La influencia de Faulkner en estos cuatro narradores hispanoamericanos ha sido principalmente en la técnica de la narración. Esta influencia tiene su origen en la esencial similitud de experiencia vital que une a la "generación perdida" de Hispanoamérica con la de la primera posguerra. Al convertir su experiencia en una conciencia de la realidad y dar cuerpo y detalle a esta conciencia en forma literaria, estos autores han descubierto en Faulkner un caudal de procedimientos extraordinariamente poderosos y eficaces para la configuración de una experiencia y una conciencia semejantes. Al tomar posición inicial frente a un segmento de la realidad, estos escritores asumen a menudo una actitud y una visión faulknerianas; actos, sucesos y escenas parecen aludir a una realidad oculta, siniestra, preñada de violencia y poseída de una extraña y mágica atracción por el enfoque indirecto y parcial. Con estos vistazos de una realidad, que son como experiencias fragmentarias, se forma una conciencia cuya sustancia son estas experiencias ligadas en una trama o historia y cuyo mecanismo o índole es la manera de combinarlas; aquí, en esta combinación, es donde se advierte más el influjo de Faulkner: en el orden cronológico, en la perspectiva espacial y en el contrapunto peculiar de las partes, estructura en la que intervienen casi siempre uno o más "testigos" para demostrar que ésta es una conciencia subjetiva e inmediata del mundo. En estos escritores, la influencia de Faulkner también se nota casi invariablemente en el estilo, que refleja y apoya el proceso estructural --un estilo que va desde frases cortas y elípticas, animadas por los acentos del habla viva, hasta períodos largos y complejos, cuyas combinaciones paralelan las de la estructura del relato--, y en la manera de encuadrar dentro de la historia al personaje, cifra misteriosa e invariable en una fórmula de intrincadas relaciones. Los temas y las ideas de Faulkner parecen haber influido poco. Postuladores de una nueva conciencia en la literatura hispanoamericana, estos escritores han puesto al descubierto su mecanismo, su esquema, y han trazado sus

contornos en varios sectores de su experiencia, pero aún no lo han provisto de todas sus resonancias posibles. En comparación con la obra de Faulkner, podemos ver con claridad algunas de las deficiencias de estos narradores en la representación de lo humano: no han aprendido del autor norteamericano su agudo sentido moral (sólo Novás lo refleja de una manera menguada), la riqueza de sus caracterizaciones (las de ellos suelen ser esquemáticas y unilaterales) ni su concepción de la historia como viva trayectoria existencial (para ellos la historia es sólo un trasfondo incidental). En general, puede decirse que la influencia de Faulkner ha sido fecunda para estos autores y que ha venido a enriquecer una obra que, hundiendo su mirada en la realidad nativa, busca una raíz universal, una obra en la que --para parafrasear una idea de Octavio Paz-- el hispanoamericano empieza a ser contemporáneo de todos los hombres.

- - -

- BIBLIOGRAFIA -

Bibliografía.

Primera Parte.

I. La novela norteamericana de la primera posguerra

John W. Aldridge: After the Lost Generation: A Critical Study of the Writers of Two Wars. Nueva York, McGraw-Hill & Co., 1951, 263 pp.

Wilbur M. Frohook: The Novel of Violence in America, 1920-1950. Dallas, - Southern Methodist University Press, 1950, 216 pp.

Maxwell Gelsmar: Writers in Crisis: The American Novel, 1925-1940. Boston, Houghton Mifflin Co., 1942, 308 pp.

Alfred Kasin: On Native Grounds. Nueva York, Reynal & Hitchcock, 1942, 541 pp.

II. William Faulkner

A. Obra

Faulkner es autor de catorce novelas y más de sesenta cuentos, obras todas producidas en las tres décadas que van de 1926 a 1956. Las novelas, en orden cronológico, son: Soldier's Pay (1926), Mosquitoes (1927), Sartoris (1929), - The Sound and the Fury (1929), As I Lay Dying (1930), Sanctuary (1931), Light in August (1932), Pylon (1935), Absalom, Absalom (1936), The Wild Palms (1939), The Hamlet (1940), Intruder in the Dust (1948), Requiem for a Nun (1951) y A Fable (1954). Los cuentos de These Thirteen (1931) y Doctor Martino and Other Stories (1934), junto con muchos más publicados en diversas revistas, están reunidos en Collected Stories (1950), volumen que no incluye, sin embargo, los relatos de The Unvanquished (1938), Go Down, Moses (1942) y Knight's Gambit (1949).

Las siguientes obras de Faulkner se han traducido al castellano:

La paga de los soldados. Trad. de Francisco Gurza. Buenos Aires, Editorial Schapire, 1953, 322 pp.

----- Trad. anón. Barcelona, Luis de Caralt, 1954, 314 pp.

Sartoris. Trad. de Francisco Gurza. Buenos Aires, Editorial Schapire, 1953, 340 pp.

El sonido y la furia. Trad. de Floreal Mazía. Buenos Aires, Editorial Futuro, 1947, 230 pp.

Mientras yo agonizo. Trad. y prólogo de Max Dickmann. Buenos Aires, Santiago Rueda, 1942, 267 pp.

