



Repertorio Americano



AÑO III

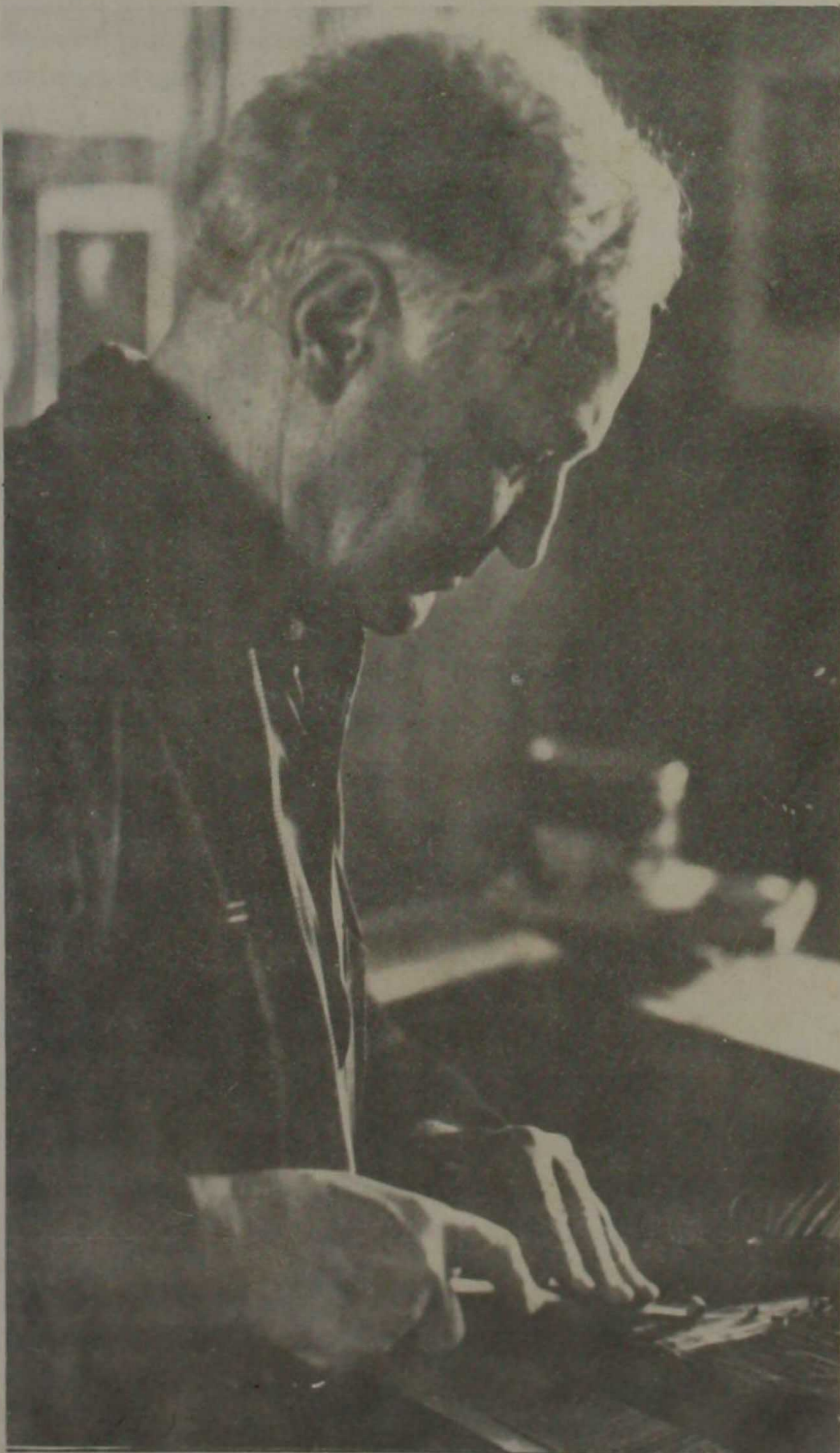
OCTUBRE 1976 – SETIEMBRE 1977

HEREDIA, COSTA RICA

NUMERO ESPECIAL

AMIGHETTI EXPRESIONISTA

Willy Montero



A los artistas de comienzos del siglo en Alemania, no les interesaban las especulaciones formales, querían sobre todo expresar un contenido fuerte, y buscaban instintivamente la forma que necesitaban, apoyándose en el grafismo de la línea, en la mancha violenta, en el espacio simbólico o en el dinamismo del color. "No hay ideas mal expresadas", decía Croce, "sino que no han sido sentidas con la suficiente fuerza y claridad". Los expresionistas tenían mucho que decir e inventaron el lenguaje que necesitaron.

F. Amighetti.*

Aunque el maestro es artista de renombre nacional e internacional, lo conocimos como profesor al entrar a la Escuela de Bellas Artes en 1967.

Amighetti es uno de esos hombres que en nuestro país ha contribuido a formar artistas y amantes del arte. Entonces se dedicaba más a la enseñanza que a la creación. Sólo el tiempo hizo que llegáramos a conocerlo como artista aunque en sus clases se intuía que el maestro no era un historiador sino un poeta que transmitía en imágenes sus experiencias personales. Sin embargo, hoy comprendemos que, si no fuera por él, por su esfuerzo, la Historia del Arte tal vez no existiría en nuestro país: un verdadero pilar del arte costarricense al cual descubrimos cuando nos convertimos en sus colaboradores docentes, relación que luego maduró y se convirtió en fecunda amistad. Un amigo del cual cada palabra es una lección de

* "Expresionismo". (La Nación, 13 de julio de 1974), pág. 3b.

Repertorio Americano

Universidad Nacional.

Instituto de Estudios
Latinoamericanos

Heredia, Costa Rica.

Co-directores:

María Rosa de Bonilla

Isaac Felipe Azofeifa

Secretaria:

María de los Angeles Hernández

Comité de Redacción:

Dr. Chéster Zelaya,
Director del Instituto de
Estudios Latinoamericanos.

Dr. Eugenio García Carrillo

Lic. Carlos E. Aguirre

Dr. Rolando Mendoza

Administración y Canje:

Instituto de Estudios

Latinoamericanos,

Suscripción anual: C 18,00

US \$ 3,00 - para el exterior.

Apdo. 86 - Heredia, Costa Rica.

Patrocinadores:

Caja Costarricense de
Seguro Social

IMPRESO EN EL
DEPARTAMENTO DE
PUBLICACIONES, UNIVERSIDAD
NACIONAL

vida. Nos abrió su mundo de ser humano y de artista, entonces lo comprendimos aún más intensamente. Por eso hemos decidido hablar de él aunque todavía no terminamos de conocerlo, en su dolor grande y estoico, en su alegría luminosa y sonriente.

No tiene mucho sentido empezar este estudio diciendo que Francisco Amighetti nació el 1° de junio de 1907. Su biografía no se puede resumir en el frío dato de una ficha que nos dice cuando nació el autor. La verdadera biografía de Francisco Amighetti se encuentra en los libros que condensan sus experiencias y que el artista escribió. Libros que de por sí son una obra de arte que nos deja conocer su mundo. Estas obras (**Francisco en Harlem**, 1947; **Francisco y los caminos**, 1963; **Francisco en Costa Rica**, 1966) son el punto de partida para su biografía que enriqueció el autor al decidir plasmar su propia vida en imágenes visuales, pues sus escritos van acompañados de ilustraciones en xilografía que complementan las palabras. Recientemente, en un artículo titulado **Amighetti 70**, el profesor Stefan Baciú rinde homenaje al artista y dice: *"En silencio cercado por una discreción en la cual pasó toda su vida, este año cumplirá sus 70 uno de los grandes, verdaderos y originales artistas de las Américas. En su casa en San José, Costa Rica, que alguien comparó a un barco entre las nubes y los árboles, Francisco Amighetti, acompañado por algunos de sus familiares y amigos, levantará la copa, brindando en silencio, por el arte y la poesía, la belleza y la amistad, valores en los cuales ha creído durante toda su vida, y a los cuales ha servido con una fidelidad sólo superada por la dignidad que "Don Paco" (como suelen llamarlo sus amigos) sabe poner en todo aquello que hace".*¹

El artista ocupa un papel importante dentro de la literatura centroamericana a pesar de su corta producción en el género de la poesía lírica y representa lo que Baciú, especialista en este campo, llama: *"el último poeta de la provincia latinoamericana"*, título que agrega al nombre del artista en el capítulo que le dedica, en su reciente obra, publicada por nuestro Ministerio de Cultura, titulada: **Costa Rica en seis espejos**.²

Aparte de sus publicaciones periódicas en el **Repertorio Americano**, de Don Joaquín García Monge, Amighetti publicó, gracias al *"círculo de amigos del arte"*, un breve extracto de sus poesías realizadas hasta el año de su publicación (1936). Posteriormente una selección de sus poesías fue hecha por el poeta nicaragüense Carlos Martínez Rivas y publicada por la Editorial Costa Rica en 1974, con ilustraciones de Raúl Soldi.

Todo esto parece indicar la importancia que en vida y plenitud de su carrera está adquiriendo el maestro, no sólo por su obra literaria a la que nos hemos referido brevemente sino por su obra pictórica.

A pesar de períodos de crisis personales, es un artista activo e interesado por el grabado y en la actualidad (1977), está pintando al óleo con base en algunos viejos apuntes, como un escape sedante a su intensa labor expresionista que se concreta en los grabados que creó desde los años 60 y hasta hoy. En este punto debemos agregar que en el citado artículo **Amighetti 70** de Stefan Baciú, encontramos referencias a su obra literaria la cual no nos incumbe analizar aquí por salirse de

nuestro campo. Sin embargo, hemos sentido satisfacción al descubrir que se daba una serie de coincidencias entre algunas de sus apreciaciones y nuestro estudio sobre el grabado, en la fase 1967-1977. En el citado artículo dice el señor Baciú:

*"Francisco en Harlem fue el punto de partida habiendo nacido después de una temporada que Amighetti pasó en Nueva York, en el barrio de los negros. Es un libro que representa algo así como la "overture" de una sinfonía, y creo que no es coincidencia que el mundo de los negros nuevayorquinos sea evocado en aquel negro y blanco, característico a la "Babel americana" y el arte de Amighetti, de igual manera. Ya he tratado en otras ocasiones de hablar de aquello existente en ciertas regiones del arte y de la literatura de Centro América, y que he llamado "expresionismo centroamericano" (muy visible, a veces, en Miguel Angel Asturias, en Arqueles Vela, más tarde en Jorge Debravo y en Francisco Amighetti, y en este sentido voy tan lejos que arriesgo la hipótesis que, tal vez, el estridentismo mexicano no ha sido otra cosa sino una forma del expresionismo a la mexicana, matizado con acentos dadaístas, "primitivos" y populares, como, por ejemplo, Manuel Manilla y José Guadalupe Posada), y creo que es exactamente en Francisco en Harlem que este expresionismo es más visible y más acentuado, recordando a veces los grabados de Schmidt-Rotluff, Nolde y de los demás artistas alemanes de las décadas 1910 y 1920. Amighetti es en este sentido, un pionero y un renovador, puesto que supo dar al expresionismo que hasta hoy día ha sido considerado únicamente en su forma alemana, un rostro y una sensibilidad mestizas, únicas en el arte y en la literatura del continente. En este sentido, Francisco en Harlem queda como una obra todavía abierta a investigaciones que pueden estar llenas de sorpresas".*³

Ya anteriormente habíamos encontrado coincidencias con las apreciaciones del estudioso rumano, que nos interesaron porque ya dejaba traslucir la idea de un expresionismo pictórico del artista. Realizada esta investigación, su último artículo confirma esta idea que es coincidente con parte de la hipótesis que nos proponemos verificar en este estudio.

Tal como lo expresamos al inicio de esta nota biográfica y bibliográfica, la biografía de Francisco Amighetti está concretada en imágenes lingüísticas y pictóricas en sus libros. El mismo lo expresa así:

"Yo escribía entonces algunas cosas que más bien podrían denominarse biografía o memorias, biografía de un desconocido llamado Francisco, porque las biografías se crean, lo que no puede inventarse es la vida que las nutre.

*En lo poco que he escrito — le decía a Uribe — que no es ni cuento ni novela, he creado personajes para poder escribir cuando ellos hablan y actúan en mi lugar, sin las limitaciones que me ciñen y así también poder decir, como usted, mis cosas íntimas. Me identifico con mis personajes, generalmente seres vivos, que cambian liberándose, y después no puedo separar lo cierto de lo inventado. Es lo que me hubiera sucedido si las cosas truncas, se completaran viviéndolas. Es como si me desdoblara, y dormido me viera caminar hacia la realización de mi destino en las páginas de mi libro".*⁴

También al inicio de este capítulo afirmamos que Amighetti ocupa una posición privilegiada a nivel nacional e internacional, en el campo de la pintura. Su experiencia como pintor se conoce internacionalmente por medio de **Repertorio Americano**.

Ya en 1932 hace su primera exposición individual en Buenos Aires, Argentina. Se inicia así su brillante carrera que culmina en 1972 en la exposición de cromoxilografías en el Palacio de Bellas Artes de México. En nuestra opinión en ese momento en que se da a conocer su obra del período 67 al 72, se consagra definitivamente el artista para entrar a la etapa de su madurez, en la cual con algunos recesos, sigue siendo un obrero del arte, activo, esforzado, creador. Esta serie de xilografías expuestas en México ha sido continuada hasta 1977 y es el objeto de nuestro estudio pues constituye el último período de la obra del maestro, que hemos llamado **Amighetti Expresionista**.

En su obra de síntesis, **Pintores de Costa Rica**, el crítico y artista Ricardo Ulloa Barrenechea, incluye al maestro dentro de lo que podemos llamar los pilares de la pintura costarricense y señala algunas características expresionistas de su obra grabada. Incluye, además, un interesante documento de 1967, el catálogo de su exposición retrospectiva en el cual el artista Manuel de la Cruz González expresa lo siguiente:

"No sé ni creo que interese, dónde y cuándo Amighetti aprendió a pintar, porque si se es, no se aprende, simplemente se manifiesta y encauza... de un acertado caricaturista Amighetti salta a la pintura, corren los años de la última década de los veintes. Más y mejor informado que los otros sucumbe ante la forma Montparnasiana introduciendo el cubismo picassiano en Costa Rica. Produce entonces una serie de dibujos y pequeños cuadritos en los que se manifiesta la vanguardia renovadora. Su audacia, sin embargo, no habría de durar. Sus viajes por la América del Sur y sobre todo por México, pusieron bien pronto de manifiesto la verdadera naturaleza humanista del pintor, y sigue desde entonces la tradición americanista y social propuesta por los muralistas mexicanos, una combinación folklorista, dialéctica y a veces pintoresca en la intención y en lo formal.

una combinación del "quattrocento" y del renacimiento italiano, imbuída del expresionismo y sobre todo del realismo mágico que campeaban en Europa, pero con una fuerza telúrica tan auténtica que es capaz de crear una escuela americana definida".⁵

Apoyándose en el grabado en madera (xilografía), el artista expresa su sentir sobre el hombre, partiendo de un ambiente regional su obra se eleva hasta lo universal. Más disciplinado que otros expresionistas e interesado en el énfasis deformativo (reformativo) estructural que se dió con Cézanne y que continuaron los cubistas en la vía racional, sus grabados de 1967 a 1977, se hunden en el expresionismo, interesándose por el alma humana y haciendo un análisis psicológico y social del ambiente costarricense en que vive y del mundo que conoció en sus viajes.

El estudio que aquí nos proponemos se encaminará conscientemente a mostrar, en un corpus representativo de los grabados de Francisco Amighetti, producidos entre 1967 a 1977, lo que denominamos "expresionismo". Para explicar lo que entendemos por "expresionismo", postularemos varios principios como propios de éste sin pretender su cumplimiento en las obras particulares que analizaremos, sino que nos serviremos de éstos como un modelo común de referencia al cual apuntan las realizaciones empíricamente existentes.

Así, pretendemos que una obra plástica será más o menos "expresionista", a medida que se acerque o no a este modelo ideal.

Debemos aclarar aquí que el expresionismo es no sólo un movimiento artístico del siglo XX sino, también, una categoría utilizada en Historia del Arte para calificar ciertas obras plásticas que en diferentes momentos de la historia humana han aparecido. Pero, éstas como las obras del siglo XX, tienen rasgos comunes que por su relevancia señalan una diferencia cualitativa con las obras catalogadas en los otros movimientos artísticos.

Dice Francisco Amighetti, en un artículo publicado en el periódico *La Nación* el año 1974: "Aunque fondo y forma son abstracciones que no existen independientes, son convenciones que sirven de instrumento para aclarar el sentido del expresionismo.

"A los artistas de comienzos de siglo en Alemania, no les interesaban las especulaciones formales, querían sobre todo expresar un contenido fuerte, y buscaban instintivamente la forma que necesitaban, apoyándose en el grafismo de la línea, en la mancha violenta, en el espacio simbólico o en el dinamismo del color. 'No hay ideas mal expresadas', decía Croce, 'sino que no han sido sentidas con la suficiente fuerza y claridad'. Los expresionistas tenían mucho que decir e inventaron el lenguaje que necesitaban".⁶

Antes de precisar en qué consiste el "lenguaje expresionista", dilucidaremos el concepto de expresionismo. Para ello tomaremos como base lo expuesto en la obra de Julio Payro, que es quien más claramente explica el término expresionista en su libro titulado: *Introducción a la pintura expresionista*.⁷ Dice el escritor:

"La voz expresionismo fue creada deliberadamente como antónimo de impresionismo en un período artístico en que la pintura del 'aire libre' fue considerada como un obstáculo para el desarrollo de los movimientos de vanguardia.

"La in-presión es una presión que se ejerce desde afuera hacia adentro. La ex-presión es exactamente lo contrario. Imprimir un sello es poner en el lacre el rastro de algo que es ajeno y exterior a él. Exprimir un fruto es presionarlo para extraer de su seno el jugo que contiene. Exprimir y expresar son sinónimos en castellano, aunque en años recientes la primera de las voces mencionadas ha perdido en el uso la acepción de la segunda. Otrora se decía exprimir sentimientos como hoy se dice expresarlos. Y en varios idiomas extranjeros, como el francés, el inglés, el italiano, el alemán, un solo y el mismo verbo significa a la vez ambas acciones (exprimer, to express, esprimere, ausdrücken). Se exprime (o expresa) pues, una opinión o una emoción mediante una cierta presión anímica que trae a la superficie lo que anida en lo profundo.

"El pintor impresionista, bajo la presión de la naturaleza que contemplaba arrobado, se sometía por completo a la magia del espectáculo exterior. El expresionista, en cambio, exterioriza su sentir de tal modo que pone su marca subjetiva en la representación del mundo entorno".⁸

Con Payro diremos que la característica primera del EXPRESIONISMO es la INTERPRETACION DEFORMANTE (REFORMANTE) DE LA REALIDAD OBJETIVA.

En cuanto a lo que Amighetti llama el "lenguaje expresionista", vale decir, la manera en que se hace sensible esa visión deformante (reformante) de la realidad objetiva, hemos concretado los siguientes rasgos:

- 1) **Anti-academicismo**, en el sentido de que el expresionismo despliega imágenes críticas de la sociedad que evidencian una tensión dialéctica con el medio que les es agresivo.
- 2) Despliegue de imágenes en que la vejez, la muerte y la angustia existencial se reiteran obsesivamente.
- 3) Deformación-reformación de las imágenes hacia lo humorístico que va de lo cómico simple a la crítica sarcástica y mordaz e incluso hasta llegar al humor negro.
- 4) Tratamiento de los temas religiosos con connotaciones negativas casi siempre, aunque en algunos casos la imagen se conforma con elementos que neutralizan y hasta anulan la negatividad porque apelan a otros valores.
- 5) Imágenes con preferencia por los temas de la mujer, que se convierte en el centro de sus preocupaciones.

- 6) Connotaciones de carácter político-social dentro de su obra aunque en unos casos con evidencia y en otros ocultos tras imágenes de situaciones cotidianas.
- 7) Interpretación de la realidad expresada en imágenes plurisignificativas y simbólicas, siempre deformantes (reformantes).
- 8) Tendencia al autoanálisis a través de la obra, la cual se aprovecha para presentar una imagen atormentada, por todo aquello que obsiona.

Hacemos notar que los puntos anteriores constituyen lo que se llama en los expresionistas "contenido fuerte" y que está íntimamente unido a la temática. A continuación citamos los elementos plásticos que constituyen la "forma" que usaron estos autores para expresar estos contenidos. Ambos llegan a estar tan íntimamente unidos, que se hace difícil separarlos, a diferencia de lo que sucede en otros movimientos con intereses puramente plásticos. Estas características son:

- 1) Grafismo de la línea. La línea y el trazo se convierten en una caligrafía muy acentuada. De aquí su predilección por el grabado que es más directa y de trazo profundo con la gubia, que marca la superficie sensible y que registra directamente las emociones del artista. A la vez que es espontáneo no se puede improvisar sin experiencia, pues lo que se marca no se corrige.
- 2) Mancha violenta que en los pintores es de colores fuertes pero equilibrados en sus relaciones, evitando que el color adquiera importancia por sí mismo. Se manifiesta en el grabado por el contraste de las zonas netas de negro y blanco.
- 3) La pincelada como elemento expresivo. Esto corresponde en el grabado al trazo que deja la gubia.
- 4) Espacio simbólico. En su mayoría opuestos a los convencionalismos de perspectiva renacentista y tridimensionales. Aprovechamiento de los conceptos de diseño de Cézanne, cubistas y fauves, que tienden a diseñar en el plano o a relacionar las manchas de color en acordes y contraste.
- 5) Utilización de las máscaras africanas y carnavalescas por su carácter caricaturesco e intensificador de las expresiones humanas. Interés en la concepción del diseño de ambas.
- 6) Variantes en la ejecución de las obras que pueden presentar muy diferentes aspectos plásticos. En su ejecución los hay más espontáneos y violentos y menos disciplinados en cuanto a diseño y otros, con una gran capacidad de carga emotiva que restituyen posteriormente gracias a evocaciones con base en experiencias vividas. Estos generalmente presentan diseño más elaborado.
- 7) En todas las imágenes es más importante lo que se quiere decir que cómo se dice, vale decir, la plástica es un medio para expresarse y no un fin en sí misma. En ellos está tan integrado lo plástico al tema que se hace difícil separar ambos aspectos. Hay una gran integración y más

que nunca el "tema" es fundamental y centrado en el hombre (aclaramos, sin embargo, que existe el expresionismo abstracto).

- 8) Las obras expresionistas por su intensidad de expresión y su capacidad de intensificar las emociones corresponden a aquel criterio de arte que se relaciona con el carácter y no con un ideal de belleza, que trataba de conseguir la idealización clásica.

Expuestas las premisas que nos permitirán analizar y descubrir el "expresionismo" en las realizaciones particulares de Amighetti, citadas en el corpus, sistematizaremos ahora los puntos de vista que nos servirán también para el análisis de dichas formas artísticas.

Desde luego que nuestro estudio está centrado en la inmanencia de la obra, es decir, en todos sus elementos constitutivos y sus relaciones. Pero, creemos con Arnold Hauser que:

"Toda explicación científica está unida naturalmente a una simplificación del fenómeno que se trata de explicar. Una explicación científica significa descomponer algo complejo en sus elementos y, a la vez, en elementos que se dan a la vez en otras conexiones. Fuera del arte, empero, este procedimiento no destruye nada decisivo en el carácter del objeto, mientras que en el arte, en cambio, al proceder así se aniquila la única forma de manifestación valiosa en que nos es dado el objeto. Si se destruye o ignora, en efecto, la complejidad de la obra artística, el entrelazamiento de los motivos, la multivocidad de los símbolos, la polifonía de las voces, la interacción de los elementos sustanciales y formales y las inanalizables vibraciones en el tono de un artista, puede decirse que se ha renunciado a lo mejor que el arte puede ofrecer".⁹

Por las razones aducidas con gran tino por Hauser, adoptaremos su punto de vista que nos interesa porque pretende analizar el arte no sólo en los valores plásticos por sí mismos, sino que también, analiza el contexto o entorno cultural en que se ha producido la obra. Se parte pues de un concepto de la obra de arte como interpretación de la realidad que vive no sólo el artista sino también el grupo humano al cual pertenece. Se fusionan así, en el método de Hauser, el estudio inmanente y el trascendente.

Pero siempre daremos importancia a la obra de arte como un vivo reflejo de los seres humanos de carne y hueso. Respetaremos ante todo al individuo comprendiendo que él es capaz de relativizarlo todo, pero no caeremos en un puro psicologismo que nos lleve a querer explicar el arte como producto individual pues, sobre la psicología individual, está actuando el grupo humano al que se pertenece, conformando una ideología, estructurando categorías mentales. En el caso del arte lo importante es que las obras particulares son materialización de un mensaje que un individuo quiere comunicar a su grupo. Un punto de vista más científico pero más radical, es el de Nicos Hadjinicolaou.¹⁰ Si bien es cierto que él reco-

noce pero crítica a la vez, el punto de vista de Hauser, no creemos que los postulados teóricos y metodológicos de ambos autores sean excluyentes, por el contrario, creemos que son complementarios.

De los postulados de Hadjinicolaou tomaremos solamente lo que se refiere a la definición de imágenes críticas e imágenes positivas.

Parte el autor del concepto de "ideología" y dice: "*Para nosotros 'ideología' significa: 'Conjunto de coherencia relativa de representaciones, valores, creencias, en el cual los hombres expresan la manera como viven sus relaciones con sus condiciones de existencia'*".¹¹ Siguiendo a Hadjinicolaou, "ideología en imágenes" viene a sustituir el más tradicional de "estilo".

Así explica el autor el concepto anterior: "*Cuando hablamos de 'ideología en imágenes' queremos expresar con ello no un conjunto de representaciones metafóricas, sino, en un sentido estricto, una combinación específica de elementos formales y temáticos de la imagen por medio de la cual los hombres expresan la manera en que viven sus relaciones con sus condiciones de existencia, combinación que constituye una de las formas particulares de la ideología global de una clase'*".¹² Como se ve en este texto, Hadjinicolaou relaciona la obra de arte con una clase social pero sin negar que como producción autónoma, es decir, creación de un individuo, tenga valor. Esto nos aclara que no es que la obra se quiera ver como una transcripción de las ideologías político-sociales de las clases sociales. Existe conciencia del individuo como intérprete y relativizador dentro del proceso artístico, y a la vez la idea de que éste no está separado del grupo. Problema este que no pudo resolver el concepto tradicional de estilo.

El momento crucial, señala el autor, con respecto al artista o productor de imágenes, es el momento en que éste define su actitud. La primera actitud a que se refiere Hadjinicolaou es ignorar la clase a la que pertenece, disimulándola o evitando enfrentarse al problema de lucha de clases que se da por la oposición de sus ideologías. A esta actitud se llama, en el caso de la creación o producción de imágenes, "ideología positiva".

En cambio, explica el autor, se usará la noción de "ideología crítica". "*Para todas las ideologías que se oponen más o menos directamente a determinadas prácticas de clase o a determinadas ideologías de clase, por lo general, tratamos aquí de las ideologías de las clases dominadas'*".¹³ O sea que, se parte del hecho de que la sociedad dominada por un grupo social o clase, es obligada a vivir de cierta manera, que a su vez es muy distinta de como esta clase dominante vive, pero más grave aún es que convierte en una meta como forma de vivir las prácticas del grupo dominante. Aclara también el autor que existen grupos o subconjuntos ideológicos, dentro de una misma sociedad.

Con este punto de vista más radical que el de Hauser, pues ya no sólo se plantea la sociedad con su base ideológica que produce determinados tipos de obras de arte, sino que, además, se acentúa la lucha de clases existente dentro de la sociedad. Así, el método de Hadjinicolaou adquiere carácter ideológico-político además de científico.