Mientras agonizo. Trad. de Agustín Caballero Robredo y Arturo del Hoyo. Madrid, Aguilar, S. A. de Ediciones, 1954, 244 pp.

- Santuario. Trad. de Lino Novás Calvo; prólogo de Antonio Marichalar. Madrid, Espasa-Calpe, Colección "Hechos Sociales", 1934, 271 pp. También: Buenos Aires, Espasa-Calpe, Colección "Austral", No. 493, 1945, 217 pp.
- Luz de agosto. Trad. de Pedro Lecuona. Buenos Aires, Sur, la. ed., 1942, 434 pp.; 2a. ed., 1952, 353 pp.
- Pylon. Trad. de Julio Fernández-Yáñez. Barcelona, Luis de Caralt, 1947, 221 pp.
- ¡Absalón, Absalón! Trad. de Beatriz Florencia Nelson. Buenos Aires, Emecé Editores, Colección "Grandes Novelistas", la. ed., 1950, 2a. ed. 1951, 3a. ed. 1952, 409 pp.
- Las palmeras salvajes. Trad. de Jorge Luis Borges. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, Colección "Horizonte", la. ed. 1940, 2a. ed. 1944, 3a. ed. - 1949, 4a. ed. 1951, 320 pp.
- El villorrio. Trad. de Raquel W. de Ortiz. Buenos Aires, Editorial Futuro, - 1947, 312 pp.
- \_\_\_\_\_. Trad. de J. Napoletano Torre y P. Carbó Amiguet. Barcelona, Editorial Luis de Caralt, 1953, 283 pp.
- Intruso en el polvo. Trad. de Aída Aisenson. Buenos Aires, Editorial Losada, Colección "Los grandes novelistas de nuestra época", 1951, 222 pp.
- Réquiem para una mujer. Trad. de Jorge Zalamea. Buenos Aires, Emecé Editores, Colección "Grandes novelistas", 1952, 225 pp.
- Una fábula. Trad. de Antonio Ribera; prólogo de Agustí Bartra. México, Editorial Cumbre, 1955, 365 pp.
- Victoria y otros relatos. Trad. de José Blaya Lozano. Buenos Aires, Editorial Corinto, 1944, 316 pp. Esta versión de These Thirteen omite el cuento "Carcasonne".
- "Septiembre ardido". Trad. anón. Sur, No. 59, agosto 1939, pp. 17-32.
- "Todos los aviadores muertos". Trad. anón. Revista de Occidente, XLIII, No. - 124, oct. 1933, pp. 87-117.
- "Una rosa para Emilia". Trad. de Ricardo A. Latcham. Antología de escritores contemporáneos de los Estados Unidos, ed. por John Peale Bishop y Allen - Tate. Santiago de Chile, Nascimento, 1944, tomo II, pp. 50-61.
- "Una rosa para Emily". Trad. de Agustí Bartra. Cuñitos policíacos y de misterio, ed. y trad. de Agustí Bartra, México, Novelas Atlante, 1955, pp. - 442-451.
- Los invictos. Trad. de Alberto Vilá de Avilés. Barcelona, Editorial Luis de

Caralt, 1956, 226 pp.

Desciende, Moisés. Trad. de Ana María de Foronda. Barcelona, Luis de Caralt, 1955, 296 pp.

"El oso". Trad. de Salvador Bordoy Luque. Antología de grandes cuentistas norteamericanos (De Washington Irving a William Faulkner), ed. de A. Grove Day y S. Bordoy Luque. Madrid, Editorial Aguilar, 1955, 436 pp.

Gambito de caballo. Trad. de Lucrecia Moreno de Sáenz. Buenos Aires, Emecé Editores, Colección "Grandes Novelistas", 1951, 263 pp.

B. Crítica en inglés y francés.

El material crítico sobre Faulkner en inglés y francés es ya extensísimo. Aquí incluiremos solamente algunos de los libros, ensayos, artículos y notas más interesantes sobre la obra en general de Faulkner, sobre diversos aspectos de ella y sobre diferentes obras individuales. Una bibliografía faulkneriana esencialmente completa hasta el año 1951 se encuentra en la antología crítica William Faulkner: Two Decades of Criticism, ed. por Frederick J. Hoffman y Olga W. Vickery, East Lansing, Michigan State College Press, 1951, 280 pp. Entre otras compilaciones posteriores se encuentra la "American bibliography for 1954" sobre Faulkner, hecha por J. Woodress, P. M. L. A., vol. 70, - abril 1955, pp. 177-178.

R. M. Adams: "Poetry in the novel; or, Faulkner's esemplastic", Virginia Quarterly Review, vol. 29, No. 3, 1953, pp. 419-434.

Conrad Aiken: "William Faulkner: The Novel as Form", Atlantic Monthly, nov. 1939, pp. 650-654. También en Hoffman y Vickery, pp. 139-147.

Nelson Algren: "Faulkner's Thrillers" (reseña de Gambito de caballo), New York Times Book Review, 6 nov. 1949, p. 4.

Marcel Arland: "Lumière d'août", Nouvelle revue française, oct. 1935, pp. 584-586.

Marcel Aymé: "What French Readers Find in William Faulkner's Fiction", New York Times Book Review, 17 dic. 1950, p. 4.