No nos interesa en este momento entrar a considerar el método de Hadjinicolaou sino aclarar que hemos aprovechado de este autor un aspecto de valor analítico, o sea, los conceptos de "*ideología en imágenes crítica*" e "*ideología en imágenes positiva*" que por su valor científico y superior de un concepto de estilo ya obsoleto, nos sirven para analizar las obras de nuestro artista, en quien son fundamentales las imágenes, en su deseo de comunicar por medio de la temática, mensajes concretos e intensificados por su sensibilidad expresionista que pretendemos demostrar con el análisis mismo. Deseamos terminar con unas palabras del autor con respecto a este método de carácter científico utilizado por él. Dice así:

"No se debe, pues, levantar un altar a la ciencia, ya que continuamente tendrán lugar luchas cuerpo a cuerpo a fin de ocuparlo y que siempre será saqueado por quienes no vean ondear su propia bandera sobre un pináculo. No se debe, tampoco, alimentar ilusiones sobre la aceptación general de las adquisiciones científicas en una época en que la lucha de clases es tan ruda".¹⁴

Las xilografías de Francisco Amighetti tuvieron su origen en la ilustración y reproducción, el mismo origen que tuvo la técnica del grabado, en madera al hilo, que como el mismo maestro explica, cumplía en nuestros países el papel de una placa o clisé más barata que la de metal.

Sus primeras ilustraciones fueron creadas para el Repertorio Americano de Don Joaquín García Monge donde comenzó a publicar sus artículos y poemas que acompañaba de ilustraciones que también hacía para ilustrar los escritos de otros autores. Por medio de estos sencillos grabados se dará a conocer en toda la América de habla hispana. Escribe en **Francisco en Costa Rica**:

*"Fue también por aquellos días cuando con una cuchilla comencé a hacer grabados en madera, todo para ilustrar mis propios poemas que Don Joaquín García Monge publicaba en el Repertorio Americano. Amaba la madera. En mi infancia tallé el café para hacer flechas; parecía que el esqueleto del arbusto estuviera hecho de un material pálido y consistente que se vestía con la blanda corteza de su carne . . ."*¹⁵

Sólo más tarde los grabados, hechos a lo largo de su vida, pasarán a ilustrar sus libros: **Francisco en Harlem** (31 xilografías), **Francisco y los caminos** (79 xilografías) y **Francisco en Costa Rica** (56 xilografías).

"En los años en que me iniciaba en el grabado, conocí las obras de los expresionistas alemanes y las xilografías mexicanas aparecidas después de la revolución como un lenguaje en blanco y negro que hablaba de la historia viva".¹⁶

De sus palabras se desprende que captó la importancia que como técnica tiene el grabado, menos exclusivista que la pintura de caballete, muy gustada en nuestro medio. Comprendió entonces su significación social.

El artista en su taller

En este estudio hemos pretendido ingresar en la interioridad del creador para descubrir el resorte que ha movido su gubia expresionista. Hemos intentado el ingreso desde fuera, vale decir, desde el análisis objetivo y científico de sus grabados. Pero para obtener la documentación necesaria y gracias a la amistad del artista, que nos honra, hemos podido compartir con él el taller donde labora como un artesano de la belleza. No podemos prescindir de dar una semblanza del maestro doblado sobre su mesa de trabajo, manipulando papeles y tintas, hincando con la gubia la madera para eternizar el surco de su dolor o luchando por lograr la transparencia espacial que exprese su alegría.

Un lugar espacioso e iluminado, estantes para colores, gubias y planchas. Una mesa alta, un peldaño para apoyarse al trabajar y ver los grabados por encima. Otra más baja para colores y pinceles con un vidrio como paleta. Papel periódico y papel de arroz en rollos. Espacio para colocar las copias húmedas. Un registro de todos los grabados. Un cesto para papeles. Aguarrás y un sitio para lavarse.

El grabado en madera es una técnica de reproducción, en que se utilizan planchas de madera y navajas o gubias que sirven para tallar la tabla. Una vez tallada o grabada se entinta con un rodillo y se imprime sobre el papel, marcándose en él las partes en relieve, o sea, lo superficial. Se trabaja especialmente con los valores de blanco y negro, blanco para lo hueco que no se marca y negro para la superficie lisa que no tocan las gubias. Además, los valores de la línea y textura, son producidos por las gubias y la veta de la madera. La técnica teóricamente es de gran simplicidad, pero no así a la hora de trabajar la plancha. Allí se ve el trabajo de artesano, el oficio, además de la visión artística, el conocimiento del material y de los instrumentos y sus posibilidades. Este es el medio técnico por el que el artista desea expresarse.

Amighetti usa planchas de pochote, madera suave que ofrece bellas calidades a la hora de la impresión. Sus planchas son grandes y prefiere para trabajarlas, aquellas gubias de trazo profundo o ancho, aunque usa todas; no gusta de preciosismos técnicos sino que ya planeada su obra, le sirve más lo que se adapta a su temperamento más expresivo y espontáneo, el trazo hondo, la línea fuerte, directa, sin sutilezas. A pesar de su dominio del diseño es más espontáneo al trabajar la plancha. Su grabado, más cercano a la concepción moderna, tiende a la superficie, al plano, a la concisión, con un mínimo de recursos técnicos y evitando al máximo la complicación. Desde un principio, al planear con un dibujo base su grabado, piensa en función de la xilografía y las posibilidades que le ofrece la plancha. Tiene, por decirlo así, que imaginarse el grabado previo a su elaboración aunque en el camino surjan nuevas dificultades y nuevos descubrimientos.

El siguiente paso es la talla que presenta dificultades técnicas ya que es fundamental el corte y, sobre todo, no astillar la plancha. El corte debe ser firme y seguro, si no la gubia puede rebajar la superficie en los bordes que luego no se marcan en la impresión. Es tan importante su manejo porque el trazo llegará a convertirse en una verdadera caligrafía; además, a los bordes no se les puede falsear la base pues se corre el peligro de que se quiebren. Agréguese a esto el problema que presenta la madera con su hilo, sobre todo

al trabajarla en contra. Sin embargo, hay maderas como el mismo pochote y otras que pueden trabajarse contra el hilo, depende del filo de las herramientas. Los trazos firmes son lo único que impide bordes astillados, además de que a veces se presentan detalles complicados que requieren gran número de cortes, en fin, que cualquiera que haya tenido la experiencia de tallar una plancha, sabe que no es tan fácil como decir que se trata de una técnica en que se usan planchas de madera y gubias.

Una vez tallada la plancha se procede a la impresión. Mientras algunos artistas prefieren la prensa, otros como Amighetti tal vez por influencia de los grabadores japoneses, usan un método más primitivo pero más personal. Se imprime a mano con la parte convexa de una cuchara o con un bolillo o algo similar. Antes se entinta la plancha, con el cuidado de marcar las guías que impedirán que el papel se corra. Maestros como Amighetti lo hacen al cálculo o simplemente cubriendo la plancha con periódico y marcando el borde del papel en que se imprime. Luego entinta; la preparación del color es importante, porque debe ser de textura regular, en su punto: ni suave ni dura; se usa para la tinta xilográfica un ablandador; Amighetti prefiere óleo del mismo color de la tinta. La prepara en un vidrio que usa como paleta. Su espátula es un cuchillo y une luego la tinta con el rodillo dándole así regularidad a la mezcla. No hay fórmulas para los colores. Las proporciones salen de acuerdo con la experiencia. Así, se busca el tono deseado. Si no fuera prosaico, diríamos que es como un cocinero que adquiere una experiencia y sin receta, sabe el punto de su pasta, ensayando diferentes mezclas una y otra vez. Es aquí donde surge el otro problema: el maestro trabaja con cromo xilografía o sea, usa varios colores. Al número de colores corresponderá el número de planchas, que están perfectamente ajustadas una a la otra. En cada una de ellas se graba sólo la parte de la representación que se imprimirá en determinado color. Digamos que en el caso de Amighetti, para simplificar el proceso se imprimen dos colores con una sola plancha aplicando un color cada vez y usando el pincel para entintar las partes más pequeñas. Una plancha tiene el color del fondo y los blancos y las siguientes, que son coincidentes, los otros colores y el negro. Los tonos mezclados se consiguen al imprimir dos o más colores uno sobre otro, es decir, dejando esta parte en relieve en todas las planchas. Así al superponerlas se producen las mezclas. De allí que a veces admira el número de colores, los cuales, por supuesto, no corresponden a tantas planchas. Sólo entonces, con este conocimiento, vienen los problemas de la impresión. Amighetti usa la parte trasera de una cuchara e imprime a mano. Este proceso es lento y cansado pero la mano se convierte en un instrumento sensible que determina con la presión las calidades y las lleva de las tintas planas de color a sutiles transparencias donde se nota la veta que él conserva como valor. Si quiere que sea más plano el color, entinta más, así se llena el poro de la madera y no aparece la veta. Pero una característica del grabado del maestro son las transparencias de un solo tono o de tonos superpuestos. Su secreto es el instrumento conocido como baren, de origen japonés. Es una lámina redonda hecha de papel encolado y cubierta de bambú, con una agarradera de un lado y una superficie lisa del otro y que en el interior tiene una trenza de hilos de bambú. Cuando el baren se gasta, se cambia la hoja. Así se logran esas sutiles calidades. En este proceso entra como factor la presión de la mano al friccionar la superficie; ella es la que determina el resultado, no así la prensa donde el contacto no es directo

y aunque se controla la presión nunca es igual. Maestros como Amighetti nunca cambiarían este sistema.

Cada color impreso lo deja secar y acostumbra ponerles periódicos encima para separar las copias; sólo entonces tira el segundo color y así sucesivamente. Casi siempre trabaja un día tirando un solo color. Lo hemos visto crear pruebas anteriores a la versión final y es un trabajo muy laborioso. Se hace el proceso completo pero el artista ensaya diversas posibilidades de textura, tono, intensidad, etc. Cuando resultan tienen gran valor pues son los primeros grabados definitivos; son firmados "prueba de artista" y sirven como guía para la creación de la serie de grabados.

Recordamos una experiencia al respecto; pocos días antes de la muerte de la artista Margarita Bertheau, el Maestro, sentado al atardecer frente a la ventana, viendo cómo el sol bañaba con su luz la montaña de Escazú, abrió sus labios y dijo: "*Allá está Margarita*". En los días siguientes comenzó a reelaborar un tema: "Cementerio de Aldea". Se le presentaron problemas con el tono que quería utilizar, usó un verde que no era el deseado, duro y seco, que contrastaba demasiado con las figuras negras de los deudos; por lo demás eran excesivas. No le terminó de gustar. Sólo se hizo una copia que fue vendida. En esos días recibimos la noticia de la muerte de Bertheau. Nuestro primer pensamiento fue inmediato para el maestro. ¿Cómo le afectaría la muerte de su amiga? Aquel día, camino del cementerio, vi los rostros en el recorrido. Sólo uno permanecía grave y quieto, observando en silencio: el del Maestro.

Al día siguiente nos explicaba cómo uno tiene su propio dolor, que creemos diferente del de los demás. El tenía su propio dolor. Esa tarde, frente a la ventana, volvió el atardecer, y el Maestro de nuevo abrió sus labios: "*Allá está Margarita en el cementerio de Escazú*". Pocos días después llegamos a la casa del Maestro y él nos mostró algo, su grabado terminado. Era un homenaje a su amiga, sin palabras, con su propio lenguaje, allí resuelto en un tono dorado verdoso y en un espacio desolado, la mano dramática del campesino y el negro de las toallas rezaba en silencio, de rodillas. Estaba resuelto dentro de una tremenda sencillez: entre el dolor y la luz de un atardecer. Refleja el humilde ambiente del cementerio de Escazú donde la pintora quiso ser enterrada, con el pueblo que amó, en el cementerio de los pobres. Esta es la historia de una prueba de artista que nos da la dimensión de lo que es el arte, más allá de la técnica y la simple mezcla de colores.

Es muy difícil explicar la inmensa satisfacción que produce la creación de un grabado en madera, si la técnica permite en el camino la improvisación al tallar la tabla, éste debe ser perfectamente planeado; sólo los primeros expresionistas llegaron a algo más directo y el mismo Amighetti en sus grabados anteriores tiene el caso de lo improvisado en su obra: *Francisco en Harlem*, donde las planchas trabajadas con buril se hicieron más espontáneamente. Viene luego, como vimos, la impresión, proceso lento y laborioso, donde se requiere gran paciencia. El grabado en madera es una de las técnicas que conserva más sus características artesanales o de oficio. Muchas horas de trabajo, orden y paciencia, son los elementos básicos que necesita el grabador—impresor. Hubo un momento en que el artista tallaba la plancha y otro imprimía e incluso existía quien preparaba el dibujo. Cada paso un especialista. Hoy, los artistas engloban todos los aspectos tal vez

porque ellos ya no ven el grabado como un simple medio de reproducción, como en el pasado. Por eso decimos que los medios de reproducción fotomecánicos han hecho que los grabados se conviertan en auténticos artistas creadores, y que el grabado en madera recupere su carácter artístico y personal y no como un simple medio de reproducción.

Los grabados se tiran en series que en el caso de Amighetti son de cincuenta copias límite y se numeran de manera que se sabe el número de la copia y el número de grabados tirados en la serie, por ejemplo, 2/50; este número está colocado casi siempre al pie del grabado y escrito con lápiz y acompaña el título de la obra y el nombre del autor. Ejemplo: *La niña y el viento* 6/30 Amighetti 1969.

Para probar nuestra afirmación de que los grabados de este período son expresionistas, escogeremos, por limitaciones de espacio, los siguientes ejemplos:

13—Calle, Serie N° 2 (1969)

Nos introduce la obra en una escena callejera cargada de ventanas, tan característica de los pueblos y por ende del San José del artista.

Un niño corre por la acera con un papalote mientras en las ventanas dos mujeres y un viejo lo observan. El niño corre mientras su mirada se vuelve siguiendo la diagonal del hilo en cuyo extremo flota el juguete. Las ventanas son dos, una a la izquierda donde se asoma el viejo que apoya sus brazos en los laterales de la ventana y mira al niño hacia su izquierda. A la derecha en el extremo superior, otra ventana mayor cuadrada, donde se asoman dos figuras: una se apoya en el borde de la ventana y mira al niño que corre bajo ésta, la otra, rígida, se hunde en la penumbra.

Aparentemente se trata de grabar una sencilla escena callejera, uno de los temas de sexualidad más importantes en el artista; casi siempre los niños son él mismo y sus temas, evocaciones de la infancia. Sin embargo, si observamos la obra, notaremos que aparte de la inocencia infantil manifiesta en el papalote rojo, punto de atención del cuadro, el verdadero tema son las mujeres de las ventanas. El hombre a la izquierda de mirada vigilante, se asoma a ver al niño y mira de reojo la otra ventana. Es ya maduro sin carnes, un poco cansado. A la derecha la mujer que se apoya es exuberante, desnuda y su pecho se destaca firme; en la penumbra, una máscara horrible y chata apenas se nota. Son prostitutas evidentemente e imágenes como ésta ya están en su obra *Francisco en Costa Rica*. No podemos evitar un comentario que trasciende esta imagen, rica en significaciones: encuentro de generaciones; infancia transformada por el sexo en deformación chata, sin repliegues emotivos; evidencia de mecanismos y funciones sociales alienantes de la mujer; libertad pendiente siempre de un hilo atado a las manos de un manipulador . . .

Usando el efecto de perfil y frente, el artista proyecta en el plano el cuerpo del niño en toda su acción, lo primero que llama la atención en la obra, pues unida por una línea blanca la vista es atraída por el rojo del papalote; el niño corre sobre un primer plano negro del que es parte. Luego aparece la pared verdosa en la que, como profundidades destacan las dos ventanas de un tono verdoso más oscuro, allí por contraste aparece la prostituta apoyada, y en la pared los rasgos del ni-

ño de contraste café oscuro y blanco, rostro de máscara de trazos definidos. La mujer, menos violenta, pero de diseño fuerte y anguloso en el rostro y circular en el pecho; la otra mujer y el viejo se confunden en la penumbra de las ventanas como si fuera predominante la figura femenina sobre la figura de la vejez y el espectro de la prostituta vieja.

La ley estructurante de la obra es el contraste; la imagen positiva muestra cómo estas figuras fuertes en la formación del autor surgen a cada paso, como si al evocar su infancia la mujer fuera una experiencia presente. Por un momento pensamos si el rojo del papalote no será un símbolo de la pasión del niño que, en todos los aspectos de su vida, estará siempre unida a un hilo que no la dejará volar más alto de los techos de las casas de su calle, hasta que ocupe el lugar del viejo de la ventana.

Este grabado está ligado con el n° 24 que aparece en el catálogo.

14 – Conversación (1969)

Presenta la obra dos planos. En el primero dos bebedores que conversan; el segundo plano corresponde a la imagen evocada en la conversación: una mujer desnuda acostada. Las figuras de los bebedores son grotescas como máscaras bañadas por la luz. Su fisonomía casi animal contrasta con la belleza de la figura femenina del fondo. Separa el autor ambos planos tratando el primero más cargado de tinta, mientras el segundo es más transparente como si la figura surgiera no de una oscuridad real sino de la oscuridad de sus mentes.

El tratamiento general de la obra es de trazos profundos, angulosos en las imágenes brutales o agresivas y ondulante para lo femenino. Es como si, inevitablemente, con el alcohol los rostros embrutecidos crearan imágenes fantásticas en sus mentes cargadas de lascivia y de deseo, como una realización imaginaria de lo que no se ha dado en la realidad.

La obra nos interesa como imagen crítica con respecto a la mujer, en un mundo de hombres, pero muchas veces las imágenes críticas producen confusión ya que queda la duda de si es la visión brutal que el artista tiene de los personajes, lo que la hace crítica. Crítica es también esta imagen de uno de los azotes de nuestra sociedad: el alcoholismo.

Predominan en la obra colores sobrios, tierras y un verdoso y el marcado contraste del blanco y negro que acentúa los rasgos de las caras, el brillo de sus dientes, pone chispas en sus ojos que los hacen diabólicos como si la maldad estuviera en la descripción y no en la belleza luminosa del cuerpo.

17– La niña y el viento (1969)

El grabado se nos presenta como un gran espacio amarillo oro donde aparece un aprovechamiento de la veta de madera, que intensifica el gesto del viento soplador ubicado en el extremo superior izquierdo, frente a la niña que ocupa el extremo inferior derecho. Las vetas de la madera ondulan desde el viento y envuelven a la niña.

No despreciamos los otros elementos de la composición que aparecen en el grabado, pero ahora nos referiremos sola-

mente a los protagonistas del conflicto: el viento con diseño grotesco de máscara que se reitera en cuatro perfiles, cada uno de los cuales nos da una dimensión de la apetencia y la lascivia frente a la inocencia de la niña. Concientemente hemos dicho inocencia de la niña porque hay un elemento plástico que nos da toda la dimensión del objeto apetecido; este elemento es la claridad plana transparente que ilumina la mitad del rostro de la niña y uno de sus ojos, destacando con nitidez el aliento de terror que la ahoga y el espanto que se refleja en su ojo desorbitado. Al soplo del viento las vetas de la madera corren en ondas hasta la niña que con su rostro de máscara africana y de doble dimensión como en el cubismo (pues a un tiempo, jugando con el blanco sobre el negro se descubre perfil y frente). El vestido se pliega al cuerpo haciendo evidente las formas de mujer que destacan luminosas, oro sobre negro, mostrando el milgaro de la pubertad, expresado con círculos paralelos, oro de sus senos, sobre un círculo mayor que semeja el refugio de la semilla y unos trazos más para sugerir el sexo.

Hay en la composición dos elementos más fuera de los protagonistas: la copa de un arbusto que intensifica la dirección del viento, como la intensifican también el pelo y el vestido de la niña. El arbusto ubicado en el centro de la base es paralelo a un ave que vuela contra el viento en la parte superior del grabado. Estos dos elementos son altamente significativos en su doble dimensión significativa y conceptual. En el primer caso, son el elemento que va a servir a Amighetti para conseguir la tridimensionalidad, a pesar de que el diseño ha sido creado en el plano y así no debilitar la estructura en la obra. Principio básico a la manera de Cézanne y los cubistas.

En lo semántico y esto a nivel de primera significación, el arbusto refuerza el sentido de lo telúrico de que es portadora la niña y el pájaro imagen de lo aéreo como el viento. Así, podríamos decir que la composición se resuelve en un enfrentamiento aire–tierra. De nuevo nos encontramos con una composición binaria. Enfatizando lo dicho sobre el expresionismo: que en las imágenes es más importante lo que se quiere decir que como se dice, es decir, que la plástica es un medio para expresarse y no un fin en sí misma. Diremos que éste es uno de los grabados más expresivos de Amighetti.

Reflexionando sobre los elementos plásticos que conforman este grabado, pensamos que si bien es cierto que el aprovechamiento de la veta de la madera es un toque maestro, los demás recursos plásticos están usados con sobriedad y mesura. Vale decir que con un mínimo de recursos plásticos se ha expresado un máximo de contenido.

Partiendo del primer nivel de significación que es el asombro de la niña ante la pubertad y todas las consecuencias de descubrimiento del sexo, Amighetti se eleva hasta lo universal: el sexo como la fuerza creadora que ata al ser humano a lo físico, al mismo tiempo que es el medio para elevarse hasta lo metafísico.

Este grabado ha sido publicado en catálogos en diferentes exposiciones y países.

Por boca del maestro sabemos que el grabado tiene ciertas reminiscencias de los versos que Federico García Lorca canta a Preciosa:

*Niña, deja que levante
tu vestido para verte.*

*Abre en mis dedos antiguos
la rosa azul de tu vientre.*

*Preciosa tira el pandero
y corre sin detenerse.*

*El viento—hombrón la persigue
con una espada caliente.*

Preciosa y el aire.

19 – El niño y la nube (1969)

Un niño pegado a la tierra mira con nostalgia a la nube viajera que libre se desplaza por el espacio abierto, "mientras él vive en el mundo de escuelas, exámenes, cárceles, jueces y políticos".¹⁷ Este niño es un símbolo de la búsqueda de la libertad. Es el propio autor que en muchas de sus obras encarna algún personaje y cuenta su propia historia. La frágil silueta iluminada se destaca sobre un cielo de azul y oro que incita a volar. Como explica Bachelard,¹⁸ el azul celeste del cielo es una obsesión en el hombre, y volar en él, símbolo de la libertad.

Sobre el azul con calidades de madera, el blanco plano de la nube se destaca convirtiéndose en el centro de atención de la obra. Llegamos a ella a través de la mirada del niño, que más tarde será un viajero. De su obra *Francisco en Costa Rica* es la imagen que dice: "Por aquel azul hecho de distancias pasaban lentas las nubes que llevan su brújula en el corazón".¹⁹ Abajo, en la tierra, la figura oscura y contrastada contra el cielo nos da la sensación de un prisionero que desearía liberarse. Mediante ese contraste entre la parte inferior del grabado oscura y neta y el cielo azul y transparente, se provoca técnicamente esa sensación; además, sin pies el niño se une al negro haciendo una sola área con la figura. Todo provoca técnicamente la sensación de lo terrestre y lo aéreo: el azul no es plano sino transparente y su espacio infinito lo da el color y la vibración de la veta de la madera. El hombre maduro que conoce el mundo recuerda aquellos días en que viajar era un sueño de un niño con los pies atados a la tierra. Por eso la mirada triste del niño observa la nube. De nuevo la estructura binaria, ahora jugando en contraste.

26 – Discordia N° 1 (1969)

Esta obra nos presenta, como indica su título, la violencia que se genera frente a algo, en este caso la mujer. Puede tomarse en su significado primario, como un tema pasional de luchas y de celos o como la alegoría de luchas mayores pues ha escogido para las figuras masculinas sugerencias de uniformes militares.

La obra tiene tres planos en una sola superficie, a cuya unidad contribuye el rojo predominante en contraste con el negro de toda la obra. En el primer plano aparecen, de izquierda a derecha: primero, una mujer vieja de espaldas, que ocupa el extremo izquierdo verticalmente y casi en su totalidad, en el centro, un niño que observa asombrado, también de espaldas, y ambas figuras con los rostros de perfil. Una tercera figura completa el conjunto, ocupa el extremo derecho

de la obra y está de frente: es la figura de una mujer joven desnuda. En el segundo plano dos hombres se enfrentan en el espacio que deja la poca altura del niño adaptándose al espacio que llena. Atrás, arriba, una sugerencia de paisajes iluminado y recargado hacia la derecha.

Lo que presenta el artista es una lucha violenta entre dos hombres. Esta idea está acentuada por el rojo que recuerda la sangre, pero es un rojo transparente y luminoso que baña toda la imagen.

El primer plano, oscuro, está dado por el negro liso y las figuras son diseñadas en contorno cerrando la escena al frente y haciendo destacar el segundo plano donde se da la lucha, más recargado en los detalles de los rostros brutales como máscaras horribles y aterradoras. Es una lucha a muerte.

Aunque tratados con igual fuerza, lo que da unidad a la obra es el trazo. Los rostros del fondo contrastan con los del primer plano, más sencillos, y eso permite separarlos en su expresión. La máscara de la vieja a la izquierda, es un elemento de dirección que nos lleva hasta la mujer del extremo derecho que es la más dramática en sus trazos y su expresión desconcertada. La mirada de la vieja refleja odio y acusación. Su nariz señala a la culpable de la lucha, la mujer de la derecha que con su cuerpo femenino desnudo representa el deseo de posesión que lleva a la disputa.

Su cuerpo se ha destacado con la luz; los trazos de la gubia anchos y amplios marcan su cuerpo joven y exuberante. Su rostro es de máscara aturdida y horrenda pero no tanto como las de aquellos que se la disputan, cuyas bocas horribles expresan su bestialidad, blanden sus armas furiosos y muestran sus dientes dispuestos a destrozarse por una mujer.

Esta obra es un ejemplo característico de una imagen socio-política, velada por el tema de la sexualidad. Es, sin lugar a dudas, una alusión a hechos políticos de la época en que fue realizado: las discordias de los militares centroamericanos. Los expresionistas intensifican los contenidos comunicándolos con imágenes heterogéneas y no homogéneas, en las que lo evidente resta efecto a lo comunicado.

41 – La Cruz (1971)

Este grabado presenta una imagen de dolor y muerte y está inspirada en otra del mismo tema: "Cementerio". La muerte es otro de los leit-motiv de Amighetti.

El espacio de la obra, de formato rectangular, vertical, lo divide la cruz; detrás de ella, dos figuras de mujeres envueltas en sus toallas. El color es sobrio, oscuro, de acuerdo al tema; predomina el negro que en la cruz es impreso con baren por lo que es transparente, negro es el color predominante en los rasgos de las figuras que se combinan con un tono verdoso y oscuro. Negros son los vestidos de luto y cierra el conjunto un fondo café violáceo transparente. Pero el efecto lúgubre es externo. Si observamos los rostros de las mujeres descubriremos que hay algo más profundo e inquietante. En el lado derecho una figura de más altura que mira de frente es una horrible máscara de dolor que llora un blanco magistral en el conjunto; sobre el rostro oscuro se destaca el blanco de sus lágrimas. A la izquierda, otra figura más joven, recogida y oculta, va en el entierro; pero no expresa dolor sino rabia.

contenida o algún otro sentimiento, pero no de dolor. Sus ojos están alimentados por una luz de maldad y el rostro tiene una sonrisa contenida. Este contraste entre ambas mujeres nos habla de cómo el autor se detiene a analizar la expresión del alma humana; habla de una contradicción de reacciones en las dos mujeres ante la muerte de alguien. ¿Choque de generaciones o simples facetas del alma humana? Lo cierto es que el artista trata un tema característico expresionista y pone en función de éste la plástica, aparte del colorido. La característica relevante son los rasgos de la vieja en quien el contraste de los negros con las zonas claras verdosas intensifica la sensación de dolor, con un ojo cavernoso y de pupila blanca como una lágrima.

53 – Cabeza (1974)

Se nos presenta la obra dentro de una ambientación oscura que rodea a la figura femenina única y central apoyada sobre una mesa que corresponde al borde inferior. Desde allí nos mira la retratada (Miriam Marengo, compañera del artista) que dirige su mirada al espectador como antes al artista. Se apoya sobre la mesa con sus codos mientras las manos femeninas y delicadas ocultan su cuello recogiendo el borde del vestido como en actitud de protegerse.



Todo en la obra comunica una tremenda tristeza y una gran femineidad en los detalles preciosistas de la tacita delicada, el anillo, la pulsera.

Su rostro, a base de trazos definitivos y fuertes, de contrastes de negros dados con baren y blancos puro de la gubia, son tan firmes que indica el profundo conocimiento de la modelo. Lo que la caracteriza son, por su contraste, trazos dramáticos que se acentúan en el cabello sobre la frente donde los negros son dados con cuchara y son netos y no transparentes como en el rostro. Juegan los tonos negros un papel importante, pues ellos comunican la personalidad de la modelo y su drama. Un negro de baren ha sustituido el blanco del ojo y su entorno haciendo de su rostro una máscara triste, recogida, las pupilas sin luz, todo es oscuro y cargado de tristeza. Unos párpados azules dan aspecto soñador a la imagen. El rostro está enmarcado por los manos finas y de dedos largos y por el rojo opaco del vestido que acentúa el contraste de la faz. Parte del retrato son los objetos de adorno y la taza, todos verdes, ya no sólo por su relación con el rojo en el conjunto sino como si fuera el color que gusta a la modelo, un verde oscuro y turquesa.

El espacio contribuye al efecto de recogimiento. Diseñada en el plano, la obra presenta, sin embargo, profundidad. Un primer plano oscuro y amarillento con la taza a la manera de Cézanne, luego los brazos y el rostro en su blanco puro y sus detalles para pasar con el rojo y los negros a un fondo oscuro de la intensidad del rostro. De allí lo que se siente en la figura, una gran oscuridad. Los negros más profundos en el cuello, en los ojos y el cabello, ojos profundos . . .

Este retrato es una muestra de que en el grabado expresionista la técnica está en función de revelar el alma humana, de hacer evidentes el dolor y la angustia; en estos artistas más que en ninguno, el rostro es el espejo del alma. Este retrato es una premonición: Miriam Marengo, la retratada, compañera del maestro, moriría aún joven de una terrible enfermedad. Aún sin saberlo, la obra del artista comunica el dolor de la compañera que moriría dos años después.

54 – Cristo (1974)

Una imagen religiosa: el Nazareno. Evidentemente inspirada en una figura de vestir colonial, obras que ya en su concepción eran expresionistas, pues pretendían comunicar con intensidad a los fieles el dolor de Cristo que murió por los hombres, esto por medio de elementos formales efectistas como llagas, sangre, rostros demacrados, etc. El Cristo de Amighetti se nos presenta así ocupando el grabado en su parte central y de formato vertical, sobre un pedestal negro. Viste una túnica morada y en la cabeza tiene una flecha de un oro verdoso como la carne de la imagen. Todo sobre un fondo café atormentado por la veta de la madera.

Esta obra creada después de Cabeza (1974) es una de las más dramáticas de este período; puede decirse que es la proyección de un dolor personal en base a una imagen representativa del dolor: el Cristo, que se convierte en símbolo de la experiencia del artista.

Inspirada en un detalle de una pintura suya el artista selecciona la imagen que le sirve para expresarse. Ha acentuado

los efectos de dolor del cual la flecha en la cabeza es el más evidente. Flecha que atraviesa su cerebro o su oído que le atormenta, hace brotar sangre roja al punto de que los ojos han perdido la mirada; el artista la oscurece usando el negro que se repite en detalles: el cuello, la barba, pero donde más destaca es en el contorno de la figura que encierra un color violeta pálido y transparente con pliegues sugeridos por el color del fondo. Esto hace que la cabeza de colores y contrastes más definidos se destaque, acentuándose su importancia.

Incluso la mutilación de la mano izquierda de la figura no cuenta como parte del dolor, más bien evidencia la imagen como estatua; por eso el dolor real se concentra en la cabeza. El efecto tiende a intensificarse con el verde de la piel que por no corresponder a la realidad es símbolo del dolor intenso; los rasgos angulosos y cortantes en un verde más oscuro aumentan el efecto del rostro en contraste con el diseño ondulante y el color transparente del cuerpo. El fondo es neutro en el conjunto, atormentado por la veta de la madera y está acorde con el resto pero no le quita importancia y sirve para resaltar en primer plano al Cristo.

La imagen religiosa es en este caso aprovechada en su aspecto negativo, o sea en su efecto externo, pero, además, el autor se proyecta convirtiéndola en su propia imagen de dolor. Es más una imagen positiva porque denota influencia de lo religioso en el autor que lo convierte en un símbolo personal.

68 - El muro negro (1977)

Obra que cierra la serie expresionista, nos presenta un tema dramático. Sobre un fondo negro (de allí el nombre de la obra), dos figuras jóvenes quieren atravesarlo pero se ven imposibilitados de hacerlo. La figura a la izquierda es masculina; toca el muro comprobando su solidez y vuelve el rostro hacia el espectador; a la derecha, la figura femenina que golpea queriendo romper la materia impenetrable. En el centro, tres espacios grises y transparentes; el más alto del centro encierra un anciano; a la izquierda, en el otro un poco menor, una mujer y en el más pequeño, un niño. Todos de espaldas.

Esta obra presenta, sin lugar a dudas, la muerte cuya alegoría es el muro. Se ha utilizado para acentuarla un negro neto impreso con la cuchara mientras que los espacios centrales son transparentes por el baren usado para imprimirlos. Este color gris da la idea de otra dimensión espacio-temporal hacia donde se dirigen los personajes sin poder volverse. Sus cuerpos son representados, esfumados por el blanco de la primera plancha cubierto por el gris. Son tres edades, como si la muerte no se detuviera a escoger sus víctimas: la infancia, la madurez y la vejez. En oposición a estas transparencias de los que hacen un viaje sin retorno, las figuras que golpean el muro, son sólidas y definidas, con marcados contrastes de luz que son trazos angustiosos. El color de los cuerpos desnudos es chocante sobre el negro. A propósito acentúa la imposibilidad de penetrarlo. La figura del joven a la izquierda, en café, extiende su mano que toca la transparencia comprobando su solidez y vuelve el rostro angustiado como una máscara que acentúa en sus rasgos de perfil y frente. La desesperación ante la imposibilidad de penetrar el muro le hace abrir su boca circular que es como un grito mudo y desesperado; a la de-

recha la figura femenina, amarilla, golpea con su puño izquierdo el muro que no se rompe mientras la derecha comprueba la superficie impenetrable. Su rostro de perfil vuelve a ver la mujer que se aleja, la misma que intenta alcanzar el joven. Son, ¿por qué no?, como dos hijos que ven escapar a su madre que se hunde en el muro de la muerte.

El contraste de ambas dimensiones y todos los elementos en su relación acentúan la obsesión por la muerte, tema que ocupa en su angustia existencial, las obras de gran parte de los expresionistas.

El análisis de estas 9 unidades nos permite evidenciar la curva, vale decir, la evolución de esta etapa expresionista de Amighetti.

Sorprende comprobar con nuestro artista los postulados de Enrique Wölfflin en cuanto al paso en toda etapa artística desde lo primitivo, en que la forma es apenas el medio rudimentario de expresar los contenidos, hasta la etapa final barroca o decadente en que la forma florece magistralmente y atrapa con su fuerza velando al contenido.

A medida que avanzamos en el corpus, el expresionismo se acentúa. Pero a medida que avanzamos, los temas persisten, pero la forma, instrumento expresivo, llega a su plena madurez.

Si bien es cierto que no hay temas que por sí mismos nos permitan hablar o catalogar a una obra dentro de un movimiento artístico, es cierto que cada movimiento tiene preferencia por ciertos temas y que cada artista también tiene sus favoritismos temáticos.

En la etapa expresionistas de Amighetti aparecen temas eternos del arte: el dolor y la muerte. Además, muy representativos de los expresionistas son los temas como la vejez, la angustia existencial, la sexualidad, la incomunicación, la soledad, la agresión del medio.

La temática expresionista tiene evidentemente su homología con la sociedad en que se genera.

Recordemos que el expresionismo surge a principios del siglo XX cuando persiste una economía liberal y se gesta un imperialismo económico que va a tener repercusiones insospechadas como la "cosificación", la competencia, la incomunicación y la soledad del ser humano que desorbitado, sin nombre, deambulará entre multitudes enmascaradas y carnavalescas de una sociedad deshumanizada, insensible a su dolor.

Como se ve con claridad, hay evidente coincidencia entre la temática de los expresionistas y la que aparece en los grabados de Amighetti.

Nos interesa destacar un punto medular en los grabados del Maestro, que es parte de su sello personal y que nos incita inquietantemente a un futuro trabajo vinculado con la psicocrítica. Este punto es la presencia de la mujer como portadora de la sexualidad, y el tema de los niños.

Además de lo anteriormente señalado queremos también

destacar que en los grabados del Maestro los animales llegan a ser el punto clave de la significación de la imagen y, algunas veces, el símbolo que aglutina todas las significaciones de la imagen.

Otro aspecto que se evidencia en los ejemplos analizados es el de la técnica. A propósito podemos recapitular sobre los siguientes puntos:

Con respecto a diseño la visión deformante—reformante inspirada en Cézanne con respecto a reducir la naturaleza a lo esencial geométrico, ha sido cargada de una intencionalidad del artista que pretende ya no solo un juego estructural y racional sino que ahora el diseño sirve por medio de sus relaciones plásticas para reforzar las ideas o sentimientos del autor. A ese respecto cabe destacar rasgos característicos de la obra de Amighetti:

- 1) La composición binaria característica de su diseño, que se da por contraste o reiteración y que en su obra aparece constantemente, o sea enfrentando o repitiendo dos elementos en la obra que intensifican lo que se quiere comunicar: ideas o sentimientos, diferenciación o reafirmación.
- 2) Que en los diseños de sus obras ocupa un lugar primordial en la composición, la mujer, de manera que es ubicada en una situación estratégica que la destaca siempre, sin que necesariamente ocupe el primer plano, sino que por contraste tiene en muchos casos el aspecto de una aparición inquietante; casi siempre procedente del fondo de la obra, convirtiéndose en el más evidente caso técnico—temático en toda la etapa expresionista.
- 3) En general la figura humana es sacrificada en función del marco de composición y jamás lo contrario, de manera que aunque la figura humana es lo fundamental en la obra de Amighetti, existe un juego abstracto que sólo se hace perceptible al desglosar los elementos que componen su diseño y, que de todos ellos, el más evidente es la proyección en dos dimensiones de lo representado. Esto en oposición al criterio ilusionista de la perspectiva convencional que debilita la estructura de la obra; en el caso de Amighetti, predominantemente geométrica y por lo tanto con preferencia bidimensional. Utiliza, para dar los efectos espaciales, los principios que legó Cézanne y la técnica de las estampas japonesas, desplazamiento de los puntos de fuga fuera de la obra y la reducción a lo esencial, que en el caso de la plástica son las formas geométricas básicas, rasgo expresionista del artista.
- 4) Con respecto a color, que su paleta es limitada y sobria predominando negros y grises, tierras, verdes, pardos; que sólo excepcionalmente aparecen ejemplos de colores violentos como el rojo, el azul celeste o el naranja y cuando aparecen son disminuidos en sus relaciones de manera que no se deja que el color adquiera importancia por sí mismo sino en función del tema y como parte del diseño que es el medio por el cual el artista pretende comunicar sus sensaciones intensificadas. Cabe citar aquí que los colores son de tres tipos, lo que depende de su uso técnico: 1— planos y netos o sea cargados de tinta y planos. 2— transparentes o sea impresos con baren y que producen tonos por superposición. 3— in-

terrumpidos o sea en combinación con la veta de la madera. Estos casos de color aparecen puros y combinados.

- 5) De todos los elementos el más importante es el trazo, pues constituye una verdadera caligrafía que en el artista es profunda, definitiva, atormentada y de gran intensidad. Está íntimamente relacionada con el diseño y se asocia al elemento de línea y dirección en las diferentes partes de la obra; casi siempre por estar asociado a la superficie sensible de la plancha es el elemento plástico creado por la gubia que más comunica las sensaciones del autor. Trazo definitivo que habla de la esencialidad y concisión de la técnica xilográfica.

Como podemos observar, cada grabado de Amighetti es una estructura significativa y ante ésta el espectador ingenuo o erudito tratará de percibir el mensaje. La imagen, como mensaje, es plurisignificativa, pero esto no quiere decir que cada uno puede interpretarla a su antojo. La apreciación de una obra significa, por un lado descubrir los elementos que la constituyen y, por otro, conocer la coherencia interna que los rige y que hace que conformen una estructura significativa.

Con la presente investigación hemos pretendido dilucidar científicamente muchos de los elementos que conforman esta estructura significativa. Hauser afirma que toda explicación científica está unida a una simplificación, y que si se destruye la complejidad de la obra artística hay peligro de que se escape lo mejor del mensaje. Esto es cierto, pero también lo es que esa complejidad, en la cual *"todo es signo, pero no se sabe de qué"*,²⁰ hay que descifrarla. Y esta tarea le toca al investigador, al crítico, que es el que crea un ambiente favorable, (para la obra de arte) la somete a un proceso de adaptación que la ha de llevar *'de su existencia contingente y con sus mil modos precarios a su esencia final'*.²¹ Es el investigador el que descubre esa esencia para que el espectador goce estéticamente la obra, la valore con justicia y se cumpla así, en él, aunque no lo quiera, la función ética y social que cumple toda obra de arte.

CATALOGO DE GRABADOS

1—	Cocina	(1967) (Serie de 50) (65 x 45 1/2)
2—	Niños, monos y claro de luna	(1967) (Serie de 50) (32 x 42 cm)
3—	Predicadores	(1968) (Serie de 18) (39 1/2 x 53)
4—	Calle serie N° 1	(1968) (Serie de 15) (40 x 50 1/2 cm)
5—	Mujeres frente al mar	(1968) (Serie de 50) (30 x 50 1/2 cm)

6- Los viejos	(1968) (Serie de 20) (34 1/2 x 30 cm)	24- Mujer y transeuntes	(1969) (Serie de 50) (50 x 40 cm)
7- La tortuga	(1968) (Serie de 50) (39 1/2 x 60 cm)	25- Ventana	(1969) (Serie de 23) (40 x 60 cm)
8- Jugadores	(1968) (Serie de 21) (40 x 60 cm)	26- Discordia N° 1	(1969) (Serie de 50) (57 x 40 cm)
9- Marta	(1968) (Serie de 50) (30 x 50 cm)	27- Discordia N° 2	(1969) (Serie de 50) (57 x 40 cm)
10- Priscilla	(1968) (Serie de 18) (30 x 49 cm)	28- La ventana blanca	(1970) (Serie de 50) (40 x 57 cm)
11- Autorretrato con antepasados	(1968) (Serie de 18) (50 x 77 cm)	29- Carnaval trágico	(1970) (Serie de 50) (64 x 50 cm)
12- Contrafuertes	(1968) (Serie de 50) (52 1/2 x 39 1/2)	30- Mujeres	(1970) (Serie de 50) (30 x 49 cm)
13- Calle serie N° 2	(1969) (Serie de 40) (58 1/2 x 42)	31- Sacrificio Ritual	(1970) (Serie de 50) (21 x 39 1/2)
14- Conversación	(1969) (Serie de 25) (60 x 45 cm)	32- Los que están detrás	(1970) (Serie de 50) (56 1/2 x 39 cm)
15- Poniente	(1969) (Serie de 50) (30 x 50 1/2 cm)	33- Las beatas y la virgen	(1970) (Serie de 45) (36 1/2 x 55 cm)
16- Folclore	(1969) (Serie de 25) (44 1/2 x 60 cm)	34- Esfinges	(1970) (Serie de 50) (38 x 59 cm)
17- La niña y el viento	(1969) (Serie de 25) (30 x 50 1/2 cm)	35- Gallos y gente	(1970) (Serie de 50) (68 1/2 x 44 cm)
18- Mujer	(1969) (Serie de 25) (60 x 40 cm)	36- Cargadores	(1970) (Serie de 50) (30 x 49 cm)
19- El niño y la nube	(1969) (Serie de 25) (30 x 50 cm)	37- Los que van	(1971) (Serie de 43) (34 1/2 x 65 1/2 cm)
20- Conflicto entre gato y niño	(1969) (Serie de 50) (50 x 29 1/2 cm)	38- Los vecinos	(1971) (Serie de 50) (38 x 59)
21- La beata y el diablo	(1969) (Serie de 37) (37 1/2 x 56 cm)	39- Mujer y niño	(1971) (Serie de 43) (37 x 56 cm)
22- Fragmento del planeta	(1969) (Serie de 40) (30 x 40 cm)	40- Cementerio	(1971) (Serie de 45) (22 x 37 1/2)
23- Toro y gente	(1969) (Serie de 50) (60 x 44 1/2)	41- La Cruz	(1971) (Serie de 45) (30 1/2 x 33 cm)
		42- Vieja niño y nagual	(1971) (Serie de 47) (59 x 38 1/2)

43- El caballo	(1971) (Serie de 45) (59 x 38 cm)	56- Calle Serie N° 3	(1974) (Serie de 50) (79 1/2 x 51 cm)
44- Trópico	(1972) (Serie de 45) (56 x 38 cm)	57- Frente al espejo	(1974) (Serie de 47) (64 1/2 x 44 1/2 cm)
45- Los que van	(1972) (Serie de 47) (65 x 45 1/2 cm)	58- Hombres y máscaras	(1975) (Serie de 50) (59 x 38 cm)
46- Cabeza de vieja	(1972) (Serie de 45) (35 x 50 1/2 cm)	59- La mujer del velo	(1975) (Serie de 50) (59 x 38)
47- Friso de los observadores observados	(1972) (Serie de 40) (65 X 42 cm)	60- Cementerio de aldea	(1975) (Sin serie, prueba de artista) (51 1/2 x 35)
48- Niña	(1972) (Serie de 47) (33 x 43 1/2 cm)	61- Cementerio de Escazú	(1975) (Serie de 50) (64 1/2 x 45 cm)
49- La modelo	(1972) (Serie de 47) (38 x 59 cm)	62- Carnaval	(1976) (Serie de 50) (65 x 45 cm)
50- Los que matan colibríes	(1972) (Serie de 50) (39 1/2 x 59 1/2 cm)	63- Fuente	(1976) (Serie de 50) (51 x 35 cm) (1976)
51- Asilo de ancianos Serie N° 1	(1973) (Serie de 50) (78 1/2 x 45 1/2 cm)	64- Hospital N° 1	(1976) (Serie de 50) (50 1/2 x 35 cm)
52- Asilo de ancianos Serie N° 2	(1973) (Serie de 50) (51 1/2 x 35)	65- Los que se alejan y los que llegan	(1976) (Serie de 50) (72 x 51 1/2 cm)
53- Cabeza	(1974) (Serie de 50) (55 1/2 x 37 cm)	66- Hospital N° 2	(Sin serie) (51 1/2 x 35 1/2 cm)
54- Cristo	(1974) (Serie de 50) (87 1/2 x 29 1/2)	67- El estero	(1976) (Serie de 50) (36 1/2 x 26 cm)
55- Oyendo misa	(1974) (Serie de 50) (64 1/2 x 44 1/2)	68- El muro negro	(1977) (Serie de 50) (59 x 38 cm)

NOTAS

- Baciu, Stefan. Amighetti' 70 (MELE Carta Internacional de Poesía. Universidad de Hawaii, Honolulu. Abril, 1977).
- Baciu, Stefan. Costa Rica en seis espejos. (Serie: Nos ven, Departamento de Publicaciones del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. San José, 1972), pp. 84-99.
- Baciu, Stefan. Amighetti'70.
- Amighetti, Francisco. Francisco en Costa Rica. (Editorial Costa Rica. San José, 1972), pp. 158-160.
- Ulloa Barrenechea, Ricardo. Pintores de Costa Rica. (Editorial Costa Rica. San José, 1975), p. 86.
- Amighetti Rufz, Francisco. "Expresionismo". (La Nación, sábado 13 de julio de 1974), pág. 3b.
- Payro, Julio E. Introducción a la pintura Expresionista. (Colección Esquemas N° 105, Editorial Columba, Buenos Aires, 1970).
- Ibid., p. 75.
- Hauser, Arnold. Introducción a la Historia del Arte. (Ediciones Guadarrama, Madrid 1961), p. 26.
- Hadjinicolaou, Nicos. Historia del Arte y lucha de clases. (Siglo XXI Editores, S. A. México, 1973).
- Ibid., p. 96.
- Ibid., p. 97.
- Ibid., p. 14.

14. *Ibid.*, p. 165.
15. Amighetti, Francisco. *Francisco en Costa Rica*, p. 101.
16. *Ibid.*, p. 107.
17. Amighetti, Francisco. *Francisco en Costa Rica*, (contratapa).
18. Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños*. (Editorial Fondo de Cultura Económica. México, 1958).
19. Amighetti, Francisco. *Francisco en Costa Rica*, (contratapa).
20. Aubrun, Charles V. *Incomparable literatura*. ("Cuadernos", N° 85. Junio 1964, P. X).
21. *Ibid.*, p. 11.

BIBLIOGRAFIA

- AMIGHETTI, Francisco. *Francisco en Harlem*. Ediciones "Galería de Arte Centramericano", México, 1947.
- Francisco y los caminos*. Editorial Costa Rica, "Biblioteca de Autores Costarricenses", San José, 1963.
- Francisco en Costa Rica*. Editorial Costa Rica, San José, 1972.
- Poesías*. Editorial Costa Rica, San José, 1974.
- ARNASON, H. H. *Historia del Arte Moderno*. Ediciones Daimon, México, 1972.
- BACIU, Stefan. *Costa Rica en seis espejos*. Departamento de Publicaciones del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, San José, 1976.
- CASTRO SALAZAR, Virginia. *Francisco Amighetti Ruíz y su obra artística*. Copia mecanografiada. Tesis de grado N°27. Universidad de Costa Rica, 1959.
- DE TORRE, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Tomo I, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1971.
- FLANAGAN, George A. *Cómo atender el arte moderno*. Editorial Nova, no data-do, Buenos Aires.
- FRANCASTEL, Pierre. *Historia de la pintura francesa*. Alianza Editorial, Madrid, 1970.
- FURST, Herbert. *The Modern Woodcut*. Lund, Humphries and Co., Limited, London, 1924.
- HADJINICOLAOU, Nicos. *Historia del Arte y lucha de clases*. Siglo Veintiuno Argentina Editores, S. A., Buenos Aires, 1974.
- HAUSER, Arnold. *Introducción a la Historia del Arte*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.
- HIND, Arthur M. *History of Woodcut*. Dover Publications, Inc., New York, 1963.
- KLEE, Paul. *Teoría del Arte Moderno*. Ediciones Caldén, Buenos Aires, 1976.
- LANGAARD, Johan H. *Edvard Munch*. Forlaget Norsk Kunstreproduksjon, Oslo, 1964.
- MASEREEL, Frans. *Passionate Journey*. Dover Publications, Inc., New York, 1971.
- WILLET, John. *El rompecabezas expresionista*. Ediciones Guadarrama, S. A., Madrid, 1970.
- WOLFF VERLAG, Kurt. *Almanach 1925*.
- WOLFFLIN, Enrique. *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Editorial Espasa-Calpe S. A., Madrid, 1969.
- PAYRO, Julio E. *Introducción a la pintura expresionista*. Editorial Columba, Esquemas, Buenos Aires, 1970.
- PEARSON, Ralph. *Woodcuts and Wood-engraving*. Graphic arts. Garden City Publishing Company, Inc., New York, 1936.
- RAGON, Michel. *El expresionismo*. Aguilar, S. A., Ediciones, Madrid, 1968.
- ROMERO BREST, Jorge. *La pintura europea contemporánea*. Fondo de Cultura Económica. Breviarios N° 65, México, 1952.
- ROMERO CARMONA, Sonia. *Francisco Amighetti y la xilografía costarricense*. Copia mecanografiada. Tesis de grado N° 20. Universidad de Costa Rica, 1963.
- TAYLOR, Basil. *Cézanne*. The Hamlyn Publishing Group Limited, London, 1961.
- ULLOA BARRENECHEA, Ricardo. *Enrique Echandi*. Departamento de Publicaciones del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, San José, Costa Rica, 1973.
- Pintores de Costa Rica*. Editorial Costa Rica, San José, 1975.
- WESTHEIM, Paul. *El grabado en madera*. Fondo de Cultura Económica. Breviarios N° 95, México, 1967.
- WHITFORD, Frank. *Expressionism*. The Hamly Publishing Group Limited, London, 1970.

CURRICULUM VITAE DE FRANCISCO AMIGHETTI

- Nace en San José de Costa Rica, en 1907.
- 1926 — Academia de Bellas Artes de San José de Costa Rica.
- 1931 — 1938 — Expone varias veces en el Teatro Nacional (Actividades del "Diario de Costa Rica").
- 1932 — Viaja a Bolivia, Perú y Argentina (Buenos Aires).
- 1932 — Exposición en "Amigos del Arte" — Buenos Aires —. Ilustra con xilografías *El Tunco*, de Arturo Mejía Nieto.
- 1933 — Ilustra *Buenos Días; Mi Hogar y Mi Pueblo; Centroamérica* (libros escolares).
- 1936 — Publica *Poesía*. Editada por el "Círculo de Amigos del Arte", San José, Costa Rica. Expone en el "Círculo de Amigos del Arte".
- 1937 — Primer Premio en la IX Exposición Centroamericana de Artes Plásticas.
- 1938 — Ilustra *Cuentos Viejos de María Leal de Noguera* — 21 xilografías.
- 1941 — 1947 — Expone en el Casino Salvadoreño, San Salvador (1941). Exposición en la Academia de Bellas Artes de Guatemala (1942).

Pasa a página 63

JUSTO PREMIO A VICENTE ALEIXANDRE

Hugo Montes

El hombre. El apellido Aleixandre, a pesar de esa X a primera vista extraña a un peninsular, es muy español, de origen valenciano. Pero la familia materna del poeta es andaluza, y en Sevilla, en el antiguo palacio de la Intendencia de Armas, nació Vicente. Al año y medio es llevado por sus padres a Málaga, ciudad de la que proceden todos sus recuerdos de infancia. Es esta la "Ciudad del Paraíso" evocada en **Sombra del Paraíso**:

*Siempre te ven mis ojos, ciudad de mis días marinos.
Colgada del impotente monte, apenas detenida
en tu vertical caída a las ondas azules,
parecer reinar bajo el cielo, sobre las aguas,
intermedia en los aires, como si una mano dichosa
te hubiera retenido, un momento de gloria, antes de
hundirte para siempre en las olas amantes.*

Es la ciudad de "calles apenas, leves, musicales". Allí fue conducido por la mano materna, ligero, hasta donde los jóvenes resbalan sobre la piedra amable. Málaga se alza en el recuerdo del poeta como un ave — el cielo — que no descende — nunca arriba —, de tan perfecta y paradisíaca:

*Jardines, flores. Mar alentando como un brazo que anhela
a la ciudad voladora entre monte y abismo,
blanca en los aires, con calidad de pájaro suspenso
que nunca arriba. ¡Oh ciudad no en la tierra!*

De su Andalucía natal, el poeta recordará la luz, el colorido brillante, ese blancor típico de casas y cortijos. Si se refiere a la noche, suele destacar la luna antes que las sombras. En **La Destrucción o el Amor** hay 27 referencias explícitas al astro de la noche. A menudo el color aparece mezclado al sonido: "más negro que el sonido", así como el sentido del olfato se presenta unido al tiempo: "vaga un aroma a anteayer, a flores derribadas". El poeta muestra incluso, con prudencia y mesura, cierta afición a lo tópico. De Málaga, por ejemplo, evoca la reja florida, la guitarra triste y la súbita canción. En "Nacimiento Último" aparece un poema cuya temática es la plaza de toros. Pero desde el comienzo se amaga cualquier peligro de anécdota y narración fácil, y el poema muestra relaciones de universalidad entre muerte y amor.