Carlos Baker: "A Fable", The Nation, 7 agosto 1954, p. 115.

Warren Beck: "William Faulkner's Style", American Prefaces, primavera 1941, - pp. 195-211. También en Hoffman y Vickery, pp. 147-164.

-----: "Faulkner's Point of View", College English, mayo 1941, pp. 736-749.

C. Benson: "Thematic Design in Light in August", South Atlantic Quarterly, -

oct. 1954, pp. 540-555.

- Lawrence Edward Bowling: "The Technique of The Sound and the Fury", Kenyon Review, otoño 1948, pp. 552-566. También en Hoffman y Vickery, pp. 165-179
- Harvey Breit: "Sense of Faulkner", Partisan Review, enero 1951, pp. 88-94.
- Maurice Le Breton: "Technique et psychologie chez William Faulkner", Etudes-anglaises, sept. 1937, pp. 418-438.
- Pierre Brodin: "William Faulkner", Les écrivains américains de l'entre-deux-guerres, París, Horizons de France, 1946, pp. 145-170.
- Edwin Berry Burgum: "William Faulkner's Patterns of American Decadence", The Novel and the World's Dilemma, Nueva York, Oxford University Press, 1947, pp. 205-222.
- Harry M. Campbell: "Structural Devices in the Works of Faulkner", Perspective otoño 1950, pp. 209-226.
- Harry M. Campbell y Ruel R. Foster: William Faulkner, A Critical Appraisal, Norman, Univ. of Oklahoma Press, 1951, 183 pp.
- Robert Cantwell: "The Faulkners: Recollections of a Gifted Family", New World Writing, Second Mentor Collection, Nueva York, New American Library, 1952, pp. 300-315.
- Richard Chase: "The Stone and the Crucifixion: Faulkner's Light in August", Kenyon Review, otoño 1948, pp. 539-551. También en Hoffman y Vickery, pp. 205-217.
- Maurice Edgar Coindreau: "William Faulkner", Nouvelle revue française, junio 1931, pp. 926-930.
- Id.: "Le puritanisme de William Faulkner", Cahiers du Sud, abril 1935, pp. 259-267. También como prólogo a Lumière d'août, París, Gallimard, 1935, trad. de Maurice Coindreau.
- Id.: "Absalom, Absalom!", Nouvelle revue française, enero 1937, pp. 123-126.
- Id.: "William Faulkner", Aperçus de littérature américaine, París, Gallimard, 1946, pp. 111-146.
- Id.: "Préface aux Palmiers sauvages", Les Temps Modernes, enero 1952, pp. 1187-1196. También en Les Palmiers sauvages, París, Gallimard, 1952, trad. de Maurice Coindreau.
- Id.: "William Faulkner in France", Yale French Studies, No. 10, 1953, pp. 85-94.
- Robert Coughlan: The Private World of William Faulkner, Nueva York, Harper and Brothers, 1954, 151 pp. En forma condensada en Life, 28 sept. 1953, pp. 118-120, y 5 oct. 1953, pp. 55-58.

- Malcolm Cowley: "Sanctuary" (sobre Las palmeras salvajes), The New Republic, 25 enero 1939, p. 349.
- Id.: "Faulkner by Daylight" (sobre El villorrio), The New Republic, 15 abril 1940, p. 510.
- Id.: "Go Down to Faulkner's Land" (sobre Desciende, oh Moisés), The New Republic, 29 junio 1942, p. 900.
- Id.: "William Faulkner's Human Comedy", New York Times Book Review, 29 oct. 1944, p. 4.
- Id.: "William Faulkner Revisited", Saturday Review of Literature, 14 abril 1945, pp. 13-16.
- Id.: "William Faulkner's Legend of the South", The Sewanee Review, verano 1945, pp. 343-361. También en A Southern Vanguard, ed. por Allen Tate, Nueva York, Prentice, Hall, 1947, pp. 13-27.
- Id.: "Introduction" al Viking Portable Faulkner, Nueva York, Viking Press, 1946, pp. 1-24.
- Id.: "William Faulkner's Nation" (reseña de Intruso en el polvo), The New Republic, 18 oct. 1948, pp. 21-22.
- Id.: "Requiem for a Nun", New York Herald Tribune Book Review, 30 sept. 1951, p. 1.
- Id.: "A Fable", New York Herald Tribune Book Review, 10 agosto 1954, p. 1.
- Jacques Duesberg: "Le bruit et le tumulte de William Faulkner", Révue Générale 15 dic. 1939, pp. 834-841.
- Id.: "Un créateur de mythes: William Faulkner", Syntheses, dic. 1948, pp. 342-354.
- Claude Elsen: "Faulkner et le roman noir", Réforme, 16 feb. 1952, p. 7.
- Pierre Fauchery: "La mythologie faulknerienne dans Pylon", Espace, junio 1945, pp. 106-112.
- William Faulkner: "On Privacy, the American Dream: What Happened to It", -- Harper's, julio 1955, pp. 33-38.
- Id.: "To Claim Freedom Is Not Enough", Christian Century, 30 nov. 1955, pp. 1395-1396.
- Id.: "Letter to the North", Life, 5 marzo 1956, pp. 51-52; 26 marzo 1956, p. 19.
- Id.: "On Fear: The South in Labor", Harper's, junio 1956, pp. 29-34.
- Id.: "Un grand écrivain n'a pas de scrupules", Arts Spectacles, No. 570, 30 mayo-5 junio 1956, pp. 1, 7.
- Id.: "Par tempérament je suis un clochard et un vagabond", Arts Spectacles,

No. 571, 6-12 junio 1956, p. 7. Continuación del anterior.

Maxwell Geismar: "William Faulkner: The Negro and the Female", Writers in - Crisis: The American Novel, 1925-1940, Boston, Houghton Mifflin Co., 1942, pp. 141-183.

Id.: "A Fable", Saturday Review of Literature, 31 julio 1954, p. 11.

Barbara Giles: "The South of William Faulkner", Masses and Mainstream, feb.-1950, pp. 26-40.

Charles I. Glicksberg: "William Faulkner and the Negro Problem", Phylon, No. 2, 1949, pp. 153-160.

Charly Guyot: "William Faulkner", Les romanciers américains d'aujourd'hui, - París, Editions Labergerie, 1948, pp. 45-60.

Elizabeth Hardwick: "Faulkner and the South Today" (reseña de Intruso en el polvo), Partisan Review, oct. 1948, pp. 1130-1135. También en Hoffman y - Vickery, pp. 244-250.

Irving Howe: William Faulkner, A Critical Study, Nueva York, Random House, - 1952, 205 pp.

Id.: "Minor Faulkner" (reseña de Gambito de caballo), The Nation, 12 nov. - 1949, pp. 473-474.

Id.: "William Faulkner and the Quest for Freedom" (sobre Las palmeras salvajes), Tomorrow, dic. 1949, pp. 54-56.

Id.: "Requiem for a Nun", The Nation, 29 sept. 1951, p. 263.

Alfred Kazin: "The Rhetoric and the Agony", On Native Grounds, Nueva York, - Reynal and Hitchcock, 1942, pp. 453-470.

Dayton Kohler: "William Faulkner and the Social Conscience", College English, dic. 1949, pp. 119-127.

Lawrence S. Kubie: "William Faulkner's Sanctuary: An Analysis", Saturday - Review of Literature, 20 oct. 1934, pp. 218, 224-226.

Valery Larbaud: "Un roman de William Faulkner: Tandis que j'agonise", Ce - vice impuni, la Lecture. Domaine anglais, París, Gallinard, 1936, pp. 218-222. También como prólogo a Tandis que j'agonise, París, Gallinard, 1934, trad. Maurice Coindreau.

F. R. Leavis: "Dostoiévsky or Dickens?" (sobre Luz de agosto), Scrutiny, junio 1933, pp. 91-93.

R. W. B. Leavis: "Hero in the New World: William Faulkner's The Bear", Kenyon Review, No. 4, 1951, pp. 641-660.

René Liebowitz: "L'art tragique de William Faulkner", Cahiers du sud, nov. - 1940, pp. 502-508.

- J. Lydenberg: "Nature myth in Faulkner's The Bear", American Literature, marzo 1952, pp. 62-72.
- Claude-Edmonde Magny: "Faulkner, ou L'inversion théologique", L'Age du roman américain, París, Editions du Seuil, 1948, pp. 196-243.
- André Malraux: "Préface a Sanctuaire, de W. Faulkner", Nouvelle revue française, nov. 1933, pp. 744-747. Prólogo a Sanctuaire, París, Gallinard, 1933, trad. R. N. Rainbault et Henri Delgove.
- Jean Jacques Mayoux: "Le temps et le destinée chez William Faulkner", Cahiers du Collège Philosophique, La Profondeur et le Rythme, París, B. Arthaud, 1948, pp. 303-331.
- Id.: "La création du réel chez William Faulkner", Etudes anglaises, feb. 1952, pp. 25-39.
- Id.: "Faulkner et le sens tragique", Combat, 6 marzo 1952, p. 7.
- Paolo Milano: "Faulkner in Crisis" (sobre Intruso en el polvo), The Nation, 30 oct. 1948, pp. 496-497.
- William Van O'Connor: The Tangled Fire of William Faulkner, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1954, 182 pp.
- George Marion O'Donnell: "Faulkner's Mythology", Kenyon Review, verano 1939, pp. 285-299.
- William R. Poirier: "Strange Gods in Jefferson, Mississippi: Analysis of Absalon, Absalon!", Sewanee Review, verano 1945, pp. 343-361. También en Hoffman y Vickery, pp. 217-243.
- Jean Pouillon: "W. Faulkner, un témoin", Les Temps Modernes, oct. 1946, pp. 172-178.
- Rabi: "Faulkner et la génération de l'exil", Esprit, enero 1951, pp. 47-65.
- E. Sandeen: "William Faulkner: His Legend and His Fable", Review of Politics (Universidad de Notre Dame), enero 1956, pp. 47-68.
- Jean-Paul Sartre: "Sartoris, par W. Faulkner", Nouvelle revue française, feb. 1938, pp. 323-328. También en Situations I, París, Gallinard, 1947, pp. 7-13.
- Id.: "A propos de Le Bruit et la Fureur: La temporalité chez Faulkner", Nouvelle revue française, junio 1939, pp. 1057-1061; julio 1939, pp. 147-151. También en Situations I, pp. 70-81.
- Id.: "American Novelists in French Eyes", Atlantic Monthly, aug. 1946, pp. 114-118.
- Delmore Schwartz: "The Fiction of William Faulkner", The Southern Review, verano 1941, pp. 145-160.