A los doce años de edad, Aleixandre viaja a Madrid y se radica definitivamente en la capital. Como Antonio Machado y como Alberti, como Cernuda y como Luis Rosales, el poeta de Abril; como Gustavo Adolfo Becquer, este andaluz de nacimiento y de infancia, se va a castellanizar, lo que le dará una madurez que suele ser negada a quienes permanecen en la región natal. El poeta gusta de estas relaciones. Dijo una vez: "Vea usted el caso de Murillo que, siendo un muy buen pintor, carece de la fuerza de Velázquez".

Por esos años Aleixandre no era aficionado a la poesía. Los deplorables ejemplos de un adocenado profesor de Preceptiva literaria le hacían pensar con horror en cuartetas y tercetos. Leía, en cambio, mucha prosa. La novela realista, particularmente la de Pérez Galdós, era su lectura favorita. Conoció casi todo el teatro clásico, pero no en sus pasajes líricos, cuyos sonetos, por ejemplo, solía pasar por alto. Hasta que llegó en la persona de su amigo Dámaso Alonso el ángel de las Musas. Se encontraron durante unas vacaciones en la sierra. Dámaso leía un tomo de Rubén Darío. El milagro se produjo de inmediato. La palabra del nicaragüense cayó en tierra fértil y rindió ciento por uno. Buen discípulo, Aleixandre se apartó pronto del maestro y se entregó en gran manera a la poesía de Antonio Machado. Poco se sabe de aquellos poemas de juventud porque el autor, temeroso de morir en la Guerra Civil que acababa de estallar, los destruyó. No lo satisfacían y quiso evitar que una mano demasiado generosa pudiese publicarlos. Su primer libro es **Ambito**, de 1928, obra influida por la poesía pura. Vino luego **Pasión de la tierra**, en prosa, donde se reacciona contra el ambiente literario al que estaba adscrito el libro inicial. "El poeta no debe repetirse", ha declarado Aleixandre. "Sus poemas han de ser como el río que, sin dejar de ser el mismo, hace correr siempre nuevas aguas".

Al segundo libro sucedió, en 1932, **Espadas como Labios** y, a éste, tres años más tarde, **La Destrucción o el Amor**. **Sombra del Paraíso**, aparecido en 1944, es, junto a **Historia del corazón** (1954), la obra central de Aleixandre. Entre ambos están **Mundo a solas** (1950), **Poemas paradisíacos** (1952) y **Nacimiento último** (1953). De los títulos posteriores cabe

recordar *Los Encuentros*, relatos en prosa, de 1958, y *En un vasto dominio*, de 1962.

Pero, ¿cómo es Vicente Aleixandre? ¿Qué impresión causa a quien lo visita por primera vez?

La calle de Velintonia se halla en los extramuros de Madrid, en los lindes de la Ciudad universitaria. El barrio es hermoso y se llega hasta él cruzando el de Argüelles, donde está esa bella casa con perros y chiquillos cantada por Neruda. El número tres de Velintonia corresponde a un chalet ya no tan moderno, protegido, sabe Dios de quién, por un perro guapo y ladrador. Allí vive, muy enfundado y sonriente Vicente Aleixandre. Hombre alto, garboso, ojos azules. Oírlo produce un agrado intenso. Su palabra es tranquila pero vehemente, honda a la vez que amena, clara y certera. No elude las preguntas y, sin faltar a la verdad, evita lo que podría herir. Pocos poetas tienen tan perfecta conciencia y control sobre su quehacer como Aleixandre. Una suerte de honda paz — o de alegría, o quizás de entusiasmo y optimismo — siente su interlocutor. Sensación extraña que se va intensificando desde las primeras palabras. El poeta irradia bondad verdadera, no sólo inteligencia y penetración artística.

Para el análisis de su obra. Aleixandre suele expresar en una misma oración dos realidades que ordinariamente van separadas: lo leve y lo pesado, lo desmesurado y el detalle ínfimo, la embestida brutal y el suave aliento:

*Para ti, que conoces cómo la piedra canta,
y cuya delicada pupila sabe ya del peso de una montaña sobre
un ojo dulce,/
y cómo el resonante clamor de los bosques se aduerme suave
un día en nuestras venas;/
para ti, poeta, que sentiste en tu aliento
la embestida brutal de las aves celestes
y en cuyas palabras tan pronto vuelan las poderosas alas de
las águilas/
como se ve brillar el lomo de los calientes peces sin sonido. . .*

Es el comienzo de "El Poeta", primer poema de *Sombras del Paraíso*. Relaciónense las siguientes expresiones:

<i>Peso de una montaña</i>	con	<i>Delicada pupila—Ojo dulce</i>
<i>Resonante clamor de los bosques</i>	con	<i>Se aduerme suave</i>
<i>Embestida brutal</i>	con	<i>Aliento-Aves celestes</i>
<i>Poderosas alas de las águilas</i>	con	<i>Calientes peces sin sonido</i>

El contraste es total, y la contrastación se da en la unidad misma; ésta aparece enriquecida inmediatamente, pues no resultó de la adición de elementos antagónicos, sino de la oposición en cuanto tal. Si se compara tal recurso con las oposiciones típicas del barroco, se advertirá mejor su peculiaridad. En soneto famoso, Quevedo se refiere a la decadencia de España: "Miré los muros de la patria mía, si un tiempo fuertes, ya desmoronados". Aquí se han adicionado dos elementos, cada uno de los cuales constituye una individualidad perfectamente diferenciada y de consistencia propia: "Un tiempo fuertes . . . ya desmoronados". En el poeta de hoy cada elemento ya era contradictorio; por consiguiente, la impresión definitiva será, de una parte menos violenta que en el siglo barroco y, de otra, más categórica. Aleixandre

construye buena parte de sus poemas con este recurso. En el mismo poeta citado se puede leer:

*Dientes de amor que mordiendo los bordes de la tierra
braman dulce a los seres . . .*

donde es posible encontrar en cada verso la reiterada oposición. Igual más adelante:

*Un pecho robusto que reposa atravesado por el mar
respira como la inmensa marea celeste,
y abre sus brazos yacentes y toca, acaricia
los extremos límites de la tierra.*

El segundo elemento de la oposición se expresa aquí sólo con los verbos "toca", "acaricia", los que menos se esperaban del pecho robusto que respira como la inmensa marea. El procedimiento llega a un extremo en el curioso caso siguiente:

*Oigo un rumor de foscas tempestades remotas
y penetro y distingo el vuelo tenue, en truenos,
de unas alas de polvo transparente que brillan.*

No se trata de una yuxtaposición, sino de una integración. A veces, la dualidad se expresa en el segundo término de la comparación; es decir, en la realidad evocada. Con ello, la realidad se acerca insensiblemente al lector, enriquecida por la misma oposición. Es lo que ocurre, por ejemplo en el poema "Padre mío". La magnitud del padre es comparada con la de la montaña; pero el poeta no quiere que parezca un padre duro como la montaña, quiere de ésta sólo la altura, no la reciedumbre. Por eso, será una montaña especial, capaz de inclinarse sobre el hijo pequeño como todo padre delicado. Es necesario advertir que la flexibilidad no se señala como atributo del padre, sino de la montaña. Hubo una especie de arborización conceptual de la metáfora, cuya consecuencia fue aligerar maravillosamente el poema, al mismo tiempo que intensificó el valor primario de la metáfora — pues si la montaña, contrariando su realidad física, puede inclinarse, es porque se la ha identificado (no sustituido) con el padre —. Léase la estrofa entera:

*Alto, padre, como una montaña que pudiera inclinarse,
que pudiera vencerse sobre mi propia frente descuidada
y besarme tan luminosamente, tan silenciosa y puramente
como la luz que pasa por las crestas radiantes
donde reina el azul de los cielos purísimos.*

No obstante, este equilibrio suele romperse en favor de lo grande, de lo desmesurado; más concretamente, en aras de lo cósmico. Hay algo de gigantismo en esta poesía. La última parte del poema inicial de *Sombra del paraíso* introduce en tal actitud:

*¿Entonces?
Sí, poeta; arroja este libro que pretende encerrar en sus páginas
un destello del sol,/
y mira a la luz cara a cara, apoyada la cabeza en la roca,
y mientras tus pies remotísimos sienten el peso postrero del
poniente/*

*y tus manos alzadas tocan dulce la luna,
y tu cabellera colgante deja estela en los astros.*

Se está frente a una figura de increíbles proporciones, cuyos pies remotísimos se sienten tocados por el sol, al mismo tiempo — en un absurdo movimiento de simultaneidad — que alcanza con las manos la luna, mientras la cabellera cuelga para dejar estelas en los astros. El fenómeno se repite con insistencia. A la mujer amada se le dice: “*¡Oh, mía, como un mundo en los brazos!*”. El padre será “*benévolo y potente como un bosque en la orilla*”; y más adelante el poeta lo hará exclamar:

*Oh, padre altísimo, oh tierno padre gigantesco
que así, en los brazos, desvalido, me hubiste.*

Los labriegos serán “*musculares, vegetales, pesados como el roble*”, y ante los campos que abandona dice el poeta: “*¡Todo es hermoso y grande! El mundo está sin límites*”. Es una exclamación gozosa, paralela a otras célebres de Jorge Guilleín. Los poetas del 27, ya se dijo, coinciden en una visión positiva de la realidad, en el afán de rendirle homenaje y de cantarla. El tamaño cósmico que Aleixandre inyecta a ciertos seres tiende a destacar su poderío espiritual, como acertadamente lo señala Carlos Bousoño (*Teoría de la expresión poética*). Es el sentido de muchas de sus imágenes visionarias.

El problema de las dimensiones espaciales está en estrecha relación con el tiempo. Así como el poeta une lo duro y lo suave, lo desmesurado y lo ínfimo, colocándose de alguna manera fuera de las dimensiones de la realidad, sabe también escaparse del tiempo, confundir el ahora con el siempre, lo fugaz con lo que perdura, el instante con la eternidad.

No podía sino ocurrir esta confusión. El tiempo y el espacio son sólo caras diferentes de una misma moneda y, alterada una, debía necesariamente alterarse la otra. Con esta doble alteración el poeta se pone en una situación de libertad para modelar realidades nuevas que, ajenas al sentido común, obedecen sólo a las normas del sentir poético. Saber qué se está diciendo realmente con la expresión “*la piedra canta*” es sólo posible cuando se consulta la intuición poética, no a la razón. El arte se desliga de lo sensato, de lo inmediato, forja en coordenadas propias un mundo que no existe fuera de la palabra. Léase el breve poema “*El mar*”, en el cual el tiempo parece quedar desterrado:

*¿Quién dijo acaso que la mar suspira,
labio de amor hacia las playas, triste?
Dejad que envuelta por la luz campee.
¡Gloria, gloria en la altura, y en el mar, el oro!
¡Ah soberana luz que envuelve, canta
la inmarcesible edad del mar gozante!
Allá reverberando,
sin tiempo, el mar existe.
¡Un corazón de dios sin muerte, late!*

Este mar que existe sin tiempo es uno de los elementos paradisiacos anteriores al hombre. Así la lluvia, el sol, la palabra, la tierra, el fuego y el aire. Es pura felicidad, porque ser en sí, fuera de las vicisitudes de la historia. Sólo que, entrevista tal dicha precisamente desde el tiempo, adquiere una au-

reola de sombra de incuestionable patetismo. Paradójicamente, en la plenitud cabal de cada uno de estos elementos se da su limitación: la realidad pura se ha de empañar inevitablemente por la trivialidad, el tiempo, la muerte que algún día —ese día que aún no empieza en la realidad cantada— van a visitarla. En otros términos, lo eterno se ve a posteriori, desde el tiempo, y con ello cobra su dimensión humana, que a la postre se confunde con el dolor.

Del mismo libro, el poema “*El río*”, en cuya tercera estrofa se lee:

*Allí el río corría, no azul, no verde o rosa, amarillo, río ebrio,
río que matinal atravesaste mi ciudad inocente,
ciñéndola con una guirnalda temprana, para acabar descien-
dola,
dejándola desnuda y tan confusa al borde de la verde monta-
ña,
donde siempre virginal ahora fulge, inmarchita en el eterno
día.*

La confusión de planos temporales está a la vista en el último verso. Hay una doble oposición: siempre y ahora, por una parte, y eterno y día, por otra; si se quiere, una tercera, en cuanto tomamos como unidad temporal los dos adverbios — siempre, ahora — y la expresión eterno día. Tal confusión sólo es posible desde una dimensión superadora de todo transcurrir normal del tiempo. Pero en la misma contradicción eterno día se da la limitación de la gloria inmortal de ese río anterior a la historia, pues “*día*” conlleva ya una extensión de necesario término, de tarde, noche, ocaso o lo que se quiera. La sombra, en todo caso, vuelve a amenazar tanta gloria.

Lo transitorio y lo eterno vuelven a hermanarse en *Historia del corazón*, en cuyo primer poema aparece el amante que “*presencia puro el tránsito dulcísimo de lo que eternamente pasa*”. Pero el punto de vista ahora es diverso. El poeta se ha sumido plenamente en la vida humana, temporal, histórica. Sólo que — nueva paradoja — ahora lo pasajero no deja nunca de pasar, lo fugaz es eternamente fugaz. Hay una suerte de infinidad de lo finito, de ilimitada limitación de cuanto está sujeto al acaecer temporal. De ahí surgen nuevas contradicciones. La muchacha, por ejemplo, ligera y leve como el vilano, “*pasa y se queda*”. Y se alza y vuelve, de modo que “*siempre aquí, siempre allí; siempre*”. Léase la estrofa, que es el remate del primer poema de esta singular historia del corazón:

*Y el amante la mira
infinitamente pesaroso — glorioso y cargado —.
Mientras ella ligera se exime,
adorada y dorada,
y leve discurre.
Y pasa y se queda. Y se alza y vuelve.
Siempre leve, siempre aquí, siempre allí; siempre.
Como el vilano.*

El juego de conjunciones está a la vista, desde el comienzo mismo de la estrofa. El polisíndeton insistente facilita esta fluidez del irse y del quedarse., esta indecisión de allá y acá que caracteriza al vilano, símbolo de la muchacha, símbolo a su vez de la situación del ser humano en la historia. La pasión intensa del amor podría salvar esta fugacidad inevitable, mas

la destrucción acompaña la unidad que ella — la amada suprema — exige. El texto que enseguida se transcribe implica una culminación de estas contradicciones patéticas que presiden la creación de Aleixandre: de una parte gozo, de otra angustia; atajo no menos que fluidez sin fin. Es cabalmente, la destrucción o el amor:

*Cuerpo feliz que fluye entre mis manos,
rostro amado donde contemplo el mundo,
donde graciosos pájaros se copian fugitivos,
volando a la región donde nada se olvida.*

Las frecuentes disyunciones, las negaciones que afirman, la curiosa mezcla de pasión y frialdad cerebral de toda la obra de Aleixandre son otras tantas muestras de esta dualidad contrastante e integradora a fuerza de contradicción que procuramos mostrar. Amor y muerte se asocian de modo inevitable: Es la cima de la visión ciertamente patética del autor, profundamente humana.

El mensaje. La poesía estudiada denota una evolución temática precisa, que se podría resumir en una expresión: de la elementalidad a la plenitud humana. En los libros anteriores a **Historia del corazón** el protagonista es el cosmos. En ellos el hombre es sólo un punto, un aspecto más de la realidad, pero no su centro. El amor humano, por consiguiente, no es más que un fragmento del gran amor que se halla por doquier. En la "Selva y el Mar" — repárese en el título —, poema con que se abre **La Destrucción o el Amor**, se habla de tigres, leones, hienas, raíces de árboles, reptiles, aves y hasta el "pequeño escorpión que con sus pinzas sólo aspira a oprimir un instante de la vida". ¿Y del hombre, qué se dice? Apenas en un verso se hace referencia a la menguada "presencia de un cuerpo de hombre que jamás podrá ser confundido con una selva". Presencia menguada, ciertamente, ante esos "tigres del tamaño del odio" o ante "los leones como un corazón hirsuto". En esta obra inicial se canta la elementalidad. Todos los seres buscan el amor, pues fuera de él no hay sino una terrible soledad. El mar, por ejemplo, es un "corazón cuyos bordes inundarían el mundo". El vestido de seda ama su quietud de noche oscura, y hay parejas de mariposas que en algún punto van a amarse. Una estrofa como la siguiente sintetiza de manera cabal:

*Los árboles del bosque cantan como si fueran aves.
Un abrazo inmenso abarca la selva como una cintura.
Un pájaro dorado por la luz que no acaba
busca siempre unos labios por donde huir de su cárcel.*

Pero el amor se da sólo limitadamente. El encuentro definitivo es posible en el más allá, cuando los seres se entregan a la tierra. Muerte y amor se aúnan en la poesía de Aleixandre. Se busca la unión total, unión mayor que la de la estrella y su luz; pero qué hacer si "la vida es una vívida corteza/ una rugosa piel inmóvil/ donde el hombre no puede encontrar su descanso". La destrucción se alza entonces como una meta soñada. El amor total ha de venir "como el carbón extinto obscuro que encierra una muerte", como las imperiosas llamadas de una hondura que el amante desconoce. El texto antes citado sintetiza:

*¡Ven, ven, muerte, amor; ven pronto, te destruyo;
ven, que quiero matar o amar o morir o darte todo;*

*ven, que ruedas como liviana piedra,
confundida como una luna que me pide mis rayos!*

Luego de la muerte no hay sino paz, quietud profunda:

*La realidad que vive
en el fondo de un beso dormido,
donde las mariposas no se atreven a volar
por no mover el aire tan quieto como el amor.*

Se llega así a la dichosa transparencia, a ese nacimiento último — muerte extraña que conlleva nuevo origen. Pero antes de este desenlace, es del caso pensar en **Sombra del Paraíso**, obra que canta esos inmortales antes vistos, ausentes de lo humano, seres puros, emanados de sí mismos. Se trata de una ansia de lugares y situaciones depurados; un deseo de tierra edénica, que existe sólo en la palabra. Es la sombra del paraíso, no su realidad. De allí el tono dolorido del libro, sus visos trágicos. Es la obligada resultante de un doble plano: escrita en el mundo y en el tiempo, de una parte; de otra, afán de perduración e infinito. El final del libro es desolador. Una mirada oscura llena de humano misterio no basta. La tierra, madre de seno hermoso, invita al poeta, y se produce un abrazo de reminiscencia panteísta. El poeta añora lo divino y lamenta ese vacío desolador; dice textualmente:

*Sobre la tierra mi bulto cayó. Los cielos eran
sólo conciencia mía, soledad absoluta.
Un vacío de Dios sentí sobre mi carne,
y sin mirar arriba, nunca, nunca hundí mi frente en la arena
y besé sólo a la tierra, a la oscura, sola,
desesperada tierra que me acogía.*

Esta etapa termina en **Nacimiento Ultimo**, libro publicado en 1953. El último nacimiento es la muerte, considerada no como tumba, sino como tierra libre. Allí no se ha de escuchar nunca el rumor de un río, allí está la profunda tierra donde el "muerto vive como absoluta tierra".

La nueva etapa se da desde **Historia del corazón**. Lo fundamental de ella es que se centra en el hombre. Lo que antes era "exiguo cuerpo", poco más que sombra es ahora personaje principal. Es una etapa más personal, menos cósmica. Refiriéndose a ella, ha dicho Aleixandre: "yo he visto al poeta como expresión de la difícil vida humana, de su quehacer valiente y doloroso. Y su voz . . . O viene desde su solidario corazón extendido, confortado por el amor, o se recoge desde el conjunto de los demás, de los que su vida es simbólica representación afluyente" (Prólogo, **Mis mejores poemas**, Gredos, Madrid, 1956). Hay en **Historia del corazón** dos poemas de selva, cuyos títulos "Vagabundo continuo" y "El niño murió" — muestran una clara diferencia con el paralelo de la primera época, "La selva y el mar". Quienes ahora se quejan son los hombres, no la naturaleza. "Una vasta criatura solo, olvidada, desnudo, un inmenso niño de obscuridad", se hace presente. Ahora es el ser humano el que canta, mientras la selva duerme. Es el final de uno de estos poemas: "Más allá de la vida canta la madre. Duerme la selva". Poesía muy consciente y trabajada, en la que el poeta canta por todos los hombres:

CONTRIBUCION A UN ANALISIS SEMIOLOGICO DEL POEMA “VIET-NAM, CINCO CUADROS” DE LA PANAMEÑA DIANA MORAN

Annunziata O. Campa

Algunas composiciones de la poetisa Diana Morán¹ se caracterizan por un experimentalismo formal digno de particular atención. Con el propósito de examinar la estructura, que se presenta de una manera compleja y original, hemos

escogido el poema Viet-Nam, cinco cuadros² que, entre toda la producción que conocemos de la poetisa centroamericana, constituye uno de los ejemplos más interesantes para este tipo de análisis.

El poema se divide en cinco cuadros, tal como se indica expresamente en el título, y se configura como una especie de políptico en el que cada unidad puede ser aprehendida singularmente o como miembro de una totalidad.

El texto del poema es el siguiente:³

VOZ	CORO		III
<p>Los hombres conversaban agricultoramente de semillas y linas de aguacero. Las mujeres reparten vegetales caricias, dejan un loto crecer en sus cabellos. Los niños saltan la ronda de la ardilla, juegan al junco y quiebran los espejos.</p>	<p>Siembran y un sueño de arroz y esperanza acuna la tierra. Sonríen y el arroz verde les regresa la sonrisa clorofila. Cantan y el arroz en su ronda de leche la canción madura.</p>	<p>La aldea quedó con el cráneo limpio, con el hueso limpio y olor quemado de casa y olor quemado de niño. La mujer en llamas apretaba un hijo en llamas. Barriga, piernas, dedo, carbón rojo carbón. Los niños, pedacitos de niños, puñados de uñas sin saberlo. Aquí una mano con una jaula muerta. Allá procesión de hormigas brazo y cuello. Los niños, mercado de hueso sin saberlo.</p>	<p>¿Dónde? ¿Dónde encontrar el nombre de este fémur, la dueña de este cuero cabelludo? ¿Dónde? ¿Dónde encontrar un arroyo para los escombros del pubis y los senos? ¿Dónde? ¿Dónde encontrar un pecesito una mariposa de papel, un caramelo, un lápiz para la ronda y la risa sin saberlo?</p>
<p>Pájaros agresivos —película de Hitchcock— Pájaros B-52. Pájaros hueycobra Pájaros de reacción, cabeza verde. ¡El hongo, otra vez el hongo! ¡Tropel de humo y alaridos, 1200 toneladas de infierno!</p>	<p>II</p> <p>¿Qué nido? ¿Qué árbol? ¿Qué alpiste le dió vuelo? Arbol de paz. Cerezo blanco, alas blancas. Amigas alas blancas. Defendemos tu casa. Repartimos queso. Una rama de olivo, paloma de Corn Flakes, hermana blanca.</p>	<p>IV</p> <p>¿En el humo de la carne! ¿En el humo de las venas!</p>	<p>¿Quién? ¿Quién armó el lamento?</p>

¡En el humo de las agonías!
¡En el humo de las maldiciones!

¡Un viejo de sandalias minerales!
¡Un viejo de sales iracundas!
¡Un viejo de estrellas explosivas!

novia centinela bala.
¡Niño subterráneo,
conejillo rebelde
que lanzas
zanahorias de
rencor y dinamita!
¡Alimento primario:
tercer mundo!
¡Heroico arroz,
auténtica heredad!

tus heridas.
Guerrillera la patria
juega
en los matorrales
la ráfaga
de auroras.
¡La mujer, el fusil, amor armado!
¡El viejo, el fusil, amor armado!
¡El niño, el fusil, amor armado!
A tu casa de paredes rojas
alba y laurel
le florecen las ventanas!

V

Madre a prueba
del napalm,
aldea fecunda.
Legión del llanto,
petardo del sollozo,

Guerrillera la patria
despluma
los pájaros del miedo.
Guerrillera la patria
conduce

Los cinco cuadros que componen el poema aparecen desiguales en cuanto a su extensión; se puede afirmar que cada uno de éstos, en virtud de una constitución interna, nos presenta una descripción de momentos aislados. Pero se intravee, en el poema entero, una evolución temporal según la cual los momentos no se deben entender discontinuos sino sucesivos, hasta el punto de que tratan exhaustivamente un ciclo completo de hechos.

Estos son respectivamente: una escena de la vida serena del campesino vietnamita, en simbiosis casi con el ciclo vegetativo del arroz; una incursión de aviones B-52 y un bombardeo de helicópteros hueycobra, contrapuestos a imágenes simbólicas de paz; una representación alucinante de miembros humanos machacados y esparcidos en el fondo de una aldea destruída; la imagen, quizás alegórica, de un viejo entre el humo de cuerpos quemados; la afirmación, en fin, de la voluntad de resistencia del pueblo.

La característica formal más sobresaliente es la bipartición del texto en **Voz** y **Coro**, dispuestos en secuencias paralelas que se entrecruzan, generando efectos de potenciamiento expresivo, sea porque viene utilizada la concordancia de los dos textos cuando los elementos de la **Voz** se encuentran en sintonía con aquéllos del **Coro**, sea porque, cuando están en contraste, se logran tonos de mayor intensidad dramática.

I Cuadro. (Escenas de la vida campesina)

La primera parte se compone de dos series de tres estrofas de cuatro versos libres cada una. Algunos de éstos, en la descripción expresa de la voz, parecen por lo demás derivados del fraccionamiento de unidades endecasilábicas: de semillas y linas de aguacero; las mujeres reparten vegetales; juegan al junco y quiebran los espejos. Estas secuencias rítmicas se armonizan con la descripción de la pacífica vida de la familia vietnamita.

Desde el punto de vista sintáctico las tres estrofas del coro empiezan con un predicado verbal (**siembran, sonrén, cantan**) que no es regido formalmente por sujeto alguno, por eso es fácil darse cuenta de que el sustantivo ausente no es más que aquél que se expresa en la correspondiente frase de la voz unitaria. Es decir que, prácticamente, es necesario que cada inicio de estrofas se lea mentalmente, sea verticalmente, sea horizontalmente (la lectura horizontal, generalmente privilegiada viene subordinada aquí a la formación del poema y de la disposición en columna que damos de los dos contextos paralelos).

El esquema de lectura es, por tanto, el siguiente:

Los hombres	→	siembran
↓		
conversaban . . .		
Las mujeres	→	sonrén
↓		
reparten . . .		
Los niños	→	cantan
↓		
saltan . . .		

Las frases de la voz y del coro están pues, concatenadas y un único sujeto rige, de vez en cuando, dos oraciones que, en virtud de la disposición gráfica, deben considerarse como enunciadas contemporáneamente. De esta manera hay una tentativa de superar los límites del lenguaje verbal, el cual, desarrollándose por su naturaleza en el tiempo, no puede expresarse más que por enunciados sucesivos.