- Jean Simon: "William Faulkner", Le roman américain au XXe siècle, París, Boivin, 1950, pp. 119-131.
- W. Sullivan: "Tragic Design of Abasalon, Absalon!", South Atlantic Quarterly, oct. 1951, pp. 552-566.
- Olga W. Vickery: "As I Lay Dying", Perspectiva, otoño 1950, pp. 179-191. También en Hoffman y Vickery, pp. 189-205.
- : "The Sound and the Fury": A Study in Perspective", P.M.L.A. dic. 1954, pp. 1017-1037.
- Robert Penn Warren: "Cowley's Faulkner", The New Republic, 12 agosto 1946, pp. 176-180; 26 agosto 1946, pp. 234-237. También en Hoffman y Vickery, pp. 82-101, y en Forms of Modern Fiction, ed. William Van O'Connor, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1948, pp. 125-143.
- F. C. Watkins: "Structure of 'A Rose for Emily'", Modern Language Notes nov. 1954, pp. 508-510.
- Ray B. West Jr.: "Atmosphere and Theme in Faulkner's 'A Rose for Emily'", Perspectiva, verano 1949, pp. 239-245. También en Hoffman y Vickery, pp. 259-267.
- Edmund Wilson: "William Faulkner's Reply to the Civil Rights Program" (sobre Intruso en el polvo), The New Yorker, 23 oct. 1948, pp. 106, 109-112. También en Classics and Commercials, Nueva York, Farrar, Strauss, 1950, pp. 460-470.
- Karl E. Zink: "William Faulkner: Form as Experience", South Atlantic Quarterly, julio 1954, pp. 384-403.
- : "Flux and the Frozen Moment: The Imagery of Stasis in Faulkner's Prose", P. M. L. A., LXXI, No. 3, julio 1956, pp. 285-301.

### G. Crítica en español

Las fichas que siguen constituyen una pequeña selección del material crítico en castellano sobre Faulkner, principalmente de origen hispano-americano.

- Mario Benedetti: Peripecia y novela, Montevideo, Talleres Gráficos "Promoted", 1948, pp. 53-55. Sobre ciertos aspectos de la técnica faulkneriana en relación con la novela contemporánea en general.
- : "Gambito de caballo", Número, No. 13-14, marzo-junio 1951, pp. 216-217.
- : "Faulkner, un novelista de la fatalidad", Número, No. 10-11, sept.-dic. 1950, pp. 563-571. También en Marcel Proust y otros ensayos, Montevideo, Número, 1951, pp. 35-45.

- Mario Benedetti (cont.): "Tres Géneros Narrativos: Cuento, 'Nouvello' y Novela", Número, No. 22, enero-marzo 1953, pp. 82-92. Incluye un párrafo sobre la forma de ¡Absalón, Absalón!
- Tomás Biedsoe: "William Faulkner y el Premio Nobel", Novedades, Suplemento "México en la Cultura", No. 97, 10 dic. 1950, p. 3.
- Harry M. Campbell y Ruel R. Foster: William Faulkner, Buenos Aires, Editorial Schapire, Colección "Obra y Vida", No. 1, 1954, 232 pp. Traducción de William Faulkner, A Critical Appraisal.
- Emmanuel Carballo: "William Faulkner", Novedades, Suplemento "México en la Cultura", No. 349, 27 nov. 1955, p. 2. Comentario sobre el estudio de Francisco Yndurain sobre Faulkner.
- : "El Faulkner de Portuondo", Novedades, Suplemento "México en la Cultura", No. 350, 4 dic. 1955, p. 2. Sobre los ensayos de Portuondo incluidos en El heroísmo intelectual
- : "Temas y personajes de Faulkner", Novedades, Suplemento "México en la Cultura", No. 353, 25 dic. 1955, p. 2. Sobre el libro de Campbell y Foster.
- : "Pesimismo y primitivismo de Faulkner", Novedades, Suplemento "México en la Cultura", No. 354, lo. enero 1956, p. 2. Continuación del anterior.
- Maurice Edgar Coindreau: "Panorama de la actual literatura joven norteamericana", Sur, No. 30, marzo 1937, pp. 49-65.
- Carlos Delgado Nieto: "¡Absalón, Absalón!", Revista de las Indias, No. 114, agosto 1950, pp. 411-412.
- Max Dickmann: "William Faulkner, escritor diabólico", Revista de las Indias, No. 39, marzo 1942, pp. 107-116. Prólogo a Mientras yo agonizo, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1942, trad. de Max Dickmann.
- William Faulkner: "Un gran escritor no tiene escrúpulos", Novedades, Suplemento "México en la Cultura", No. 383, 22 julio 1956, pp. 1, 4. Traducción de la primera parte de la entrevista publicada en Arts Spectacles.
- Carlos Fuentes: "A Fable", Universidad de México, julio 1954, p. 31.
- Carmen Gándara: "Lenguaje y olvido: Vicisitudes de la novela", Sur, No. 202, agosto 1951, pp. 8-20.
- Arturo del Hoyo: "William Faulkner", Insula, No. 10, 1946.
- Luis Justo: "La antropología de Faulkner: A propósito de Gambito de caballo", Sur, No. 206, dic. 1951, pp. 126-130.

- Antonio Marichalar: "William Faulkner", Revista de occidente, XLIII, No. 124, oct. 1933, pp. 78-86. Prólogo a Santuario, Madrid, Espasa-Calpe, 1934, - trad. de Lino Novás Calvo.
- Lino Novás Calvo: "El demonio de Faulkner", Revista de occidente, XXXIX, ene- ro 1933, pp. 98-103.
- María Rosa Oliver: "La novela norteamericana moderna", Sur, No. 59, agosto - 1939, pp. 33-47.
- Harriet de Onís: "William Faulkner y su mundo" (trad. de Alfredo J. Weiss), - Sur, No. 202, agosto de 1951, pp. 24-33.
- José Antonio Portuondo: "William Faulkner y la conciencia sureña", El heroís- mo intelectual, México, Fondo de Cultura Económica, Colección "Tezontle", - 1955, pp. 73-81. También en Américas, marzo 1951, bajo el título de "Re- trato de Faulkner".
- : "La pasión expresionista de William Faulkner" (sobre Una fábula), El heroísmo intelectual, pp. 82-85. También en Américas, sept. 1954.
- Arturo Riva Sánchez: "William Faulkner: Luz de agosto", Sur, No. 98, nov. - 1942, pp. 75-77.
- Emir Rodríguez Monegal: "Aspectos de la novela en el siglo XX", Sur, No. 166, agosto 1948, pp. 86-97. Incluye un breve comentario sobre El sonido y la furia.
- Manuel J. Sánchez de Celis: "Faulkner, ¿claro o confuso?", Índice, No. 67, - 30 sept. 1953, pp. 7-8.
- Fausto Vega: "Un aspecto de William Faulkner", Novedades, Suplemento "México en la Cultura", No. 97, 10 dic. 1950, p. 3.
- Francisco Yndurain: La obra de William Faulkner, Madrid, Ateneo, 1953, 35 pp. También: Madrid, Editora Nacional, Colección "O crece o muere", No. 47, - 1954, 40 pp.
- Concha Zardoya: "William Faulkner", Historia de la literatura norteamericana, Barcelona, Editorial Labor, 1956, pp. 276-285.
- Carlos Zavaleta: "Ideas de William Faulkner", Mar del Sur, No. 27, mayo-junio 1953, pp. 36-46.
- : "El primer libro de Faulkner", Universidad de México, junio 1956, pp. 28-29.

III. La literatura hispanoamericana y la crisis del realismo

- Amado Alonso: Prólogo a La última niebla de María Luisa Bombal, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1941, 2a. ed., 142 pp.
- Mario Benedetti: "Arraigo y evasión en la literatura hispanoamericana contemporánea", Marcel Proust y otros ensayos, Montevideo, Número, 1951, pp. 67-106.
- Romualdo Brughetti: "Eduardo Mallea y la nueva expresión argentina", Cuadernos americanos, marzo-abril 1946, pp. 291-295.
- : "Una nueva generación literaria argentina (1940-1950)", Cuadernos americanos, mayo-junio 1952, pp. 261-281.
- Angel Flores: "Magical Realism in Spanish American Fiction", Hispania, - - - XXXVIII, No. 2, mayo 1955, pp. 187-192.
- Carmen Gándara: "Vicisitudes de la novela", Realidad, V, No. 13, enero-febrero 1949, pp. 32-49.
- Pedro Henríquez Ureña: Las corrientes literarias de la América Hispánica, México, Fondo de Cultura Económica, Biblioteca Americana, 2a. ed., 1954, 340 pp.
- Raimundo Lazo: "La personalidad de la literatura hispanoamericana", Revista cubana, II, nos. 4-5-6, abril-mayo-junio 1935, pp. 129-158.
- José Luis Martínez: "Una novela fantástica de Hispanoamérica" (sobre La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares), Cuadernos americanos, No. 2, 1942, pp. 223-225.
- Carlos Mastronardi: "Nuevas tendencias de la novela policial", Sur, No. 171, enero 1949, pp. 76-81.
- Lino Novás Calvo: "Novela por hacer", Revista Nacional de Cultura, año 2, No. 23, 1940, pp. 81-94. También en Revista bimestral cubana, vol. 47, No. 3, mayo-junio 1941, pp. 348-359.
- M. A. O.: "Ernesto Sábato: El túnel", Realidad, V, No. 14, marzo-abril 1949, pp. 241-245.
- José Antonio Portuondo: En torno a la novela detectivesca, La Habana, Cuadernos Cubanos, "Colección del Sijú", 1946, 70 pp.
- : "El rasgo predominante en la novela hispanoamericana"; El heroísmo intelectual, pp. 101-109. Publicado primero en la colección de ensayos, La novela hispanoamericana, de diversos autores, Albuquerque, Univ.-of New Mexico Press, 1952.
- : "La realidad americana y la literatura", El heroísmo