En confirmación de esta tesis juegan algunos otros indicios: el título mis-

mo cinco cuadros y la bipartición en voz y coro, como si se tratara de una composición polifónica. Tenemos, pues, un producto literario que trata de una manera declarada de asimilarse a la pintura y a la música. Es necesario, quizás, detenerse sobre estos aspectos, para aclarar mejor su sentido.

Debemos considerar que es característica de las artes figurativas tener una extensión espacial por la cual se consiente una fruición contemporánea de sus partes (o por lo menos una fruición por la cual no se puede atribuir alguna prioridad a cada una de las imágenes sobre las cuales el ojo corre, para volver sobre éstas hasta que se obtiene una comprensión global), mientras la música, aunque tiene una extensión temporal, acepta una elaboración sinfónica. Naturalmente en este caso, la percepción de los diversos motivos que se cruzan y se sobreponen será satisfactoria sólo después de una serie de audiciones, es decir, cuando se logre un grado idóneo de precognición de la composición. De la misma manera es necesario un preliminar conocimiento de los diferentes cantantes de ópera o de los instrumentos que efectúan en contemporaneidad los respectivos fragmentos. La música se aprovecha de la posibilidad de la apercepción múltiple.

Partiendo de estas premisas, parece derivarse que, en la tentativa de superar los vínculos del lenguaje, la autora propone de manera explícita que el poema se debe leer como una serie de cuadros o como una música coral, es decir, después de una adecuada preparación que permita imaginar que las estrofas paralelas de la voz y del coro dan lugar a una especie de bloque semántico que debe ser decodificado como si se tratara de una enunciación contemporánea.⁴

Prácticamente, también la disposición sintáctica de un sujeto que rige tres veces contemporáneamente dos verbos,

permite observar que la frase nominal se enuncia como punto de partida de la voz unitaria que después persiste de manera autónoma, mientras que a través del mismo punto de partida se desarrolla el motivo del coro, análogamente a lo que ocurre con frecuencia en la canción popular española y sudamericana conferida, no sabemos si legítimamente o no, al campesino indochinense. De todos modos, la atribución se justifica por la connotación popular, subrayada también por algunos aspectos repetitivos y por la homogénea extensión de las estrofas muy parecidas a la modulación de los estribillos de las canciones.

Los aspectos repetitivos vienen dados por los períodos sin proposiciones subordinadas, nítidos, lineales, bien equilibrados, donde cada oración se concluye en los límites exactos de la estrofa. Las oraciones de la voz empiezan todas con la secuencia normal: artículo, sustantivo, verbo; aquéllas del coro, con el verbo (con sujeto sobreentendido) seguido de la conjunción. La primera frase de cada estrofa del coro está constituida, pues, por el único predicado verbal en aislada evidencia.

Bajo estas indudables analogías, se articulan imperceptibles modulaciones. En la voz, a cada sintagma nominal siguen respectivamente, uno, dos o tres predicados verbales:

- a) Los hombres 1) conversaban;
- b) Las mujeres 1) reparten, 2) dejan;
- c) Los niños 1) saltan, 2) juegan, 3) quiebran.

Por lo que se refiere, en cambio, al coro, la segunda oración de cada estrofa en la permutación de los elementos sintácticos tradicionales:

- 1) complemento objeto-verbo-sujeto—
(un sueño . . . acuna la tierra);
- 2) sujeto-verbo-complemento objeto
(el arroz . . . regresa la sonrisa);
- 3) sujeto-complemento objeto-verbo
(el arroz . . . la canción madura).

La primera y la segunda secuencias son anómalas respecto al común orden mental y, por tanto pues, semánticamente ambiguas; pero esta ambigüedad corresponde a precisos estilemas mientras que éstos no rompan la armonía del discurso, introduciendo sólo un matiz de variaciones sobre el tema.

El nivel propiamente semántico repite todavía las características ya enunciadas. Las analogías se dan en cuanto a los seres animados y a sus actividades en la concreta descripción de la voz y por la triple referencia al arroz que aparece personificado en las tres estrofas del coro.

La contraposición horizontal de lo real y de lo metafórico pertenece al juego de las variaciones modulares a las cuales se añaden aquellas verticales relativas a los miembros de la familia (hombres, mujeres y niños) y de sus actividades (discusión de problemas agrícolas; manifestaciones afectivas y atención a insignificantes vanidades; juegos) según un esquema convencional bastante difundido, mientras en el coro el arroz está representado, primero, durante la siembra, después ya germinado y, en fin, en vía de maduración: las fases diferentes de la metamorfosis productiva.

La cultivación del arroz juega aquí un papel muy importante cuyos efectos se proyectarán, como se verá, hasta la formulación conclusiva en el último cuadro. Esa no es sólo una nota ambiental que se da como fondo a las escenas descritas en la voz, pero es el tema único y unificador del coro, al que, mientras sirve de contrapunto, se manifiesta como símbolo de la vida activa del campesino vietnamita.

Si, en efecto, se leen aisladamente los enunciados de la voz, se percibe una impresión de actitudes motoras en suave progresión dinámica pasando de los hombres a los niños, pero, el mundo de los sentimientos no está representado. Esto viene evocado, en cambio, con notas de alegría mediante los verbos *sonríen* y *cantan* que están interpolados en la temática del arroz, aunque pertenecen sintácticamente, como hemos dicho, a la lógica de los humanos.

Y no sólo estas llamadas emotivas son encajadas una en otra en las secuencias del coro, sino que están sólidamente trabadas, con exacta correspondencia, posición a posición y términos a términos, por una especie de eco del que el arroz es el agente (*sonríen, sonrisa*), primero y último verso de la segunda estrofa; (*cantan, canción*), primero y último verso de la tercera estrofa.⁵

He aquí, pues, una ulterior demostración de la necesidad de una lectura in-

tegrada de los enunciados de la voz y del coro.

Siendo esto así, parece sostenible la tesis de que la personificación del arroz no es un gratuito artificio retórico, una especie de adorno añadido, sino más bien, una necesidad formal derivante de la visión unitaria de la biología del arroz, consubstancial casi a la vida del campesino vietnamita. A la línea de la "antropización" del arroz pertenecen también el verbo activo *regresa (la sonrisa)* y *la ronda (de leche)* que hace espejo a la *ronda (de la ardilla)* en los juegos de los niños.⁶

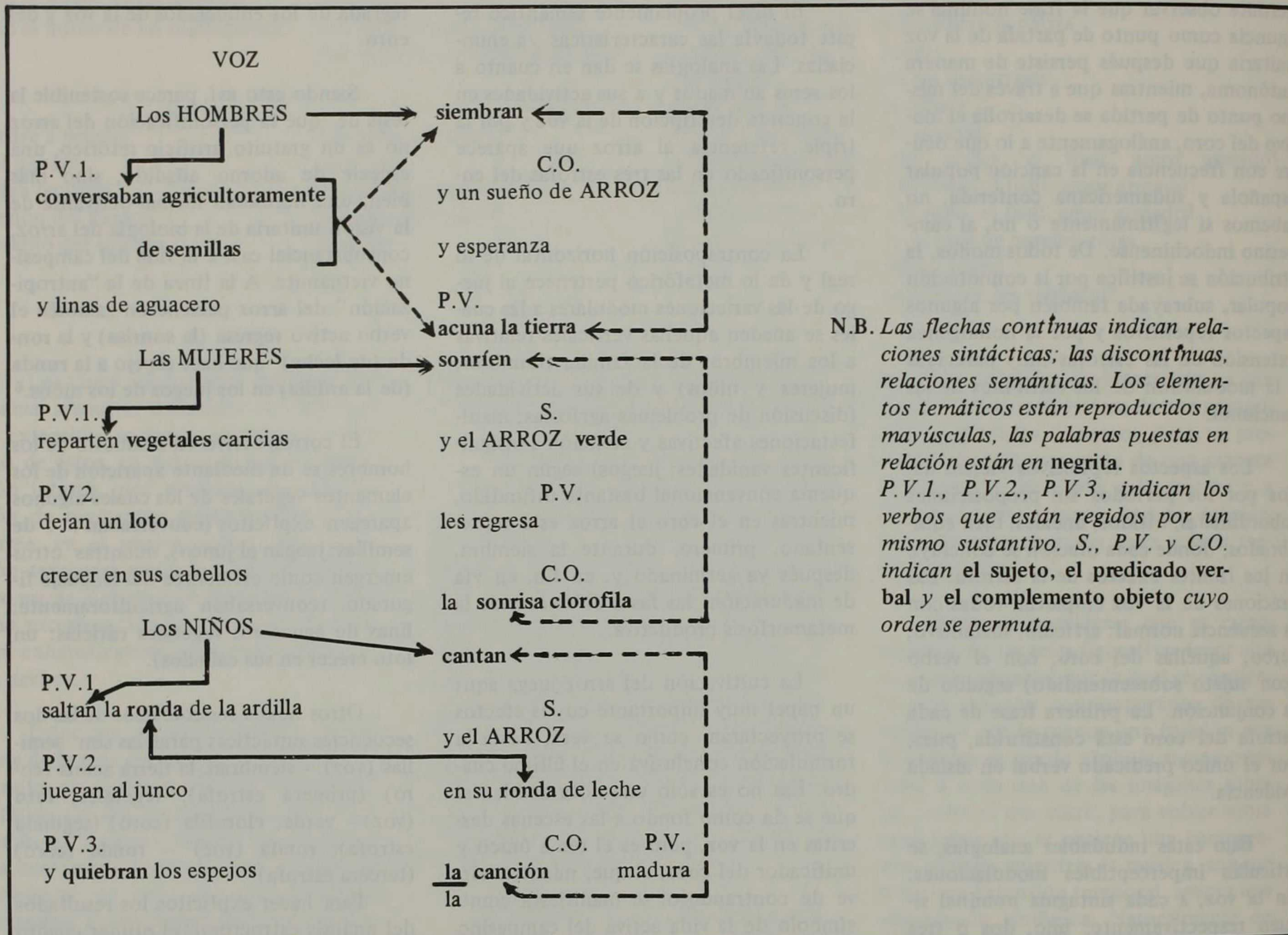
El correspectivo en el ámbito de los hombres se da mediante aparición de los elementos vegetales de los cuales algunos aparecen explícitos (*conversaban . . . de semillas; juegan al junco*), mientras otros emergen como elementos del lenguaje figurado (*conversaban agricultoramente; linas de aguacero; vegetales caricias: un loto crecer en sus cabellos*).

Otros nexos semiológicos de las dos secuencias sintácticas paralelas son: *semillas (voz) — siembran, la tierra acuna (coro)* (primera estrofa); *vegetales, loto (voz)— verde, clorofila (coro)* (segunda estrofa); *ronda (voz) — ronda (coro)* (tercera estrofa).

Para hacer explícitos los resultados del análisis estructural, el primer cuadro se puede representar según el esquema que sigue:

Cuadro sigue en página siguiente

Sin embargo un análisis hermenéutico es conveniente para aclarar el contenido que emana de ciertos efectos de acumulación semántica. Siguiendo el texto hallamos primero la oración *conversaban agricultoramente*. Tenemos aquí el único adverbio modal de toda la poesía; y además es un raro neologismo.⁷ Es evidente que la poetisa no quería decir simplemente: *hablaban de agricultura*, sino también *con el lenguaje y con la competencia de los agricultores*, sugiriendo, además, una alusión al sentimiento y a la participación que se puede tener sólo en las actividades que implican también el mundo de los efectos. El adverbio no sirve sólo para expresar el significado literal, sino que crea una eficaz condición de intensificación semántica. Además, esto introduce inmediatamente la connotación social de las figuras que la autora quiere tratar.



N.B. Las flechas contínuas indican relaciones sintácticas; las discontinúas, relaciones semánticas. Los elementos temáticos están reproducidos en mayúsculas, las palabras puestas en relación están en negrita. P.V.1., P.V.2., P.V.3., indican los verbos que están regidos por un mismo sustantivo. S., P.V. y C.O. indican el sujeto, el predicado verbal y el complemento objeto cuyo orden se permuta.

Además conviene recordar, entre paréntesis, que el verbo **conversaban** es la única forma del imperfecto; sucesivamente la acción pasa al presente histórico que aparece, en cambio, como un presente *tout-court*. El efecto que se produce es el de un punto de partida con tono de narración: aquellos hombres que conversaban están lejos en el tiempo, pero de pronto la escena viene enfocada y reproducida inmediatamente como una serie de primeros planos.

En la oración: **un sueño de arroz acuna la tierra**, la tierra es sujeto. El terreno recibe como una cuna la semilla del arroz; en el significado de **acuna** está comprendido el de recibir y proteger algo destinado a desarrollarse, y el sentido global de la oración está orientado hacia la esperanza de la cosecha que de tal desarrollo representa la fase conclusiva; en efecto, **la tierra acuna un sueño de arroz y esperanza** es hipálage, porque la construcción debería ser: **la tierra acuna el arroz y un sueño de esperanza**, es decir

que, mientras la tierra recibe la semilla, se produce un sueño nutrido en la esperanza de la cosecha futura.

Linan de aguacero: el diccionario de americanismos⁸ de F. S. Santamaría lleva el sentido de **fibra de lana**; por tanto, la oración debe entenderse como una metáfora. Esta recuerda la idea de la fertilidad que se conecta a la lluvia completando el sentido de la frase precedente.

Alguna dificultad de interpretación presenta la frase: **Las mujeres reparten vegetales caricias**. Imaginando una coma después de **vegetales**, esta palabra resultaría ser un sustantivo, por eso, el sentido sería: las mujeres reparten vegetales y (distribuyen) caricias.⁹ En el único texto de que disponemos, la coma no está presente y **vegetales** aparece como atributo de **caricias**: por tanto, el sentido sería que **las mujeres hacen caricias** o gestos como vegetales caricias. Si nos acogemos a la connotación de **vegetales**,¹⁰ descubrimos los significados

accesorios de **naturales, suaves**, etc., por eso el sentido más amplio de la frase sería: las mujeres hacen gestos cariñosos que tienen espontaneidad y natural frescura (como si pertenecieran al reino vegetal).

Esta última interpretación está reforzada por la análoga y correspondiente frase del coro, **el arroz verde les regresa la sonrisa clorofila** en la cual el reverdecer del arroz aparece al ojo del campesino como una cosa alegre, una señal de alegría, por eso encuentra motivación la imagen del arroz intercambiado.

A la connotación vegetal de las caricias humanas, corresponde la connotación humana (**sonrisa**) del vegetal (**arroz-clorofila**).

Concretamente, a la personificación del arroz, corresponde como ya hemos dicho, una especie de vegetalización que abarca la vida de los humanos, por esta razón el mismo principio produce las imágenes del arroz y del hombre.

He aquí que las mujeres pueden ponerse no sólo una flor en los cabellos sino también dejarlo crecer (*dejan*); en efecto, *dejan* siempre una flor en los cabellos que parece crecida espontáneamente. De la misma manera, el arroz puede efectuar una ronda de jugos parecidos a la leche (latex o linfa) que lleva a maduración la semilla de la cual la palabra (*canción*) presta los sentidos accesorio de plenitud y de felicidad.

Los juegos de los niños, por lo que se puede entender, no aparecen del todo inventados, la ardilla y el junco son todavía imágenes que se refieren al campo. *Ardilla* tiene la connotación de agilidad y vivacidad, *junco*, de ligereza y también de soltura de movimientos en los juegos infantiles.

La final ruptura de los espejos aparece totalmente desentonada respecto al sentido de la composición. Quebrar espejos es difícil que sea un juego; es más bien una señal de desventura. Sin duda, la expresión constituye una ruptura del ritmo de las imágenes y es inútil buscar una justificación interna. La ruptura aparece aquí como una señal premonitrice, un mensaje latente de amenaza. Aquella vida serena de los campesinos en armonía feliz con el ambiente está destinada a interrumpirse. La ruptura es un índice dirigido hasta los hechos dramáticos del cuadro sucesivo.

II Cuadro. (El bombardeo)

Tenemos aquí la descripción de una incursión de aviones a la que sigue un bombardeo. La voz evoca imágenes de pájaros que son representados con notaciones agresivas como las de la famosa película de Alfred Hitchcock.¹¹

La referencia a la película aparece como una simple llamada asociativa generada por la imagen de los pájaros agresivos. Sin embargo, no se puede excluir que esta referencia sea también una sugerencia para interpretar la sucesión de los segmentos nominales en conexión paratáctica como explícita aplicación de una técnica cinematográfica. Pero, aunque aquí no hay elementos suficientes para comprobar esta hipótesis, sin embargo, se debe considerar improbable una referencia casual a la película cuando, en cambio, se da en el poema una secuencia de imágenes, no coordinadas en una sucesión discursiva, sino fragmentarias y repetitivas con pequeñas variantes como fotogramas de película.

Como ya hemos aclarado, desde estas secuencias, en virtud del fenómeno de la persistencia de la imagen sobre la retina, se produce el efecto de movimiento durante las proyecciones cinematográficas. Para confirmar esta hipótesis es oportuno recordar que en la novela contemporánea se encuentra muchas veces la aplicación de técnicas derivadas de la cinematografía.¹²

Contrariamente a lo que debería derivar de esta premisa, es necesario observar que, en el segundo cuadro, la serie de las imágenes no produce ningún efecto de acción.

Pero, antes de seguir con este argumento, puede ser conveniente tener en cuenta algunos aspectos estructurales de la composición.

Podemos, a este propósito, distinguir dos partes: la primera, relativa al vuelo de los aviones bombarderos y de los helicópteros; la segunda, a la sucesión de las explosiones. Los aviones en vuelo aparecen como pájaros y la reiteración de la metáfora en posición anafórica, determina un efecto de reforzamiento de las imágenes, sea relativo al número de los B-52 y de los Hueycobra¹³ que se suceden en tropel, sea en relación con la dramática sensación de amenaza inminente.

Menos rigurosa, pero sin embargo evidente, es la repetición de las imágenes en la segunda parte; las explosiones están evocadas por las imágenes del hongo, con una clara referencia a la bomba atómica¹⁴ y también onomatopéyicamente por las "explosivas sordas" /p/ en posición inicial y luego [tropel]. Se oye un eco ("sonora") en [ca] beza, regresiva, como el eco, en "vez". Además el chasquido contenido en [o] tra vez y tropel; toneladas se asocia mentalmente con truenos; por último, por la palabra humo y por las 1.200 toneladas (de tritolo) que generan el infierno.

La idea de multiplicidad de los ataques de los aviones y de las explosiones está sostenida por la reiteración del asíndeto de las imágenes de los pájaros y del hongo, reforzada, ésta última, además, por la expresión temporal otra vez, y en fin, por el sustantivo colectivo tropel.

Pasamos ahora al análisis morfológico del texto. Del esquema analítico que sigue, limitado sólo a los semantemas, puede emerger la estructura que

aquí seleccionamos en que S indica los sustantivos genéricos, N los nombres propios y A los adjetivos:

VOZ

Pájaros agresivos	S	A	
-película de Hitchcock	S	N	
Pájaros B-52	S	N	
Pájaros hueycobra,	S	N	
Pájaros de reacción,	S	S	
cabeza verde	S	A	
¡El hongo,	S		
otra vez el hongo!	A	S	S
¡Tropel de humo y alaridos,	S	S	S
1.200 toneladas de infierno!	A	S	S

A la expresión armónica y gramaticalmente coordinada del primer cuadro sigue una estructura desarticulada y fuertemente concentrada sobre el empleo de sustantivos con la característica falta de las formas verbales.¹⁵ Esta falta aclara y confirma el efecto de estaticidad, precedentemente observado en las escenas del segundo cuadro. En efecto, la sensación de movimientos o de acción en la narración está determinada, sobre todo, por el uso de los verbos y no parece que pueda ser expresada por una simple sucesión de imágenes repetidas.

El esquema de análisis morfológico revela, en la primera parte, una estructura sintagmática binaria con cada pareja de elementos caracterizada por la presencia inicial de sustantivos esdrújulos; se opera después, en combinación con el primer punto de exclamación y la palabra el hongo en posición aislada, un cambio de escena: el interés se dirige, desde los aviones, a las explosiones y la nota formal se da mediante el paso a una secuencia ternaria con acumulación de los sustantivos en posición final.

Las secuencias enumerativas de los primeros sintagmas sincopados a nivel sintáctico acentúa el carácter dramático de la escena donde las connotaciones de las únicas imágenes (agresivos, B-52, hueycobra, reacción) toman significado de premonición respecto a los nefastos acontecimientos sucesivos. En particular se observa el aspecto misterioso de la sigla B-52 y de la palabra hueycobra en que se reconoce el nombre de la serpiente relativo a la forma externa del helicóptero.

La palabra reacción no excluye la función de evocar la idea política de la

autora, que anda más allá del sentido más estrictamente contextual. El sintagma *cabeza verde* parece referirse al colorido de la parte anterior del fuselaje de los B-52, o, a las partes superior y anterior de la carlinga de algunos modelos de helicópteros Hueycobra.¹⁶

En la segunda parte, la fragmentación de las imágenes del bombardeo a nivel formal (*hongo, humo, alaridos, infierno*) reforzadas por el repetido signo de exclamación que las acompaña, llega a ser, a nivel semántico, la base de la idea de caos y de desconcierto general.

También el coro se puede dividir en dos partes: la primera, se caracteriza por la insistente forma interrogativa *¿Qué nido?*; la segunda por la forma enunciativa de tipo enumerativo *Arbol de paz*. Aunque sean diferentes en extensión, existe correspondencia entre estas dos partes y aquéllas en que está dividido el enunciado de la voz. Las interrogaciones *¿Qué nido? ¿Qué árbol?*, etc., están relacionadas directamente con las imágenes de los *pájaros agresivos*; los campesinos ven aparecer desconocidos artefactos que vuelan y los comparan a los pájaros, pero no comprenden cómo éstos han podido ser contruados. Las interrogaciones expresan el asombro y el desamparo y también una extrema tentativa de llevar la visión al orden natural de las cosas.

Esta secuencia pertenece estructuralmente a una modulación que será propuesta otra vez, siempre en forma interrogativa, también en los dos cuadros sucesivos, es decir, comprometiendo toda la serie de los cuadros centrales de la composición, siempre con la función de atribuir al coro el papel de subrayar la disociación entre el hombre y la naturaleza en armónica simbiosis, ya determinada y descrita en el primer cuadro. Esta disociación está expresada por la poetisa, que se ensimisma en el campesino vietnamita como un hecho innatural y por tanto suscitador de interrogaciones que se perpetúan sin posibilidad de respuesta. La parte relativa a las imágenes de paz se contraponen a los ríos de las explosiones. Encontramos compuesto en diferentes formas los elementos de la cándida paloma que lleva los ramitos de olivo y la interpretación de los versos aparece a la primera ojeada claramente.

Casi no se capta en el contexto que están interpoladas dos frases: *Defendemos tu casa* y *Repartimos queso* en forma de discurso directo. Los que las enun-

cian no pueden ser más que los americanos y, pues que la elección por parte de la Morán está expresamente a favor del pueblo vietnamita, se concluye que las expresiones deben entenderse como fórmula de propaganda y ser interpretadas en clave amargamente irónica: *“Estos que os aparecen como pájaros agresivos somos nosotros los americanos, nosotros que defendemos vuestra casa, etc.”* Bajo esta clave de interpretación los aviones de bombardeo vienen identificados siempre irónicamente con *las amigas alas blancas*, es decir, con *las palomas de Com Flakes*, expresión que subraya todavía, sea la identificación *americanos—paloma de la paz*, sea la intencionalidad irónica.

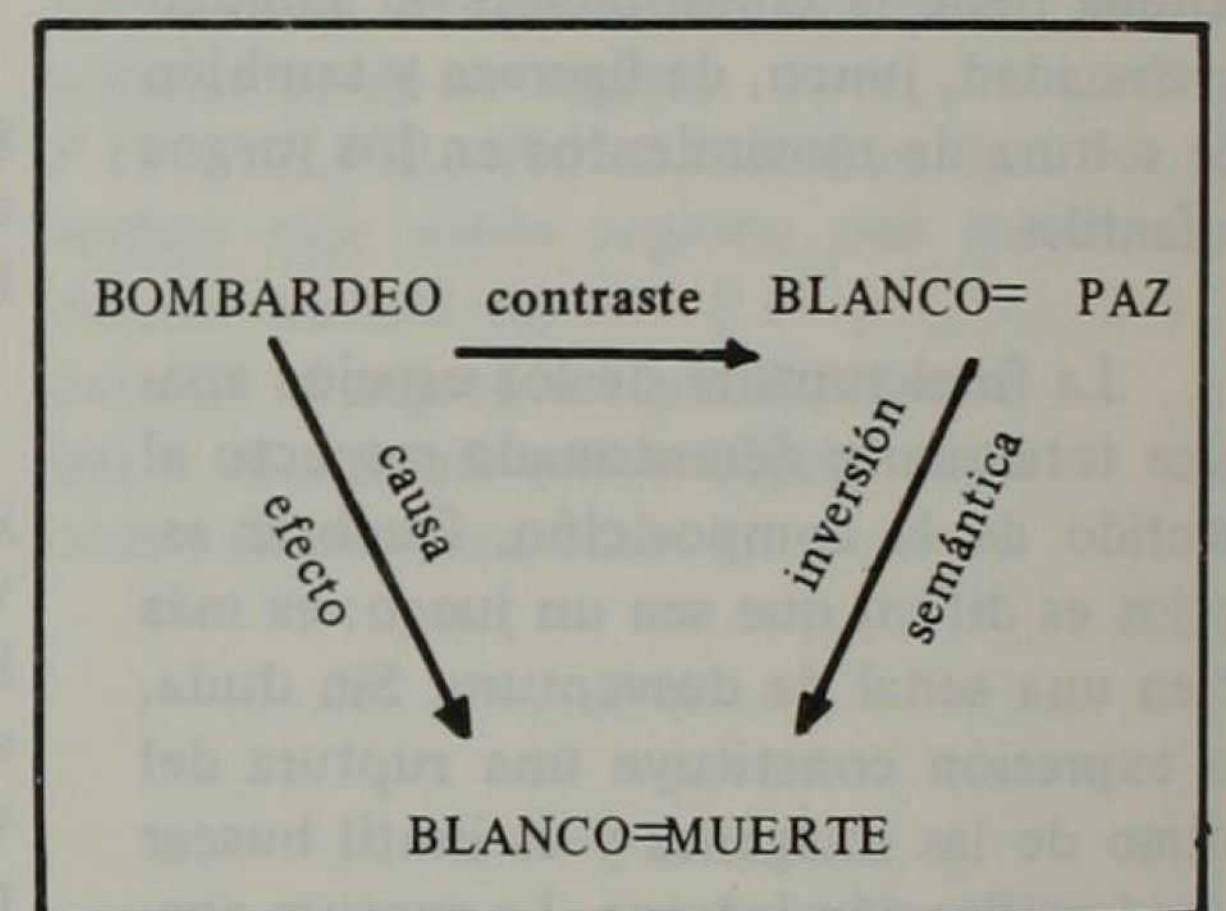
Resulta claro a este respecto que también la primera expresión *Arbol de paz* no es más que la respuesta a la interrogación *¿Qué árbol?* por eso, toda la segunda parte debe entenderse como un discurso directo con función: a) de respuesta a las iniciales formulaciones interrogativas; b) de simbolización en clave irónica de los aviones bombarderos; c) de sugerencias de imágenes de paz en función de contraste respecto a la contemporánea descripción del bombardeo en la voz.