- intelectual, pp. 125-139. Publicado primero bajo el título de "Verdad en la ficción", Américas, junio 1952.
- José Antonio Portuondo: "Holmes y Lupín de América", Américas, sept. 1954, - pp. 13-16, 26-27. Sobre la literatura policíaca en Hispanoamérica.
- Emir Rodríguez Monegal: "Jorge Luis Borges y la literatura fantástica", Número, No. 5, nov.-dic. 1949, pp. 448-455.
- Luis Alberto Sánchez: América, novela sin novelistas, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 2a. ed., 1940, 238 pp.
- Luis Emilio Soto: "Bioy Casares y la fantasía dirigida", Argentina Libre, 13 feb. 1941.
- Donald A. Yates: "The Spanish American Detective Story", Modern Language Journal, XL, No. 5, mayo 1956, pp. 228-232.

- - -

## SEGUNDA PARTE.

### I. LINO NOVAS CALVO.

#### I. Obras:

- El negrero (Vida novelada de Pedro Blanco Fernández de Trava). Madrid, Espasa-Calpe, S. A., Colección "Vidas extraordinarias" No. 7, 1933, 254 pp.
- , Buenos Aires, Espasa-Calpe, S. A., Colección "Austral" No. 194, - la, edición 1941, 2a. edición 1944, 262 pp.
- La luna nona y otros cuentos. Buenos Aires, Ediciones "Nuevo Romance", 1942, 233 pp.
- No sé quién soy. México, Colección "Lunes" No. 12, 1945, 48 pp.
- Cayo Canas (Cuentos cubanos). Buenos Aires, Espasa-Calpe, S. A., Colección "Austral" No. 573, 1946, 152 pp.
- En los traspatios. La Habana, Ediciones "Cuadernos Cubanos", "Colección del Tabaco" No. 1, 1946, 70 pp.
- "El cuarto de morir". Orígenes, año V, No. 18, verano 1948, pp. 3-12.
- "A ese lugar donde me llaman". Orígenes, año VIII, No. 27, 1951, pp. 18-24.
- "Y baila y baila". Bohemia, 22 abril 1951.
- "Un paseo por la Quinta Avenida". Bohemia, 29 julio 1951.
- "Elsa Colina y los tantos millones". Bohemia, 31 agosto 1952.
- "Novela por hacer". Revista nacional de cultura, año 2, No. 23, 1940, pp. 81-94. También en Revista bimestral cubana, vol. 47, No. 3, mayo-junio 1941, pp.

- A. S. Morris: "The Stone Knife", New York Times, 29 junio 1947, p. 18.
- Octavio Paz: "Una nueva novela mexicana" (Sobre El luto humano), Sur, No. 105, junio 1943, pp. 93-98.
- Enrique Ramírez y Ramírez: "Sobre una literatura de extravío: Los días terrenales", El Nacional, Suplemento Dominical, No. 168, 11 junio 1950, p. 4; - No. 169, 18 junio 1950, pp. 4, 10, 12; No. 170, 25 junio 1950, pp. 4, 12.
- Antonio Sánchez Barbudo: "Días en la tierra", El hijo pródigo, VI, No. 20, - 15 nov. 1944, pp. 121-122.
- Bertram D. Wolfe: "The Stone Knife", New York Herald Tribune Weekly Book Review, 28 sept. 1947, p. 12.

- - -

#### IV. JUAN RULFO.

##### A. Obras:

- El llano en llamas. México, Fondo de Cultura Económica, Colección "Letras mexicanas" No. 11, 1a. edición 1953, 2a. edición 1956, 170 pp.
- Pedro Páramo. México, Fondo de Cultura Económica, Colección "Letras mexicanas" No. 19, 1955, 156 pp.
- "Un cuento" ("Fragmento de la novela en preparación Una estrella junto a la luna"), Las letras patrias, No. 1, enero-marzo 1954, pp. 104-108.
- "Fragmento de la novela Los murmullos", Universidad de México, VIII, No. 10, - junio 1954, pp. 6-7.
- "La herencia de Matilde Arcángel", Cuadernos médicos, I, No. 5, marzo 1955, - pp. 57-61.
- "El día del derrumbe", Novedades, Suplemento "México en la Cultura", No. 334, 14 agosto 1955, pp. 3, 5.

##### B. Crítica:

- Carlos Blanco Aguinaga: "Realidad y estilo de Juan Rulfo", Revista mexicana de literatura, No. 1, sept.-oct. 1955, pp. 59-86.
- Archibaldo Burns: "Pedro Páramo, o La Unción y la Gallina", Novedades, Suplemento "México en la Cultura", No. 321, 15 mayo 1955, p. 3.
- Emmanuel Carballo: "Arreola y Rulfo cuentistas", Universidad de México, VIII, No. 7, marzo 1954, pp. 28-29-32.
- : "Las letras mexicanas de 1949 a 1954", Ideas de México, año V, vol. 2, sept.-dic. 1954, pp. 3-12.