Las relaciones estructurales son múltiples y se pueden configurar en síntesis como sigue:

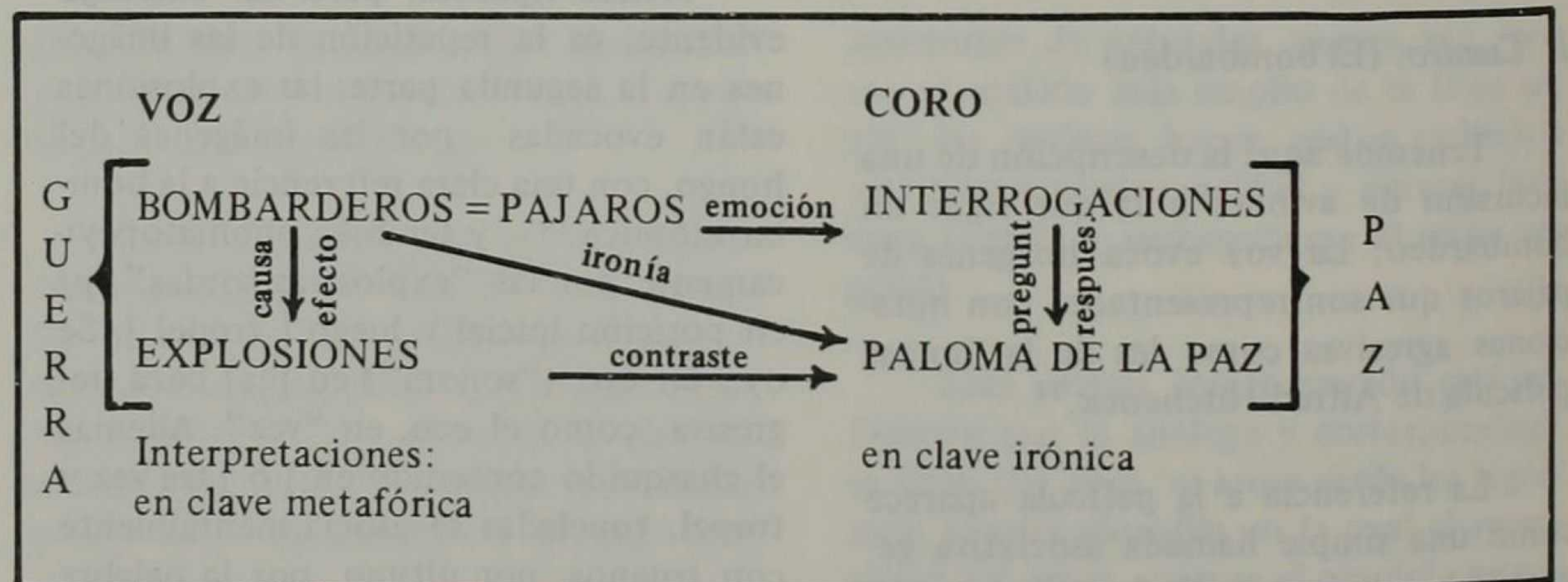
descubierta y la connotación de blanco viene semánticamente (desde el punto de vista del significado) trastornada hasta que pierde el significado engañoso de paz para asumir el brutal que la realidad del bombardeo evoca.

Una vez más la conclusión halla sus premisas en el interior del cuadro, pero anticipa decisivamente el cuadro sucesivo que describe el horror de la aldea destruida.

Si se acepta esta interpretación, el modelo semiológico conclusivo se puede estructurar como sigue:



En el paso desde el primero al segundo cuadro se pierde la correspondencia entre las unidades estróficas de la voz y del coro: se rompe el ritmo del verso y se produce una fragmentación de las secuencias sintácticas. Esta disociación for-



Las correspondencias y las conexiones entre las partes son notablemente complejas y vale la pena resaltar la fuerte interacción que intercorre entre los elementos de la voz y los del coro.

Según lo que hemos dicho, podemos observar que los dos contextos tienden a confluir en la formación conclusiva que contiene un importante mensaje subliminar. En nuestra opinión *hermana blanca*¹⁷ es la muerte. Más adelante en el poema esto resultará más claro; allí entonces la propaganda americana será

mal acompaña a la idea de los efectos destructivos del bombardeo.

Faltando las normales estructuras lingüísticas y estróficas, la función de mantener la unidad de la composición está encomendada a una densa red de relaciones asociativas:¹⁸

- A Pájaros—nido—árbol—cerezo—rama de olivo—paz;
- A Pájaros—alas—vuelo—paloma—rama de olivo—paz;

B-52—de reacción—agresivos—pájaros—película de Hitchcock;
B-52—1.200 toneladas—hongo—humo—infierno.

Podemos recordar todavía las asociaciones mentales que ponen en relación el color blanco con paloma y cerezo y que conectan con Corn Flakes con los responsables sobreentendidos del bombardeo.

III Cuadro. (Los cuerpos dilacerados).

El aspecto formal más evidente de este cuadro, examinando ahora en primer lugar el coro, está representado por las interrogaciones *¿dónde? ¿dónde encontrar?* que, repetidas tres veces, constituye el módulo y, contemporáneamente, el elemento divisor del cual se desarrollan las tres unidades estróficas del coro. Si se asumen estas unidades como referencia, es posible observar que, en perfecta correspondencia con éstas, también la voz aparece estructurada en tres estrofas claramente identificables por tres sujetos iniciales: *la aldea, la mujer, los niños*. Por tanto, desde el punto de vista de las relaciones formales, observamos que, después de la desintegración observada ya en el segundo cuadro, se vuelve a la reconstrucción de la estructura estrófica que repite la del primero. Además los elementos distintivos de la voz, a los cuales nos hemos referido, constituyen las tres unidades del cuadro; por eso la serie *aldea, mujer, niños* toca otra vez la del comienzo *hombres, mujer, niños*, mientras los sintagmas interrogativos se unen a los del segundo (*¿Qué nido? ¿Qué árbol?*) y del cuarto cuadro (*¿Quién armó el lamento?*) sugiriendo un sentimiento de abandono y de soledad inermes junto al asombro de los incomprensibles motivos, causas y agentes de la imprevista y tremenda agresión.

La escena de fondo de la voz está representada por la visión global de una aldea quemada y dominada por una persistente sensación olfativa y por el blanquear de los huesos. Se añade, como elemento escénico, la personificación de la aldea que aparece como un esqueleto.

Observando más pormenorizadamente, podemos relevar la repetición de limpio con la alternancia de los sustantivos *cráneo/ hueso*.

Se nota, además, la reiteración de un entero sintagma en que se alternan los

sustantivos *casa/niño* (y olor quemado de casa/ y olor quemado de niño).

La segunda estrofa describe la mujer (ahora madre) que se quema junto al hijo. La analogía de la disposición estructural nos permite compararla con las mujeres de la segunda estrofa del primer cuadro, así que el efecto dramático viene aumentado también por el contraste con el contexto idílico del primer cuadro. Empieza, pues, la enumeración por asíndeto de las partes anatómicas *barriga, pierna, dedo*, con una ulterior y eficaz personificación de las uñas que representan *sin saberlo* metonímicamente los cuerpos de los niños a los cuales sucesivamente la autora parece atribuir la condición de víctimas inconscientes con *mercado de hueso sin saberlo*.

En el coro se encuentran otra vez estas imágenes de dilaceración de los cuerpos por enumeración de otras partes anatómicas *fémur, cuero cabelludo, pubis, senos* en las primeras dos estrofas mientras en la última estrofa aparece un contraste dramático con los pequeños objetos de la simple vida infantil.

El sintagma final *sin escuelas* aparece dictado, no sólo por necesidades estrictamente lógicas, sino por exigencia de concluir con una locución negativa que hiciera *pendant* a la de la voz *sin saberlo*. El juego de las interacciones se conserva en la voz hasta el incisivo verso *carbón rojo carbón* (concentración eidética: combustible, llama, combustible) que evoca un último rayo de llama (o de vida) antes que todo se apague definitivamente. Como en los cuadros precedentes aquí también es fácil encontrar relaciones horizontales entre la voz y el coro; recordamos la relación entre *cráneo* (voz) y *cuero cabelludo* (coro); *hueso* (voz) y *fémur* (coro); *barriga* (voz) y *pubis* (coro); *niños* (voz) y objetos de los niños *pececito, mariposa, papel, caramelo, lápiz, ronda* (coro). A esta serie pertenece, probablemente, también la parano-masia *pedacitos* (voz) *pececito* (coro).

Se podría observar que la autora pone de relieve imágenes relativamente simples justificadas por la referencia a los niños que aparecen en la primera estrofa, en la segunda *hijo* y muchas veces en la tercera de la voz. Se pone de relieve el hecho de que en las secuencias *los niños/ pedacitos de niños . . . / puñados, uñas* está presente también un efecto fonosimbólico determinado por las imágenes de la carne aplastada. La dilaceración de

la figura humana en fragmentos dramáticamente desunidos se recomponen poéticamente en una nueva unidad constituida por una mano CON una jaula muerta. Es ésta quizás la imagen más sugestiva y terrible de todo el poema. La frase se puede interpretar atribuyendo simultáneamente el adjetivo *muerta* a *mano* y a *jaula* (hipálage) considerando la jaula como muerta (personificación de *jaula*) en cuanto está muerto lo que contenía. Este juego a caballo de una figura sintáctica y de una figura retórica contribuye a completar semánticamente la imagen y a aumentar la eficacia estilística.

Respecto a los cuadros precedentes (y a los sucesivos) existe aquí una dificultad en el percibir los acordes estructurales que son muy complejos. Se puede observar también que, a nivel eidético, se desintegran unidades diferentes: la aldea quemada, la familia en que no están representados los hombres del comienzo del primer cuadro, y los cuerpos mismos, en fin, que parecen desmembrados.¹⁹

Se puede deducir, pues, que la estructura de este trozo se da por la desintegración misma de la estructura que es indicadora de la total dispersión que emerge a nivel de contenido.

IV Cuadro. (Alegoría del viejo).

Después de la escena de la aldea quemada y destruída, viene representado como escenario en la voz, en una especie de flashback, el humo de las explosiones y de los abrasamientos. Contemporáneamente en el coro está introducido, por la última de las formulaciones interrogativas *¿Quién armó el lamento?*, la imagen misteriosa del viejo. En el curso de la tragedia, como sugiere el pronombre relativo (*¿Quién? ¿Quién. . .?*) se precisa la responsabilidad del hombre en el crimen del bombardeo, mientras se abandona la referencia a los pájaros agresivos. El nuevo y verdadero responsable viene delineado de forma elusiva; por eso queda abierta la posibilidad de adelantar hipótesis interpretativas diferentes.

Los atributos del viejo (*de sandalias minerales, de sales iracundas, de estrellas explosivas*) aparecen ambiguos; por eso se determina sólo la imagen de un ser amenazador y potente, humano y humanizado como podría ser en clave política el capitalismo o el imperialismo; en clave naturalista, la destrucción o la muerte. La palabra *viejo* puede sugerir

una referencia al Viejo Continente. Esta interpretación en clave histórica vería en la Vieja Europa la cuna del colonialismo y también materialmente el origen de la vicisitud vietnamita. La figura del viejo podría ser interpretada también en abstracto como la personificación del mal o de un destino nefasto, un demonio, un ser sobrenatural que mal se concilia con el sentido del poema.

En definitiva el viejo podría ser una representación alegórica de los Estados Unidos que se inspiran en la figura del Tío Sam. Esta última interpretación es posible contextualmente y resulta coherente con la idea política de la Morán que vea en los Estados Unidos el centro del imperialismo capitalista generador de destrucción y de muerte y pertenece, en fin, a la misma línea explicativa derivante del análisis del segundo cuadro.

Los indicios semiológicos contextuales a favor de esta tesis no son decisivos. Se trata de la última expresión de **estrellas explosivas**; las estrellas aparecen en efecto, en la bandera americana y las explosiones nos llevan a las imágenes del bombardeo precedentemente descrito. Del único análisis del texto no parece que se pueda deducir otra cosa.

Nos ilumina mejor, a este propósito, el poema **La patria de los niños**²⁰ en que intercolocian algunos personajes de fábula. Entre éstos "Caperucita" empieza el poema con los versos **agonía de paloma/ ataúdes en la voz, /crespones para las alas**, que expresan agonía y muerte y recuerdan por el contenido y por algunas formas léxicas (**paloma, alas**) el segundo cuadro del poema tratado. Más adelante hay una referencia al lobo que se apropia del bosque y del monte; traga el mar, roba el monte y los caballos y devora las ovejas. La verdadera naturaleza del lobo prepotente y agresor viene relevado, más adelante, por "Caperucita" como sigue: **el lobo se llama dólar/, el lobo mató la paz / el lobo niños del mundo/ lleva barba del Tío Sam**. Es evidente que el agresor, es decir, el que **mató la paz** (c.f.r. **la paloma de la paz en Viet-Nam, cinco cuadros**) se identifica con los Estados Unidos y/o con el capitalismo americano (se llama **dólar**); las varias imágenes confluyen después para dar cuerpo a la tradicional alegoría del Tío Sam. Que esta identificación sea importante en la concepción política de la Morán está confirmado por el hecho de que los versos citados vienen repetidos y puestos en evidencia en los últimos cuatro versos. Está

aquí, pues el sentido recóndito del cuarto cuadro de **Viet-Nam, cinco cuadros**: entre el humo de los bombardeos, en la agonía de la carne y de las venas, el campesino vietnamita puede encontrar una respuesta a sus interrogaciones. Todavía no es conocedor del verdadero enemigo que se representa de forma ambigua y alusiva, pero sobre éste ya se apuntan las maldiciones de las víctimas. La identificación del adversario nos conduce a las imágenes conclusivas de la lucha de la patria entera que se desarrolla en el último cuadro.

A posteriori se puede sostener que el sintagma **estrellas explosivas** da la verdadera clave interpretativa, aunque sea destinado a actuar sólo a nivel subconsciente, sugiriendo, más bien que revelando abiertamente, el sentido intrínseco de la misteriosa aparición del viejo; enderezando el pensamiento, como hemos ya dicho, a las estrellas de la bandera y a las explosiones de los bombardeos americanos.

Los aspectos formales más relevantes se dan por el predominio de las formas exclamativas y por la estructura anafórica. Las primeras tienen una función intensiva, atraen la atención, caracterizan el tono, la segunda fortifica la imagen de la densidad del humo y, por otra parte, da cuerpo, refiriéndose más veces, a la figura del viejo (los USA).

El sentido de amenaza que deriva de este personaje viene dado por las expresiones que parecen tener la función de crear alrededor de eso un velo de ambigüedad y de misterio a que nos hemos referido antes. Se puede suponer a este respecto que el sintagma **sandalias minerales** está para indicar una vez más a los americanos que pisan bajo sus pies los yacimientos minerales. **Sales iracundas** es la imagen del polvo explosivo.

Al mismo tiempo estos significados están utilizados para obtener un efecto fonomelódico particular; jugando sobre las sibilantes y las líquidas.

Este es uno de los pocos ejemplos en que la poetisa usa artificios del nivel fonológico.

V Cuadro. (Lucha del pueblo).

En el último cuadro asistíamos a la aparición de complejas estructuras formales que recuerdan muy de cerca las del primero.

Primera parte:

- | | |
|--|--|
| V.1 Madre a prueba del napalm aldea fecunda. | C.1 Guerrillera la patria despluma los pájaros del miedo. |
| V.2 Legión del llanto petardo del sollozo, novia centinela bala. | C.2 Guerrillera la patria conduce tus heridas. |
| V.3 ¡Niño subterráneo, conejillo rebelde que lanzas zanahorias de rencor y dinamita! | C.3 Guerrillera la patria juega en los matorrales la ráfaga de aurora. |

Segunda parte:

- | | |
|---------------------------------------|--|
| V.4 ¡Alimento primario: tercer mundo! | C.4 ¡La mujer, el fusil, amor armado!
¡El viejo, el fusil, amor armado! |
| ¡Heroico arroz, auténtica heredad! | ¡El niño, el fusil, amor armado! |
| | C.5 ¡A tu casa de paredes rojas alba y laurel le florecen las ventanas! |

En la primera parte identificamos un complejo, éste también, como el primer cuadro dividido en tres estrofas; en la voz reconocemos todavía, como sujetos, dos miembros de la unidad familiar: la mujer y el niño. El hombre que, como hemos observado, no aparece nunca más, está aquí sustituido por el sintagma **legión del llanto**. En el coro tenemos de nuevo un factor constante que aquí se da por la patria en armas, como en el primer cuadro, se daba por el arroz; nótese entre paréntesis, la posición inicial del adjetivo **guerrillera** (tono enfático) y al mismo tiempo la reiteración ternaria de **patria** (anástrofe).

Estamos persuadidos de que para la Morán una estructura formal así balanceada implica una visión equilibrada por su parte de la realidad.

Hemos visto, en efecto, que la destrucción del orden inicial de la feliz vida agrícola, ensimismada casi con la naturaleza, estaba acompañada por una paralela disgregación formal (enumeración caótica).

De esto emerge que la voluntad de lucha y el empeño colectivo en la guerrilla constituye el tema unificador del último cuadro.

En esta parte la racionalización de la conducta humana descrita llega a su

natural conclusión. La mujer no es la figura gentil del primer cuadro, ni la madre en llamas del tercero, sino la que es capaz de resistir hasta el extremo los horrores de la guerra tecnológica; la contraposición es nítida en **llamas** (3 c.) a **prueba de napalm** (5 c.).

Análogamente asistíamos a la transformación de la imagen de la aldea que ya hemos visto destruída en el tercer cuadro, a través de las incisivas imágenes del **cráneo limpio** y del **hueso limpio** y ahora aparece resucitada y vital: **aldea fecunda** (V.1)

El adjetivo **fecunda** sugiere que este último sintagma no es autónomo, sino que debe ser considerado como aposición de madre. Naturalmente se entiende la madre combatiente y fecunda, no sólo en el sentido biológico, sino con posibles connotaciones metafóricas del adjetivo, es decir, **madre** capaz de expresar y generar nuevos valores, de dar vida a una extraordinaria voluntad de lucha y de rescatar.

También **el niño** en V.3 no es más que el que juega en el primer cuadro, pero casi milagrosamente recompuesto por la destrucción del tercero, aparece aquí, en la actitud del tímido animal subterráneo obligado por la guerra a una aberrante metamorfosis que modifica el carácter y lo induce a un gesto icástico de rabia y de rebelión.

Se nota, desde el punto de vista estrictamente formal, el intercambio de los atributos que se refiere a **niño** y **coneji- llo** (es decir **subterráneo** que se refiere a **coneji- llo** y **rebelde** a **niño**) y como la zanahoria por su forma se convierte, mediante metáfora, en carga o cartucho de dinamita. De tal manera que, manteniendo una cierta delicadeza de imágenes impregnadas de connotaciones afectivas, la poetisa describe al niño temeroso y obligado a esconderse en refugios subterráneos que la rigurosa necesidad de la guerra incita e impulsa a sentimientos y acciones propias de adulto.

Como hemos dicho precedentemente, falta el tercer miembro de la familia, substituído, por motivos de simetría como sujeto de la segunda estrofa en la voz, por la forma **legión del llanto**. Una afirmación de eso se da en la estrofa C.4 en que el núcleo familiar con tres miembros está reconstruído esta vez por la introducción del viejo, ahora entre la mujer y el niño.

La segunda estrofa de la primera parte aparece bastante oscura; encontramos dos términos que expresan sufrimiento (**llanto, sollozo**) que se conectan a otros dos unidos a la idea de la guerra (**petardo, legión**).

El hecho de que el sustantivo colectivo **legión** implica idea de multitud determina la impresión general, deducida por los acontecimientos precedentes, de muchas personas que sufren para después encontrarse, de pronto, juntas, compactas como un ejército aprestado a la lucha. Siguiendo este proceso, hasta la gentil figura femenina **novia** se transforma en centinela, más bien, en bala, concentrando en sí toda la energía destructiva de la guerra.

Pasando al examen de las relaciones estructurales, se puede poner de relieve, una vez más, en analogía con el primer cuadro, la correspondencia entre voz y coro en la subdivisión estrófica. El coro aparece ordenado según una estructura anafórica con modulación²¹ del verbo que ocupa, aislado, el segundo verso, así como en el cuadro inicial que ocupaba el primero. En este caso, la conexión horizontal no es gramatical, más bien de orden lógico, en el sentido de que parece privilegiarse una lectura alterna de las frases de la voz y del coro (V.1, C.1, V.2, C.2, etc.) según la cual, cada frase de la voz aparece como apelación modulada a que responde el coro con formulaciones insistentes.

Siempre por lo que se refiere a las conexiones horizontales se puede observar que la palabra **patria**, en posición de relieve al final del primer verso en C.1, parece correlacionada según un esquema quiásmico, a **madre** del párrafo en V.1. Esto subraya, entre otras cosas, la equivalencia semiológica entre la madre y la (**madre**) — patria en armas.

En C1 aparece otra vez la metáfora de los pájaros reforzada por el verbo **despluma** que, probablemente, obedece también a una motivación fonológica en cuanto aparece como forma casi anagramática (seis fonemas en común) del verso homólogo **del napalm** en V.1; análogo procedimiento ponemos de relieve en la secuencia **lanzas/zanahorias** en V.3.

Otros aspectos fonológicos de un cierto relieve son la armonía imitativa que reproduce el llanto sollozante en V.2 y el juego de la **erre** (**matorrales,**

ráfaga, auroras) que da más eficacia al sentido de rabia y de lucha en C.3. La insistencia de la vibrante **erre** favorece el efecto onomatopéyico del crepitar de las explosiones, de las metralletas y de las armas automáticas. La palabra **auroras** sugiere la imagen de los resplandores producidos por las ráfagas y, al mismo tiempo, análogamente a otros ejemplos ya vistos, anticipa los sucesos enunciados, en este caso por medio de las connotaciones de renacimiento conectadas claramente con **alba** y **florece** en C.5.

El poema vuelve a la conclusión con una serie de frases exclamativas que subrayan el aplauso (V.4), la marcha (C.4), la esperanza y la victoria (C.5).

Una ulterior confirmación de que la realización de un nuevo equilibrio substancial encuentre en la Morán exacto contraste formal, se da mediante la comparación de secuencias endecasilábicas en V.4 y en C.4 (**alimento primario/tercer mundo**, etc.)²² que después del primer cuadro, habían sido evitadas constantemente.

En C.4 emerge una característica cadencia de marcha y la estructura se da todavía más compacta por la epístrofe y por el juego paranomástico de **amor armado**. Prácticamente se hallan frases idénticas con la permutación de los miembros de la familia: **la mujer, el niño**, y, esta vez, **el viejo**. Por una parte la continua presencia de la familia en tres miembros constituye un módulo; por otra, se evidencia la función de subrayar que la recomposición no puede producirse más que en la forma originaria. Es el hombre el que única y definitivamente ha sido sacrificado; permanecen las mujeres, los niños y los viejos que, constituyendo un núcleo, ya próximo al epílogo, marchan armados. Permanece, sin embargo, el sentido de algo que falta, es decir un equilibrio ficticio, y, en cierto modo, agonizante. Análogamente, esta sensación está reforzada desde el punto de vista formal también en los dos versos conclusivos en C.5 cuyo agrupamiento en endecasílabo está impedido por la presencia de un **le** pleonástico. Esta ruptura del posible esquema métrico puede ser intencional y representar un estilema. Análogamente también el antepenúltimo verso que es un endecasílabo puede constituir un estilema estructural. La función de los últimos tres versos en C.5, después de dos series endecasilábicas en V.4 y en C.4 parece ser la de crear dos casi-endecasílabos (pero con una totalidad de 22 síla-

bas) que tienen el papel de subrayar la ruptura del equilibrio métrico estructural, ruptura que puede ser entendida también como una confirmación, desde el punto de vista formal, de la dificultad de realizar un nuevo equilibrio al interior de la sociedad vietnamita.

En la segunda parte del último cuadro de la voz presenta un interesante entretreído con base metonímica.

Es notable el uso, casi siempre con intencionalidad despreciativa de denominar un pueblo a través del propio alimento típico; la metonimia que aparece en V.4, tiene como elemento metafórico el comido por lo que come sin connotaciones negativas. Esta figura retórica encuentra sus premisas en el primer cuadro en que el ciclo biológico del arroz, como hemos observado, era visto en perfecta armonía con la vida del campesino indochinense. El arroz, pues, puede representar al pueblo vietnamita, y, puesto que este último a su vez, por el valor emblemático de su lucha, puede representar, según una metonimia de segundo grado, todos los pueblos emergentes, se justifica la expresión contraída **alimento primario/tercer mundo**.²³ Por consecuencia, resulta del todo normal la sucesiva personificación del arroz que tiene como atributo la calificación heroico que pertenece al pueblo vietnamita. También este tropo insiste sobre la original integración del hombre con la naturaleza. Conviene insistir en que es siempre la relación metonímica entre el alimento y el pueblo la que consiente la trasposición del adjetivo heroico determinando, de tal manera, la prosopopeya del arroz.

El último verso en V.4 auténtica heredad parece como la conclusión de un razonamiento elíptico. La lectura más simple es la que toma impulso de heroico arroz, es decir: la prueba de heroísmo expresada por el pueblo vietnamita y su cultura campesina referida al cultivo del arroz, símbolo del tercer mundo, representan valores auténticos y así pues una auténtica heredad (ofrenda, se entiende, a todos los pueblos de la tierra).

En la última estrofa (C.5) la formulación conclusiva trata brevemente el tema del renacimiento: la casa lleva todavía las señales del humano sufrimiento paredes rojas; pero la nueva alba iluminará el florecimiento del laurel cerca de la ventana. El laurel no es, sin duda alguna, un árbol con flores, pero viene intro-

ducido por su valor simbólico de victoria en las culturas occidentales.

El tono parece coloquial no obstante la exclamación; el adjetivo posesivo *tu* está referido a casa y ésta, siendo referida al pueblo vietnamita, lo personifica. El sintagma **alba y laurel le florecen** constituye un tópico de la literatura clásica (zeugma) con la presumida anomalía del verbo transitivo. La última pareja de estrofas que se desarrollan paralelas son V.4 y C.4 las cuales expresan, respectivamente, la exaltación y la marcha. C. 4 es, pues, la única estrofa asimétrica de toda la composición; con su ritmo voluntariamente imperfecto, el recuerdo de las heridas todavía abiertas y una esperanza que aletea, se cierra, en tono modesto el poema.

—0—

Desde el análisis del poema a varios niveles, brotan las maneras en que se manifiesta el estilo de la poetisa. El análisis estructural acompaña, dirige y forma el juicio estético, que no puede ser nunca omitido. Debemos subrayar que cuando el poema alcanza un cierto nivel artístico, éste se obtiene, sobre todo, en virtud de la estructura en el ámbito de una arquitectura extraordinariamente compleja, contrastante, a veces, con la escasa originalidad de las imágenes.

Particularmente válida y lograda parece, en fin, la tentativa de superar el límite mismo del lenguaje que por su naturaleza procede mediante fases sucesivas. Eso lo ha podido lograr la presentación de dos contextos paralelos cuya lectura debe imaginarse simultánea e integrada, así como también la aprehensión de los cinco cuadros que, no obstante la sucesión cronológica de las escenas se relacionan y se entrecruzan uno con otro por medio de acordes formales y de contenido, como ocurre en cada elemento pictórico que constituye un políptico.

1. Diana Morán es una de las voces nuevas de la literatura centroamericana. De la joven poetisa panameña se conocen pocos datos biográficos: los que están consignados en la breve antología titulada: *Poesía joven de Panamá* (México, Siglo XXI, colección mínima, 1971) y en *Antología General de la Poesía Panameña* (Siglo XIX-XX), Edición a cargo de D. Agustín del Saz, Barcelona - Bogotá - Buenos Aires - Caracas - México, Editorial Brujuna, S. A., 1974, págs. 544-551.