- Alf Chumacero: "Las letras mexicanas en 1953", Las letras patrias, No. 1, enero-marzo 1954, pp. 113-126, pp. 117-118 sobre El llano en llamas.
- : "Las letras mexicanas en 1955", Universidad de México, X, No. 6, febrero 1956, pp. 25-29, 32. P. 26 sobre Pedro Páramo.
- : "El Pedro Páramo de Juan Rulfo", Universidad de México, IX, - No. 8, abril 1955, pp. 25-26.
- Claudio Esteva Fabregat: "Rulfo en la novela mexicana", Armas y letras, XII, No. 9, sept. 1955, pp. 1, 7. Sobre Pedro Páramo.
- Sergio Fernández: "El llano en llamas de Juan Rulfo", Filosofía y letras, - Nos. 53-54, enero-junio 1954, pp. 259-269.
- A. R. S.: "El llano en llamas de Juan Rulfo", Summa, No. 4, 1954, pp. 275-276.
- Emma Susana Speratti Piñero: "Un narrador de Jalisco", Buenos Aires Literaria II, No. 17, febrero 1954. Sobre El llano en llamas.
- Edmundo Valadés: "El libro de Juan Rulfo quena las manos", Novedades, Suplemento "México en la Cultura", No. 245, 29 nov. 1953, p. 2. Sobre El llano en llamas.

- - -



BIBLIOTECA SECCION HOLIVAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO  
Servicio para Extranjeros

Editorial Mimeográfica  
Juan Ruiz Velasco, México  
5 Mayo 10-10. Tel. 12-12-12  
Mimeógrafos, Tesis, Máqs., Papelería



FILOSOFIA  
Y LETRAS

## BIBLIOGRAFIA ADICIONAL

### William Faulkner

Obra traducida al español:

Estos trece. Trad. de Aurora Bernárdez. Buenos Aires, Editorial Losada, 1956, 265 pp.

"Sería espléndido". Trad. anón. Sur, no. 75, dic. 1940, pp. 70-92.

¡Desciende, Moisés! Trad. de Ana-María de Foronda. Barcelona, Luis de Caralt, 1955, 296 pp.

Crítica en español:

Josefina B. de Frondizi: "¡Absalón, Absalón!", Asomante, VII, no. 1, enero-marzo 1951, pp. 93-95.

-----: "Gambito de caballo", Asomante, VII, no. 4, oct-dic. 1951, pp. 90-91.

Jorge Alberto Riestra: "William Faulkner", Cursos y conferencias, año XXIII, vol. XIV, no. 267, dic. 1954, pp. 363-376.

Emir Rodríguez Monegal: "William Faulkner, cuentista", Marcha, no. 831, 22 sept. 1956, p. 21. Reseña de Estos trece.

### Lino Novás Calvo

Obra:

"Camila Timiraos cuenta" (Fragmento de la novela en preparación Los Oquendo), Cuadernos americanos, año VI, sept.-oct. 1947, pp. 264-281.

"Esto también es gritar". Cuadernos americanos, año VII, julio-agosto 1948, pp. 261-282. Continuación del anterior.

Crítica:

Sergio Fernández: "Lino Novás Calvo, hechizador de negros", Universidad (Nuevo León), no. 14-15, abril 1957, pp. 47-55.

### Juan Carlos Onetti

Crítica:

Juan Carlos Ghiano: "Los adioses", Oeste, año X, no. 18-20, enero-marzo 1955, pp. 37-38.

Diego Sánchez Cortes: "Verbitzky y Onetti: el hombre urbano, el hombre universal", Contorno, sept. 1955, pp. 35-36.

José Revueltas

## Obra:

"Un capítulo de 'El quebranto'" (Capítulo primero de una novela en prensa), Taller, no. 2, abril 1939, pp. 15-27.

"La cumbre de San Anastasio" (Fragmento de El luto humano), Letras de México, año VII, vol. I, no. 2, 15 feb. 1943, pp. 1-2, 5.

Il coltello di pietra. (Traducción al italiano de El luto humano). Trad. de E. Giachino. Torino, Einaudi, 1948, 261 pp.

## Crítica:

Carlos Baker: "What To Do Till the Iceman Comes", Virginia Quarterly Review, vol. 23, otoño 1947, pp. 623-627. Reseñas de varios libros, entre ellos The Stone Knife.

E. A. G. : "José Revueltas", Letras de México, año VII, vol. I, no. 2, 15 feb. 1943, p. 10.

José Herrera Petere: "El luto humano", Letras de México, año VII, vol. I, no. 5, 15 mayo 1943, p. 7.

Edmundo Valadés: "Revueltas y el odio", Novedades, 2a. sección, 19 junio 1956, pp. 1, 4. Comentario sobre el cuento "Dios en la tierra".

-----: "El agua y el odio", Novedades, 2a. sección, 21 junio 1956, p. 2. Continuación del anterior.

Juan Rulfo

## Crítica:

Mario Benedetti: "Juan Rulfo y las posibilidades del criollismo", Marcha, 2 nov. 1955, pp. 20-21, 23.

Salvador de la Cruz: "Pedro Páramo", Metáfora, I, no. 2, 1955, pp. 35-36.

Alfonso Toral Moreno: "Pedro Páramo", Et Caetera, V, no. 17-18, 1955, pp. 111-112.

María Elena Zelaya: "El llano en llamas", Revista Interamericana de Bibliografía, IV, no. 3, 1954, p. 241.