2. El poema Viet-Nam, cinco cuadros forma parte de la colección *Reflexiones junto a tu piel*.
3. En la edición que hemos utilizado, los versos están fragmentados; es decir, que éstos llevan, muchas veces, una parte a otro renglón por motivos de espacio debidos a la forma reducida (10X15). El texto que aquí hemos escogido está reconstruido en su integridad formal.
4. La percepción simultánea de un sintagma no supera, según Brondal, los seis términos complejos y, a tal propósito, Greimas introduce el concepto de microuniverso para indicar el segmento textual en que la recepción puede realizarse "transformando la sucesión en simultaneidad y la pseudo-diacronía en sincronía". (A.J. Greimas, *Semántica strutturale*, Milano, Rizzoli, 1968, pág. 152-153. Es evidente que los recursos formales introducidos por la Morán, permiten alargar los límites, considerados infranqueables, del microuniverso greimasiano.
5. Por estas consideraciones y por motivos de simetría, parece evidente que, también en la primera estrofa (primero y último verso) acuna sea el correspondiente formal de siembran.
6. Con el sentido de ronda, (Cfr. *Diccionario General de Americanismos*, México, Editorial P. Robredo, 1942, de F. S. Santamaría) se halla: En Chile, corro, juego de niños.
7. Una última prueba de la importancia del término *agricultoramente* viene dada por su posición relevante al comienzo de la composición (final del segundo verso) y además por el hecho de que interrumpe de manera evidente la secuencia rítmica: su eliminación, que por esta razón no está incluida entre otras, cuando hemos tratado este argumento, (los hombres conversaban... de semillas), permitiría reconstruir la primera de las unidades endecasilábicas.
8. F.S. SANTAMARIA: *Diccionario General de Americanismos*, México, Ed. P. R. Robredo, 1942, p. 180.
9. Si se acepta esta interpretación, *vegetales* es el objeto de la laboriosidad de la campesina vietnamita.
10. El sintagma: *Las mujeres reparten vegetales caricias* constituye un caso de incompatibilidad simple en que el sentido de la frase sería empíricamente ripristinado por medio de la substitución de una parte del campo connotativo a la denotación de la palabra que no se adapta al resto de la secuencia verbal (Cfr. A. FINZI: *Le modificazioni determinate da incompatibilità denotativa*, en "Atti del Sesto Congresso Internazionale della Società di Linguistica Italiana", Roma, 4-6 settembre 1972, p. 425.
11. ALFRED HITCHCOCK: *The Birds* (1963). También la película de Hitchcock, traída de una fábula de Daphné du Maurier, contiene una misteriosa metáfora organizada en torno a una rigurosa sucesión de imágenes, convertida, luego, extremadamente dramática por la ha-

MISA-MITIN DE JOSE ROBERTO CEA Y LOS FRUTOS QUE VEREMOS ARDER

Miguel Huevo Mixco

"Los poetas ayudan también al
Universo a realizar sus fines".
Aníbal Ponce.

Estas son reflexiones a propósito de la aparición del libro *MISA MITIN*, de José Roberto Cea, que no gratuitamente podemos considerar de suma importancia para el movimiento cultural salvadoreño, justo en este momento que ya muchos ojos apuntan hacia cuestiones esenciales en cuanto a nuestra identidad cultural. Sin duda la búsqueda de nuestra identidad reviste un compromiso, máxime en un ambiente que día a día se vuelve hacia el antojo del imperio en el aspecto cultural. Para muchos, la cuestión de la identidad sigue siendo un juego de espejos, de adivina—adivinator. En El Salvador asume caracteres revolucionarios. La aparición de *MISA MITIN* instalado dentro de esa búsqueda nos lleva a plantear una serie de reflexiones que a continuación presentamos.

1. *La literatura salvadoreña y la cultura.*

Hasta hoy, El Salvador desconoce el diseño y práctica de una verdadera política cultural. Para sostener esta afirmación arrancamos de un particular concepto de cultura. Lo aplicamos no a lo que comúnmente se utiliza para denominar el arte y la literatura (o los buenos modales en el peor de los casos), sino a esa **totalidad compleja** que articula

1— las capacidades materiales del hombre en su transformación del mundo; 2— las aspiraciones, motivaciones, expresiones de los individuos que conforman un grupo humano determinado (y aquí se instalan el arte y la literatura); 3— a la vez que hace posible las relaciones del individuo con su sociedad gracias al proceso de formación y afirmación de su **identidad particular** y de la **identidad colectiva** del grupo al que pertenece.

Desde esta perspectiva nuestro panorama cultural es en alguna manera sombrío y en alguna manera esperanzador.

Ya que un libro suscita estas reflexiones, nos interesa destacar por hoy de entre esa totalidad, el aspecto editorial. En este renglón sobran dedos para enumerar las nuevas ediciones que se han realizado en los últimos cinco años tanto en investigación científica como en creación literaria. Dentro de este último aspecto, que es el que deseamos enfatizar, parece

que los jerarcas culturales salvadoreños siguen bailando el **twist** aquel que sostiene que la actual literatura si no es materia en desuso, por lo menos se trata de un mal menor.

Contrariamente a esta situación, las artes plásticas han alcanzado un descomunal nivel de aceptación como resultado de ciertos cambios en la estructura económica y espiritual de las élites que detentan el poder en nuestro país. Una clase media ascendente, beneficiada con los privilegios del mundo burgués, llega a convertirse también en compradora de objetos artísticos; las artes plásticas que pueden ser colgadas: mostradas: ostentadas, son en este caso el primer renglón. La música sigue mostrando un panorama desolado: o música sinfónica para las clases "cultas" o una cruel repetición de los temas sudamericanos entre la gente más joven. El movimiento teatral, por su parte, se muestra vigoroso. En su mayoría componen grupos jóvenes independientes que trabajan con disciplina, habiendo llegado a aglutinarse en una necesaria Corporación. Desvincularse de la trayectoria de los movimientos teatral y literario es perder de vista los nuevos rumbos que toma el quehacer cultural salvadoreño en sus manifestaciones artísticas.

En su tuétano esencial, la literatura, y sobre todo la poesía, ha comenzado a madurar una serie de supuestos contentuales y formales a partir del surgimiento del Círculo Literario Universitario hacia la mitad del siglo. Este grupo, desde nuevas perspectivas, abre entronques para una literatura más identificada con el ser salvadoreño. Los nombres que destacan los podemos enumerar sin contratiempos: Roque Dalton (1935—1975); Manlio Argueta (1935), Roberto Armijo (1937) y José Roberto Cea (1939). A partir de este momento nuestra literatura experimenta una verdadera escisión con los motivos, formas y opciones ideológicas de quienes les precedieron y entre quienes ya destacaba la figura de uno de los poetas decisivos en lo que va de la historia literaria cuscatleca: Oswaldo Escobar Velado (1919—1961). Su testimonio ha sido fundamental para entender lo que con propiedad podemos llamar la Poesía salvadoreña.

En ese momento la literatura experimenta un breve pero fructífero renacimiento. Hay publicaciones de mucha altura,

la literatura pone en circulación sus puntos de vista y nuestros escritores circulan de boca en boca expuestos, incluso, al riesgo de convertirse en una tribu de bufoncitos de nuevos estilos. Pero los acontecimientos se precipitan y el año 1972 (Roque Dalton se encontraba fuera desde 1966) da el banderillazo para la salida de un buen número de intelectuales como consecuencia de la ocupación de la Universidad Nacional y la subsiguiente represión política. Para entonces, este grupito de escritores y otros intelectuales había por lo menos formulado, estimulado y en algún modo, puesto en práctica, las bases para un movimiento cultural que a estas alturas parece convertirse en realidad.

—0—

Como era de esperarse, los años 70 encuentran a la cultura oficial devanándose en un proceso de burocratización. Para los escritores que aparecen por esos años ya no es posible repetir lo hecho. La experiencia día a día nos lo demuestra. Ensayamos nuestras propias búsquedas, eso es todo. Hace falta someterlas a juicios desapasionados. Lo cierto es que nos enfrentamos con el muro habitual. La cultura oficial permite ciertos resquicios pero en esencia la situación se torna hasta cruel. A este año 1977 las ediciones de los libros de la "nueva gente" — incluyendo a los del Círculo Literario Universitario — han sido sino nulas, escasas.

A consecuencia del crecimiento de la población estudiantil, hacia 1975 se suscita un increíble movimiento destinado a la reedición de los autores salvadoreños incluidos en los programas de estudio. Dicho movimiento que viene a llenar únicamente demandas del mercado no es acompañado de una valoración del fenómeno cultural. La única versión de los hechos es la de la cultura oficial. No existen revistas ni publicaciones. Por otro lado, al no existir una verdadera política editorial, los trabajos de la gente que se encuentra escribiendo en vida han sido conscientemente olvidados. La señal es buena: la nueva fruta quizá resulta venenosa. Todo indica que las cosas deben cambiar radicalmente.

2. "Por sus frutos los conoceréis . . ."

Todo este intento de ubicación general nos puede ilustrar hacia qué posibles metas enfila el movimiento cultural salvadoreño por parte de sus creadores. Seguramente uno de los vértices fundamentales hacia donde apunta es profundizando en el problema de la **identidad cultural**. Un pueblo superpoblado, oprimido, colonizado y hambriento, nuestro verdadero rostro permanece oculto por los múltiples velos y traslapes de la ideología dominante. El afeminamiento de la literatura escrita y de nuestros intelectuales ha contribuido casi siempre a que esta situación continúe sin mayor cuestionamiento. Ahora se trata de recoger los frutos que han echado algunos escritores con mayor visión y profundización sobre la realidad salvadoreña. En este sentido las producciones en narrativa de Salarrué (1899–1975) y de Miguel Angel Espino (1902–1967), significan valiosos filones dentro de nuestra búsqueda, a la que aportan luces la generación del Círculo Literario Universitario. En poesía, *Todo el código*, de J. R. Cea, aparece en 1968. En *Las historias del Pulgarcito* (1975), de Roque Dalton, encontramos madurados los frutos que insinuaba en varios de sus libros anteriores. Entre los escritores que comienzan a publicar hacia 1960 pueden encontrarse valiosas convergencias: *Crónicas de infancia*, de

José María Cuéllar y *Sagradas Escrituras*, de Alfonso Quijada Urías, libro antologado en La Habana y desconocido en El Salvador.

En novela aparece decisiva para su generación *El Valle de las Hamacas* (1970), de Manlio Argueta. *Pobrecito poeta que era yo* (1976, un año después de la muerte del poeta), de Roque Dalton, es culminación y nueva coda de ese proceso novelístico. Y así en otros géneros comienzan a verse nuevos frutos cuya preocupación incluye el encuentro de esa esencialidad de nuestro hombre alienado, oprimido y pese a ello, gigantesco. Sintomáticamente, el 99 por ciento de estos libros ven la luz en editoriales extranjeras. El pulso ha comenzado a afinarse.

3. *Misa Mitín: nueva coda . . .*

Tal vez en este momento apreciamos con alguna claridad la importancia que reviste la edición de *Misa Mitín*, de José Roberto Cea, instalado dentro de esa búsqueda que hemos esbozado. En este libro, Cea utiliza los textos de ciertas Oraciones (de rezar) muy comunes en El Salvador, Oraciones en donde es evidente la amalgama pagano—religiosa de nuestro pueblo. Dicho tipo de prácticas, que perviven¹ en gran parte de América, son herencia de la conquista: la violencia con que la cruz (situada en la empuñadura de la espada) se sembró en el seso indígena, no sacudió las concepciones religiosas de nuestro hombre sino que vinieron a formar parte de un sustrato religioso manejado por las clases populares y en donde modifican, contradicen, subvierten la religión oficial.

En estas Oraciones una concepción mito—mágica del supremo alía indistintamente a las fuerzas del Bien y del Mal a modo que favorezcan a los hombres en sus deseos y necesidades: mujer, dinero, lluvia para la milpa; o en sus propios miedos: "contras" para embrujos, etc., etc. Dichas Oraciones son una cabal expresión de nuestro mestizaje y es hasta en *Misa Mitín* que son revertidas poéticamente para cuestionar el uso de la religión como elemento opresor de la conciencia. Cea lo plantea a la entrada de su libro:

"Lo que debemos hacer en y con los ritos religiosos, mientras estos persistan en su actual circunstancia, es desmitificar y desmistificarlos para beneficio colectivo (. . .) No debemos olvidar que existe una tradición, que ésta no se cambia de un momento a otro, va a cambiar del enfrentamiento entre las nuevas imágenes y las antiguas y esto es indefectible —aún para los oscurantistas— por cuanto las nuevas relaciones sociales ya vislumbra- das en el cambio de la propiedad de los medios de producción, van a crear esta nueva visión del mundo". (Subrayado mío).

Cea ha hilvanado con acierto muchas de sus experiencias esbozadas en sus anteriores trabajos. No se trata, pues, de un "momento mágico", de una irrupción, sino del acercamiento a una visión que integra nuestro mestizaje a modo de ser útil en la causa liberadora. Bebiendo del lenguaje popular *Misa Mitín* es realizada con sus peculiares medios de expresión, incorpora elementos diversos de diversa naturaleza y los sinteti-

za ofreciéndonos no una diversión, un juego de artificios, sino una Invención que es parte de la Realidad.

En pocas palabras, trasciende el hecho "literario" para poner el ojo en una riquísima documentación que le añade caracteres antropológicos; de este modo, nuestra tradición, nuestra cultura, se vivifican y dejan de ser una serie de "cosas" que la clase dominante maneja a su antojo para ponerlas al servicio de sus gigantescos proyectos turístico-mercantiles. Si en *Las historias prohibidas* . . . , Roque amasó el hecho histórico para servir un pan de pólvora, en *Misa Mitín*, Cea profundiza en una veta igualmente rica y vital: la mitología popular, en donde los santos oficiales son desplazados para instaurar las devociones más cercanas a su naturaleza: San Gato Negro, San Garrobo, San Caballo Negro, Santa Boa, San Sapo, Santa Ruda, etc., etc. Refiriéndose a ellos, Cea le habla a Juan para que le entienda Pedro:

*"Yo no quiero el rencor, busco trabajo nada más
tabla de salvación.
Yo no quiero el rencor, quítame el hambre.
Oh Poderoso e invencible garrobo
que Dios ha colmado de grandes privilegios
como el de conceder los tiempos lluviosos y secos,
tener el valor de tirarse del árbol más elevado
y caer sobre cualquier barranco o peña y no le pase
ningún mal . . ."*

(De "Grande y Poderosa oración al garrobo para encontrar trabajo".)

.....

*"Oh San Alejo
quiero tranquilidad:
Aleja a mister Adams o a mister McNamara,
como se llamen,
de este vecindario . . .
Haz que vuelva la paz y el orden
"¡Aléjalos!"
O nosotros lo hacemos . . ."*

(De "Oración para alejar al enemigo")

4. *Tres palabras sobre el mestizaje y la dirección de la cultura dominante.*

Un hombre no debe ignorar quién es. La ignorancia de nosotros mismos nos lleva continuamente a formarnos ideas equivocadas de nuestro pasado, nuestro futuro y sobre todo, de nuestro presente, constantemente actual. Grave es la situación cuando hay un grupo que se empeña en deformar la identidad del resto del conglomerado y hasta la suya propia. En el terreno cultural salvadoreño, la clase dominante cumple esa tarea desesperadamente. Si como dijimos antes, la cultura hace posibles las relaciones del individuo y su sociedad y debe habilitar un proceso de formación y afirmación de su identidad tanto particular como colectiva, en El Salvador el horizonte es sombrío. La intervención de la clase dominante en el terreno cultural también persigue inocular sus valores a modo de reproducir en todos nosotros el tipo de relación de su conveniencia.

En estos momentos, la cultura dominante pretende asumir un **carácter nacional**, con mucha insistencia, a modo de subordinar en su seno al resto de clases que componen nuestra sociedad. Gracias a esta magia, la cultura dominante no pretende formar ni afirmar (antes bien ocultar y deformar) nuestra identidad, a la vez que legitima el estado de cosas. De allí que actualmente la búsqueda de **nuestro ser cultural** asuma un carácter revolucionario.

El hombre salvadoreño, subordinado a la clase dominante, se ve cruelmente fragmentado en su identidad ya que es sometido a una serie de valores que no son los suyos. Nuestra identidad permanece ocultada, castrada, incinerada, y sobre ella reposan no sólo hábitos, ritos, juicios y prejuicios (impuestos), sino también la legitimación del orden represivo. Los valores de nuestra nacionalidad, la familia, la salvadoreñidad, son prendas que cuelgan de su traje oscuro.

La identidad no es un juego de espejos y profundizar en la cuestión de nuestro mestizaje no significa la aceptación de dos sangres en nuestras venas (lo que es falso, sólo hay una; no dos rostros sino uno; el nuestro); significa la búsqueda de lo que somos nosotros a pesar de la cultura dominante; significa ser nosotros contra quienes se empeñan en que seamos sus incondicionales servidores. En *Misa Mitín* encontramos expresado este sentimiento:

SALMO O DECIR MESTIZO

*Es verdad
aquí hubo una virgen, un príncipe encantado
y pájaros y dientes y vigiliás.
Hubo un paraíso de verdad
se lo encontraba en las veredas
se le hallaba en las pozas, en los frutos, en el
trabajo,
en tí se hallaba.
Las mozas no escondían la cara al entregarse ni después
se escondían.
También es cierto que la verdad no era encarcelada
ni en periódicos, la radio o la TV.
No era propiedad privada.
Nadie la perseguía . . .
Pero no sé de dónde se cruzó la nostalgia, ilusionó
y empezaron los barcos a venir
llevaban y traían
traían y llevaban más . . .
La sangre se mezcló, se cruzó el corazón . . .
Estos son los papeles entregados al tiempo.
Vienen del corazón y pensamiento, van allí y ahí
y ya no puede más la mansedumbre . . .*

5. *Para un entronque.*

Como hemos visto, de entre un panorama signado por la terrible avanzada cultural del imperio ("way american of life", hamburguesas atómicas, hoteles, supermercados), emerge una expresión más viva en nuestra literatura. *Misa Mitín*, de Cea, es la que ahora muestra sus frutos. En muchas gavetas y corazones palpitan desde ya otros vigorosos testimonios que como Camilo Campos lo vislumbrara en los albores del siglo, garantizan el advenimiento de una literatura de mayor

LA SITUACION DEL NARRADOR EN PEDRO PARAMO

Carlos Enrique Aguirre Gómez

I

Las presentes consideraciones tienen como finalidad enunciar algunos problemas que surgen bajo una comprensión estructural de **Pedro Páramo** de Juan Rulfo; éstos se vislumbran como narrativos, en tanto el relato se concibe como *"la presentación de un mundo, hecha por un narrador a un lector implícito. La (s) frase (s) que funda (n) el mundo (son) narrativo—descriptiva (s) de sujeto singular, que se relacionan de tal manera que constituyen la ficción de un mundo operante para quien se pone en situación imaginativa, con la conciencia trascendental irónica de que ese mundo puede ser posible"*.¹

Para ello, se ha elegido el campo del narrador por ser éste imprescindible para interpretar con acierto una narración cualquiera,² debido a que *"en la actitud narrativa existe una fuerza formadora como su más profundo contenido de significación, una última seguridad, una última confianza en su contenido, una última credibilidad"*.³ De esta manera, a partir de este ángulo, buscamos dilucidar su unidad de sentido narrativa que nos permita construir una visión estructural de la misma, a través de la formulación de un modelo que lleve, al que se acerque a ella, a tener una visión global de la misma; asimismo, pretendemos agilizar la distinción de sus problemas en tanto se distinguen como específicamente literarios, frente a otros que así no lo son.⁴ Por último, el esfuerzo tiene como finalidad marcar el campo de pertinencia para algunos estudios aparecidos.⁵ De esta manera, se trata de una introducción al estudio de **Pedro Páramo** a través de la situación del narrador.

Nos enfrentamos al problema desde los límites que brinda la formulación teórica sobre el relato, establecida por el aludido Kayser y que no vamos a explicitar aquí por ser algo bien conocido.⁶ Sin embargo, para precisar la visión de algunos sectores, echaremos mano a las ideas del búlgaro Tzvetán Todorov⁷ fundamentalmente en lo referido a las visiones en la narración.

II

FABULA DE "PEDRO PARAMO". En este estudio, entendemos por fábula lo narrado; es decir, el mero conteni-

do funcional de la estructura narrativa y que permite entrever, en forma global, haces de problemas.⁸ En **Pedro Páramo**,⁹ se presenta a través de un diálogo que realizan Juan Preciado y Dorotea, la Curraca, en una fosa común donde yacen muertos. Con él, Juan busca conocer las causas y naturaleza de aquella Comala fantasmagórica que encontró y lo condujo hasta la muerte; a su vez, Dorotea, conforme avanza esa necesidad cognoscitiva en su interlocutor, explica las razones y naturaleza de aquello bajo una perspectiva histórica. Así, el contenido de la fábula se reduce a una indagación y a una respuesta sobre el sentido histórico y humano de Pedro Páramo, cosa que se logra ampliamente.

De acuerdo con lo anterior, la presente fábula se diseña mediante el desarrollo de dos narraciones enmarcadas¹⁰ que, mediante su interacción, constituyen la lógica del diálogo. La primera comprende el viaje de Juan Preciado hacia Comala, sus experiencias allí y, finalmente, su condición de muerto que habla en el contexto de una fosa. La segunda presenta, a través de Dorotea, la vida de Pedro Páramo desde su niñez hasta su muerte, para destacar su maldad como causa de todo lo que ha sucedido y está sucediendo en el momento mismo de narrar. Junto a estas narraciones dialógicas, se presenta la narración monológica hecha por Susana San Juan, mujer de Pedro Páramo, para completar así el significado de aquél y formar el sentido total de la fábula; ella está junto a los dos muertos anteriores.

III

DISPOSICION DE LA MATERIA NARRADA. El contenido de esta historia, a través de la materia narrada, está distribuido en 67 apartados no enumerados, que han sido llamados capítulos,¹¹ pero que nosotros vamos a llamar cuadros¹² referenciales de varias etapas de la vida en Comala. La disposición de ellos es difusa; esto se explica por la existencia de una pluralidad de hilos narrativos, que más tarde analizaremos. Por eso, y para vislumbrar el mecanismo de su organización, propondremos un esquema en que usaremos las siguientes claves:

/ / Representa aquellos cuadros narrados por

Juan Preciado y en los cuales ha sido protagonista anteriormente.

/...../ Hace referencia a aquellos cuadros narrados por un hablante omnisciente y referidos a Pedro Páramo.

/----/ Representa aquellos cuadros que no son enunciados directamente, sino que se manifiestan como una situación dialógica.

/-----/ Hace referencia a aquellos cuadros que, al igual que los anteriores, no son enunciados en forma directa, sino que aparecen como una situación monológica en que se narra algo y una situación dialógica en que se hace referencia a ella de manera directa.

Pasemos, pues, al presente esquema distribucional:

/ 1 / / 2 / / 3 / / 4 / / 5 / /...6.../ /...7.../ /...8.../
 / 9 / /...10.../ / 11 / / 12 / /...13.../ /...14.../
 /...15.../ /...16.../ / 17 / /...18.../ /...19.../ /...20.../
 /...21.../ /...22.../ /...23.../ / 24 / / 25 / / 26 /
 / 27 / / 28 / / 29 / / 30 / / 31 / / 32 / / 33 /
 / 34 / / --35 --/ /...36.../ / --37 --/ /...38.../ /...39.../
 /--40--/ /...41.../ /...42.../ /...43.../ /...44.../ /...45.../
 /...46.../ /...47.../ /...48.../ /...49.../ /--50--/ /...51.../
 /...52.../ /--53--/ /...54.../ /...55.../ /...56.../ /...57.../
 /...58.../ /...59.../ /...60.../ /...61.../ /--62--/ /...63.../
 /...64.../ /...65.../ /...66.../ /...67.../

Si revisamos el cuadro anterior, notamos que hasta el cuadro 34 sólo aparecen cuadros de las fórmulas /.../ y /...../. Se encuentran 20 del tipo /.../ y 14 del tipo /...../. Ya la número 35 corresponde a la fórmula /-----./ A partir de aquí, encontramos 27 del tipo /...../; 3 del tipo /-----./ y 2 del tipo /-:-:-:-/. Nótese que desaparecen los cuadros del tipo /.../, por cuanto se clarifica, a partir de aquí, la lógica del diálogo apuntado.

Para hacer más concreto el significado del esquema que acabamos de presentar, enunciaremos, sucintamente, el contenido funcional de lo afirmado en cada cuadro. Lo hacemos, ordenándolos de acuerdo con los grupos en que se manifiestan.

CUADROS DEL TIPO /.../

1. Justificación del viaje a Comala (p. 7).¹³
2. Relato del viaje a Comala (pp. 8-9-10-11).

3. Primeras experiencias en Comala (pp. 11-12-13).
4. Recuerdo de la manera cómo el arriero Abundio lo envió a casa de Eduviges Dyada (p. 13).
5. Encuentro con Eduviges Dyada (pp. 13-14-15).
9. Conversación con Eduviges Dyada. Narración por parte de ella de la historia de Abundio y la historia de la venida de Juan Preciado al mundo (pp.19-20-21-22-23-24).
11. Conversación con Eduviges Dyada. Narración de ella de la historia de la muerte de Miguel Páramo (pp. 25-26).
12. Monólogo de Juan Preciado sobre la circunstancia que enfrenta (pp. 27-28).
17. Encuentro con Damiana Cisneros (pp. 16-37).
24. Conversación con Damiana Cisneros; narración de ésta sobre algunas cosas que suceden en Comala (pp. 45-47).
25. Narración del diálogo entre algunas voces (p. 47).
26. Narración del diálogo entre las voces de unos hombres (pp. 47-48-49).
27. Narración del diálogo entre Chona y otro (pp. 49-50).
28. Narración de cosas extrañas. Llegada a casa de Donis (pp. 50-51).
29. Diálogo entre Donis y su hermana. Conversación de ésta con Juan Preciado (pp. 51-52-53-54-55-56-57).
30. Juan narra la visión que tuvo de un hombre y una mujer extraños. Diálogo entre éstos (pp. 57-58).
31. Diálogo con la hermana de Donis (pp. 58-59-60).
32. Diálogo entre Juan y su madre (p. 60).
33. Diálogo con la hermana de Donis (pp. 60-61).
34. Últimas impresiones de Juan sobre Comala (p. 61).

CUADROS DEL TIPO /...../

6. Niñez de Pedro Páramo y recuerdos de sus amores con Susana San Juan (pp. 15-16-17).
7. Niñez de Pedro Páramo y recuerdos que éste tiene de Susana San Juan (pp. 17-18).
8. Niñez de Pedro Páramo y recuerdos de Susana San Juan (pp. 18-19).
10. Niñez de Pedro Páramo y recuerdos de Susana San Juan (p. 24).

13. Entierro de Miguel Páramo; relaciones entre Pedro Páramo y el padre Rentería para lograr la salvación de aquél (pp. 29–30).
14. Diálogo entre una niña y su tío sobre la muerte de Miguel Páramo. Violación de ésta por aquél (pp. 30–31–32).
15. Conversación entre unos hombres sobre el entierro de Miguel Páramo y sobre su aparición misteriosa en los contornos de Comala (pp. 32–33).
16. Soliloquio del Padre Rentería y recuerdos de las injusticias cometidas con Eduviges Dyada (pp. 34–35).
18. Diálogo entre Fulgor Sedano y Toribio Aldrete sobre unos problemas de unas tierras en casa de Eduviges Dyada (pp. 37–38).
19. Encuentro entre Pedro Páramo y Fulgor Sedano y exposición de los planes de aquél para pretender a Dolores Preciado (pp. 38–39–40–41).
20. Soliloquio de don Fulgor sobre la astucia de Pedro Páramo (pp. 41–42).
21. Encuentro de Fulgor Sedano con Dolores Preciado; proposición de éste sobre el matrimonio de Pedro Páramo y ella, cosa que acepta (pp. 42–43).
22. Diálogo entre Pedro Páramo y Fulgor Sedano sobre Doloritas Preciado, Toribio Aldrete, etc. (pp. 43–44).
23. Resolución contra Toribio Aldrete. Breve diálogo entre Pedro Páramo y Fulgor Sedano sobre Doloritas (pp. 44–45).
36. Fulgor Sedano en la hacienda (pp. 65–66–67–68–69).
38. Arribo de Miguel Páramo muerto (pp. 70–71–72).
39. Hechos que ocurren en torno al padre Rentería y que delatan la maldad de Miguel Páramo (pp. 72–73–74–75–76–77–78–79).
41. Informe de Fulgor a Pedro Páramo sobre la llegada de Susana San Juan a Comala (p. 85).
42. Monólogo de Pedro Páramo sobre las primeras relaciones tenidas con Susana San Juan (pp. 86–87).
43. Diálogo entre Susana y su padre sobre Pedro Páramo a la llegada a Comala (pp. 87–88).
44. Plan de Pedro Páramo y Fulgor Sedano para desaparecer al padre de Susana San Juan y así conseguirla (p. 89).
45. Descripción de Comala. Susana ya loca habla de Justina. Se le aparece por primera vez su padre muerto (pp. 89–90–91–92).
46. Encuentro de Susana con el espíritu de su padre y noticia posterior de Justina sobre su muerte (pp. 93–94).
47. Escena de la bajada al sótano que hace Susana siendo una niña. Va por orden de su padre en busca de un cadáver y dinero. Explicación de por qué ríe con la noticia de su muerte (pp. 94–95).
49. Encuentro de Pedro Páramo con el tartamudo y relación de su preocupación por la enfermedad de Susana (pp. 97–98–99).
51. Encuentro y trato de Pedro Páramo con los insurrectos (pp. 100–101–102).
52. Diálogo y convenio de Pedro Páramo con el Tilcuate (pp. 102–103).
54. Monólogo de Susana San Juan ya agonizante y Pedro Páramo ante ella (pp. 104–105).
55. Despedida del abogado de Pedro Páramo, que se va para Sayula, por efectos de la guerra (pp. 106–107).
56. Regreso de aquél y préstamo que don Pedro le hace (pp. 107–108–109).
57. Conocimiento que toma Damiana Cisneros de las aventuras nocturnas de Pedro Páramo con la chacha Margarita (pp. 109–110–111).
58. Diálogo de Pedro Páramo con el Tilcuate. Relación que hace don Pedro Páramo entre la chacha Margarita y Susana San Juan (pp. 111–112–113).
59. Diálogo de Susana, ya moribunda, con Justina. Recepción de la comunión de manos del padre Rentería (pp. 113–114–114).
60. Diálogo entre dos mujeres del pueblo sobre la posible muerte de Susana (pp. 115–116–117).
61. Diálogo entre Susana San Juan y el padre Rentería. Muerte de ésta (pp. 117–118–119).
63. Hechos que ocurren durante los funerales de Susana y la maldición de Pedro Páramo sobre Comala (pp. 120–121).
64. Breve diálogo entre Pedro Páramo y el Tilcuate sobre la revolución (pp. 121–122).
65. Monólogo de Pedro Páramo que ya desilusionado espera la muerte (pp. 122).
66. Muerte de Pedro Páramo y de Damiana Cisneros a manos del borracho Abundio (pp. 123–124–125–126–127).
67. Ultimos recuerdos que tiene Pedro Páramo sobre Susana San Juan y su muerte (pp. 127–128–129).

CUADROS DEL TIPO /-----/

- 35. Diálogo entre Juan Preciado y Dorotea en la tumba sobre sus últimos momentos en Comala (pp. 61-62-63-64-65).
- 37. Diálogo entre Juan y Dorotea sobre su vida anterior en la tierra (pp. 69-70).
- 53. Diálogo entre Juan y Dorotea sobre lo que han oído decir a Susana San Juan (pp. 103-104).
- 62. Declaración de Dorotea a Juan Preciado de que ella vio morir a Susana San Juan (p.119).

CUADROS DEL TIPO (-:-:-:-)

- 40. Monólogo de Susana San Juan sobre sus días felices. Diálogo entre Juan y Dorotea sobre lo escuchado y referencia de Dorotea sobre la historia de Susana y su relación con Pedro Páramo (pp. 79-80-81-83-84-85).
- 50. Monólogo de Susana San Juan; lo escuchan Juan y Dorotea (pp. 99-100).

De este caos aparente, surge una unidad de sentido que se estructura alrededor de la figura de Pedro Páramo y que puede enunciarse como la maldad; de aquí, este valor otorga simbolización al mundo en Pedro Páramo en tanto se logra por una presencia reiterativa en la figura del personaje en cada uno de los cuadros.¹³ Para entrever la forma cómo se diseña, es perfectamente posible aislar algunas secuencias¹⁴ que se intuyen después de varios acercamientos a la novela. Para Ricardo Estrada¹⁵ la significación en Pedro Páramo puede descomponerse en tres elementos que corresponden a tres historias, motivadas por cuatro incentivos. He aquí algunas de sus consideraciones al respecto:

*"Al parecer, cuatro incentivos promueven la conformación de Pedro Páramo: a) la búsqueda del padre desconocido, en ánimo de venganza (Juan Preciado llega a Comala buscando a Pedro Páramo, su padre); b) el inmenso y desesperanzado amor de Pedro Páramo por Susana San Juan (él amaba a Susana desde niño; la ha amado toda su vida; la pierde y cuando ella vuelve a Comala y la hace su esposa, su matrimonio es tortura, dado el mundo demencial de Susana); el resentimiento de Pedro Páramo por la muerte de su padre (Lucas Páramo cae como víctima incidental en una ceremonia y Pedro Páramo cobra venganza en el pueblo de Vilmayo, porque piensa que a su padre se le tendió una celada); d) el resentimiento de Pedro Páramo para con el pueblo de Comala (Susana ha muerto y Comala, desentendida del duelo de Pedro Páramo, se entrega al jolgorio de una fiesta)".*¹⁶

"Estos cuatro incentivos, al desarrollarse en forma cautivante, van constituyendo tres 'historias' cuyo amarre nos revelaría a Pedro Páramo, el cacique, y a Pedro Pá-

*ramo el hombre obsesionado por el amor; y algo más, en el contorno de ambas imágenes, el agobio de un pueblo. Estas 'historias', para obtener la emoción de la novela, podrían ser: a) la llegada de Juan Preciado a Comala y todas sus supra-experiencias en aquel trasmundo (ya Comala está sumergida en la sombra); aquí, aludido, Pedro Páramo configura su violencia y el lector atisba lo infalible de su pasión; b) la vida violenta de Miguel Páramo, ligada al relato, con la vida conflictiva del Padre Rentería; c) la presencia de Susana San Juan como motivo e hilván poético de la obra".*¹⁷

Nosotros coincidimos, en cierta manera, con Ricardo Estrada en cuanto a los incentivos que promueven la unidad semántica de Pedro Páramo y en cuanto a las imágenes en que éstos se condensan. Sin embargo, no compartimos la apreciación en torno a la forma cómo se llega a esto. Creemos que este crítico ha intuido hondamente los dos elementos anteriores, pero no ha logrado una explicación satisfactoria de la condensación lógica de esos incentivos en las tres imágenes propuestas. Aún más, vemos ciertas limitaciones en el significado de la unidad semántica desde esta perspectiva propuesta por Estrada y, por eso, nos vemos obligados a replantearla desde el punto de vista de las imágenes, de la siguiente manera: Pedro Páramo cacique, Pedro Páramo obsesionado por el amor y, entre ambas imágenes, la imagen de la visión de Comala desde el reino de la muerte, en el cual se condensan las maldades de Pedro Páramo.

Esta nueva posibilidad de mirar la novela, nos lleva a plantearnos la manera en que se logra la plamación unitaria de estas imágenes. Y es aquí donde debemos ubicarnos en el plano de la materia narrada y buscar allí las leyes significativas que, lingüística y estéticamente, le dan coherencia al mundo mostrado.

Los cuadros del tipo / /; /-----/ y /-:-:-:-/ se ordenan en forma distribucional entre sí y se ordenan en forma integral con los cuadros del tipo /...../. Con los cuadros del tipo / /, al disponerse distribucionalmente, se configura el espacio de una Comala lánguida, marchita, entre sombras y murmullos y que corresponde a la imagen que encontró Juan Preciado a su llegada. A su vez, con los de los tipos /- - - / y /-:-:-:-/ se construye un espacio donde no hay tiempo ni vida; sólo existen tres personajes muertos; dos que dialogan y uno que monologa. Es un espacio de muerte; corresponde a las tumbas donde están enterrados Dorotea y Juan Preciado y Susana San Juan y desde donde se evocan las experiencias tenidas en Comala, ya sea desde tiempos remotos o recientes. De esta manera, a través de la ordenación distribucional, se configura directamente la situación espacial circunscrita a la tumba.

Al establecerse indicios en los cuadros del tipo / /, aparece una relación de integración con los otros cuadros; de esta manera, se entrevé la lógica del símbolo en Pedro Páramo, en tantos estos indicios remiten a una maldad como causa de toda la naturaleza de lo enfrentado; los cuadros que los presentan son los siguientes: 1,2,9,11,17,24. Esta integración se debe a una necesidad de ampliación y aclaración impuesta por la misma naturaleza del diálogo, en tanto lleva a una de-

velación consciente de las circunstancias.¹⁸ Las secuencias que resultan son las siguientes:

1-2	6-7-8-10
11	13-14-15-16
17	18-22-23
9	19-20-21-22-23

Los cuadros 17 y 24 no remiten a cuadros concretos para su develación en cuanto al indicio de Damiana, sino que se constituyen en secuencia a través de las relaciones de este personaje con Pedro Páramo a lo largo de los cuadros en que aparece.

Los cuadros del tipo /- - - - -/ y del tipo /: : : : :/, que también se integran, son los siguientes: 35-53-40-50. Las secuencias que resultan son éstas:

35	36-38-39
53-40-50	41-42-43-44-45 46-47-48-49-54 57-58-59-60-61 63-65-67.
40	49-51-52-55-56 58-64.

Además, el cuadro 2 remite directamente a los cuadros 66-67, para formar de esta manera el sentido de la situación en torno a la figura de Pedro Páramo y a las características que presenta; según se puede notar, con esto, la permanencia del discurso apunta a una clausura significativa en torno a la figura de Pedro Páramo, que es lo que interesa destacar.¹⁹

Las siete secuencias que se integran en *Pedro Páramo*, están formadas por cuadros distribucionales, pues concretan lo apenas mostrado o sugerido en el plano de emisión primaria de los cuadros integrales;²⁰ así, se configura la imagen de dos mundos: Uno fantasmagórico, lleno de murmullos y seres extraños que corresponde a la Comala encontrada por Juan Preciado y al ámbito de la tumba en que se encuentran Juan y Dorotea. Se construye por medio de las afirmaciones de Juan Preciado, Dorotea y Susana San Juan. El otro, lleno de vida, próspero, que corresponde a la imagen de una Comala anterior, que fue cayendo en la desolación por acción de Pedro Páramo. Aparece por las afirmaciones de un hablante desconocido en principio, pero que luego se revela como Dorotea. De esta manera, queda claro el porqué se habla de dos imágenes de Comala en *Pedro Páramo*, una muerta y otra llena de vida.²¹

Para lograr una mayor comprensión de esta novela y a riesgo de cansar al lector, vamos a incursionar ahora en la constitución de cada una de las secuencias.

1-2	6-7-8-10
-----	----------

Al inicio del relato, nos damos cuenta que Juan Preciado ha venido a Comala en busca de su padre, Pedro Páramo. Así lo explica el propio personaje:

*'Vine 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 las manos en señal de que lo haría
Pero no pensé en cumplir mi promesa. Hasta ahora pronto que 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'.*²²

Luego, Juan relata su obsesión por lograr información acerca de su padre, cuando refiere:

"-¿Conoce usted a Pedro Páramo?-le pregunté. Me atreví a hacerlo porque vi en sus ojos una gota de confianza. -¿Quién es?- volví a preguntar. -Un rencor vivo- me contestó él". (p. 10).

Y mas adelante vuelve a insistir:

"-¿Y Pedro Páramo? -Pedro Páramo murió hace muchos años". (p. 11)

Esta respuesta de Abundio despliega un mundo de enigmas en torno a la figura de Pedro Páramo e imposibilita a Juan, en principio, su propósito. Y es así como surge la siguiente situación:

"... Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire.

*-¿Qué tanto haces en el excusado, muchacho?
-Nada, mamá.
-Si sigues allí va a salir una culebra y te va a morder.
-Sí, mamá".* (p. 16)

De esta manera, indirectamente, se llena la necesidad experimentada por Juan Preciado. Esta introducción a la figura de Pedro Páramo se amplía luego en todo el relato. Resulta, pues, fácil observar que esta primera secuencia es la englobante de toda la situación mostrada, pues en ella lo que se busca es el significado de Pedro Páramo; por lo tanto, los demás elementos giran en torno a ella. Prueba de esto es que, al final del relato - cuadros 66 y 67 - se llega a la muerte del personaje Pedro Páramo. En este sentido, esta es una secuencia que

se abre y se va condensando por medio de otras situaciones de manera indirecta, en cada uno de los restantes cuadros.

Juan insinúa haber quedado ignorando los detalles de la muerte de Miguel Páramo, que Eduviges Dyada trató de explicarle. Así, surge una secuencia que ilumina el enigma:

11 ----- 13-14-15-16

El interrogante se presenta cuando:

“—¿Qué es lo que pasa, doña Eduviges? Ella sacudió la cabeza como si despertara de un sueño.
—Es el caballo de Miguel Páramo que galopa por el camino de la Media Luna.
—¿Entonces vive alguien en la Media Luna?
—No, allí no vive nadie.
—¿Entonces?” (p. 25)

Ese “¿Entonces?” da lugar a la explicación que ella le hace. Es una presentación, por sí, confusa, que remite a otras situaciones sobre lo mismo, pero mostradas desde otra perspectiva en otros cuadros:

“Hay aire y sol, hay nubes. Allá arriba un cielo azul y detrás de él tal vez mejores voces... Hay esperanza, en suma. Hay esperanza para nosotros, contra nuestro pesar. Pero no para ti, Miguel Páramo que has muerto sin perdón y no alcanzarás ninguna gracia’.

El padre Rentería dio vuelta al cuerpo y entregó la misa al pasado. Se dio prisa para terminar pronto y salió sin dar la bendición final a aquella gente que llenaba la iglesia” (p. 29).

Y precisamente este cuadro y los restantes configuran los pormenores de la situación.

Otra de las incógnitas que inquietan a Juan Preciado es el saber ampliamente las causas de su venida al mundo. De aquí, aparece una nueva secuencia:

9 ----- 19-20-21-22-23

Eduviges Dyada declara a Juan Preciado las causas por las que ella estuvo a punto de ser su madre:

“—Pues sí, yo estuve a punto de ser tu madre. ¿Nunca te platicó ella nada de esto?” (p. 19).

“La cosa es que el tal Osorio le prometió a tu madre, cuando fue a verla que ‘esa noche no debía repegarse a ningún hombre porque estaba brava la luna’.

Dolores fue a decirme toda apurada que no podía. Que simplemente se le hacía imposible acostarse esa noche con Pedro Páramo. Era su noche de bodas. Y allí me tienes a mí tratando de convencerla de que no creyera al Osorio, que por otra

parte era un embaucador embustero. ‘No puedo — me dijo —. Anda tú por mi. No lo notará’.” (p. 21).

En principio, el interrogante queda planteado, pero no resuelto. No es, sino páginas después, cuando se empieza a dar razón del porqué de esa situación, mostrándose la forma cómo se realizó el matrimonio de Pedro Páramo con Doloritas.

“Tengo entendido que una de ellas, Matilde, se fue a vivir a la ciudad. No sé si a Guadalajara o a Colima. Y la Lola, quiero decir, doña Dolores ha quedado como dueña de todo. Usted lo sabe: el rancho de Enmedio. Y es a ella a la que tenemos que pagar.

—Mañana vas a pedir la mano de la Lola.
—Pero cómo quiere usted que me quiera, si ya estoy viejo.
—La pedirás para mí. Después te todo tiene alguna gracia. Le dirás que estoy muy enamorado de ella. Y que si lo tiene a bien. De pasada, dile al padre Rentería que nos arregle el trato. ¿Con cuánto dinero cuentas?” (p. 40)

Los restantes cuadros desarrollan esta situación.

Entremezclada con esta secuencia, aparece referida la secuencia de la muerte de Toribio Aldrete a causa del despojo de unas tierras. He aquí:

“Fulgor Sedano, hombre de 54 años, soltero, de oficio administrador, apto para entablar y seguir pleitos, por poder y por mi propio derecho, reclamo y alego lo siguiente...’

Eso había dicho cuando levantó el acta contra actos de Toribio Aldrete. Y terminó: ‘Que conste mi acusación por usufructo’” (p. 37).

Y más adelante, el narrador insinúa:

“Se acordaba. Estaban en la fonda de Eduviges. Y hasta él le había preguntado:
—Viges, ¿me puedes prestar el cuarto del rincón?
—Los que usted quiera don Fulgor; si quiere, ocúpelos todos. ¿Se van a quedar a dormir aquí sus hombres?
—No, nada más uno. Despreocúpate de nosotros y vete a dormir. Nomás déjanos la llave” (p. 38)

Más tarde, Fulgor Sedano declara a Pedro Páramo sobre el caso:

“—Pasa, Fulgor. ¿Está arreglado el asunto de Toribio Aldrete?
—Está liquidado, patrón” (p. 45).

El cuadro que remite a todo esto es el número 17. Allí se encuentra lo siguiente:

"En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo. Luego condenaron la puerta hasta que él se secase, para que el cuerpo no encontrara reposo. No sé cómo has podido entrar, cuando no existe una llave para abrir esta puerta.

—Fue doña Eduviges Dyada quien abrió. Me dijo que era el único cuarto que tenía disponible.

—¿Eduviges Dyada?

—Ella". (p. 37)

Nótese que esto ocurre en el cuadro 17. Ya los cuadros 18-22-23 vienen a darnos una explicación sobre esa muerte. También aquí se amplía el significado de doña Eduviges y del mismo Pedro Páramo, en cuanto a su maldad. Por esta razón, se ha señalado la anterior secuencia que compende la siguiente relación:

17 ————— 18-22-23

En el cuadro 35, leemos:

"—¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado? Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis y junto a mí también estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te enterramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado como mueren los que mueren muertos de miedo. De no haber habido aire para respirar esa noche de que hablas, nos hubieran faltado las fuerzas para llevarte y contimás para enterrarte. Y ya ves, te enterramos.

—Tienes razón, Doroteo. ¿Dices que te llamas Doroteo?

—Da lo mismo. Aunque mi nombre sea Dorotea. Da lo mismo". (p. 62).

Aquí, Juan Preciado desconoce, casi plenamente, la identidad de su interlocutor. Y por eso, el cuadro remite nuevamente a la historia de Miguel Páramo; pero, ahora se muestran las relaciones que Dorotea tenía con él, pues se interpone la necesidad de una ampliación de este personaje. De aquí, se constituye una secuencia que desarrolla esta dimensión; comprende los siguientes cuadros:

35 ————— 36-38-39

En el cuadro 40, Juan y Dorotea escuchan un monólogo de Susana San Juan:

"Estoy acostada en la misma cama donde murió mi madre hace ya muchos años; sobre el mismo colchón; bajo la misma cobija de lana negra con la cual nos envolvíamos las dos para dormir. Entonces yo dormía a su lado, en un lugarcito que ella me hacía debajo de sus brazos". (p. 79).

Juan desconoce quién es Susana San Juan. Dorotea, por el contrario, demuestra conocerla muy bien y hasta declara

haberla visto morir. Va dando algunas explicaciones muy generales y durante ese tiempo Susana va recordando y relatando algunos de los hechos de su vida. Y, precisamente, esto justifica constitución de una secuencia que muestra la historia de Susana San Juan y sus relaciones con Pedro Páramo. Esta secuencia comprende la relación de los siguientes cuadros:

53-40-50- ————— 41-42-43-44-45
46-47-48-49-54
57-58-59-60-61
63-65-67.

Llegamos, ahora, a la última secuencia que hemos distinguido:

40 ————— 49-51-52-55-56
58-64

La materia distribuida en los cuadros remitidos, aparentemente, no tiene ningún indicio al cual asociarse, quedando así como un elemento flotante en la unidad semántica. Sin embargo, un detenido estudio de los cuadros integrales justifica la existencia de una secuencia sobre la guerra. Veamos una parte del diálogo entre Dorotea y Susana San Juan:

"Desde entonces la tierra quedó baldía y como en ruinas. Daba pena verla llenándose de achaques con tanta plaga que la invadió en cuanto la dejaron sola. De allá para acá se consumió la gente; se desbandaron los hombres en busca de otros 'bebederos'. Recuerdo días en que Comala se llenó de 'adioses' y hasta nos parecía cosa alegre ir a despedir a los que se iban. Y es que se iban con intenciones de volver. Nos dejaban encargadas sus cosas y su familia. Luego algunos mandaban por la familia aunque no por sus cosas, y después parecieron olvidarse del pueblo y de nosotros, y hasta de sus cosas. Yo me quedé, porque no tenía adónde ir. Otros se quedaron esperando que Pedro Páramo muriera, pues según decían les había prometido heredarles sus bienes, y con esa esperanza nacieron todavía algunos. Pero pasaron años y años y él seguía vivo, siempre allí, como un espantapájaros frente a las tierras de la Media Luna. Y ya cuando le faltaba poco para morir, vinieron las guerras esas de los 'cristeros' y la tropa echó rialada con los pocos hombres que quedaban. Fue cuando comencé a morir de hambre y desde entonces nunca me volví a emparejar. Y todo por las ideas de don Pedro, por sus pleitos del alma. Nada más porque se le murió su mujer. La tal Susanita. Ya te has de imaginar si la quería". (pp.84-85).

El texto nos demuestra que los cuadros remitidos quedan lógicamente conectados a todo el relato y que su presencia se justifica por la necesidad de ubicación temporal de la muerte de Susana y de la destrucción acelerada de Comala; además, sirven para desarrollar más profundamente el carácter de Pedro Páramo.

Cada una de las secuencias aquí comentadas apunta a la configuración de la maldad de Pedro Páramo, que es el valor que destaca la novela; éste ha muerto como causa de ella; por eso, al inicio se sugiere que ha muerto y la obra lleva a una explicación del porqué murió hasta acabar con él; de aquí, como ya anotábamos, cada uno de los elementos tiende a ella, cosa que le otorga una amplia significación a la estructura narrativa.

Resulta interesante observar que la lógica de la significación simbólica determina un proceso de circularidad en la materia mostrada y que lleva a la revisión que de ese personaje se hace, al enterarse Juan Preciado de que ha muerto. De aquí, decíamos que estábamos de acuerdo con las imágenes señaladas en *Pedro Páramo* por Ricardo Estrada, pero que, a la vez, nos veíamos obligados a replantearlas. Lo decíamos porque creemos que toda la fuerza de significación de la obra se concentra en Pedro Páramo y desde aquí se explican los demás elementos. Por eso, hemos señalado que el símbolo se puede sintetizar en las imágenes de: Pedro Páramo cacique; Pedro Páramo obsesionado por el amor de Susana San Juan y, como resultado de su naturaleza y manera de actuar, la imagen de una Comala vista desde el reino de la muerte en la que se condena toda la esencia de su ser.

La configuración de estas imágenes—creemos nosotros—lleva a Juan Preciado, a lo largo del relato y en orden de sucesión de las secuencias, a conocer quién era Pedro Páramo, porqué era un rencor vivo y por qué los había tenido abandonados. De aquí, vemos un único incentivo que da lugar al principio de verdad en la obra y que es la búsqueda que el hijo hace sobre su padre. A su vez, esta búsqueda va descubriendo lo ignorado por medio de todas las historias allí narradas. Por eso, es fácil ver que Juan Preciado encuentra a su padre al final, para dar lugar a la aparición de la unidad significativa de la obra; se puede expresar de la siguiente forma:

Juan Preciado busca a su padre/Juan Preciado lo encuentra.

IV

DISEÑO DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA EN "PEDRO PARAMO". La pregunta sobre el marco lógico en que se sostiene la serie de cuadros estudiados nos lleva a plantearnos, de manera somera, el problema de la naturaleza narrativa de *Pedro Páramo*. Para esto, debemos aclarar los siguientes elementos: ¿Quién es el narrador en *Pedro Páramo*?; ¿cuál es el mensaje? y ¿quién es el lector implícito o narratario?

La revisión de los textos que configuran los cuatro tipos de cuadros que hemos señalado revela la existencia de dos estructuras muy diferentes. Hay una estructura que corresponde a la situación narrativa — cuadros del tipo / / y / / — y otra que corresponde a una situación dialógico-monológica — cuadros del tipo / - - - - / y / : : : : / . En la estructura de la situación épica, encontramos dos puntos de vista diferentes en relación con el mundo que se comunica. Los cuadros del primer tipo presentan a un narrador protagonista que se dirige a un tú que cada vez le va siendo más conocido; le narra una serie de hechos fantasmagóricos y extraños que protagonizó recientemente. Los cuadros del segundo tipo muestran un narrador omnisciente que se dirige a un

tú que también le va siendo cada vez más conocido; le narra hechos que hace mucho tiempo sucedieron y que interesan al primero por la narración que hace.

En la estructura de la situación dialógico—monológica, tenemos un hablante cuyo mensaje no va dirigido aparentemente a nadie, pero que a la vez comporta dos oyentes —Juan y Dorotea— que, dentro de la situación general, establecen el diálogo. Esta situación participa de algunas características de la situación dramática, pero no alcanza tal categoría por el sentido meramente narrativo que priva en la palabra de los actantes.

El descubrimiento de estas dos situaciones limita, en parte, las posibilidades para un arribo inmediato a la naturaleza narrativa de *Pedro Páramo*, pues más bien constituyen el mensaje de la narración y se manifiestan en el plano de lo sensible — imaginario, sin dar lugar a que se presenten el narrador ni el lector o narratario.

El mundo mostrado por el narrador al lector implícito se reduce, fundamentalmente, a la situación dialógica entre Juan y Dorotea en la tumba.²³ Aquí, tanto el hablante como el oyente están a un mismo nivel de relación y cambian, periódicamente, de funciones; es decir, hay momentos en que el hablante se convierte en oyente y viceversa. De esta manera, la estructura narrativa de la situación comunicada justifica claramente la lógica de relaciones que hemos descrito. El caos encontrado se resuelve en un simple cambio de funciones de los participantes en la situación, dando lugar así a una estructura sumamente dinámica. De aquí, y por el carácter marcadamente novelesco que priva en ella, se desborda intrínsecamente en una doble estructura narrativa, que conforma dos narradores, dos mundos mostrados y dos narratarios que se funden en una sola manifestación imaginaria, por una relación directa de confesión—información. Por esta manifestación, se da un proceso de ampliación de conocimiento en cada uno de los hablantes en relación con el otro, hasta equilibrarse y dar lugar a la clausura del mensaje. Ello sucede, cuando Juan Preciado llega a conocer lo mismo que conoce Dorotea sobre su padre y ésta se entera de lo que aquél ignoraba. Como vemos, la lógica del diálogo es compleja y se puede formular así:

$$MM = A B C : : C D A$$

MM representa a la unidad de mundo mostrado; A representa a uno de los hablantes — Juan Preciado —; C, a uno de los oyentes — Dorotea —; B, a la materia que A muestra a C; : : representa a la relación "es como"; C indica en el segundo término al hablante Dorotea; A, al oyente Juan y D, a la materia que Dorotea comunica a Juan.

En esta relación, cada uno de los hablantes es regido por un fin determinado, que, a su vez, encuentra su complemento en el elemento homólogo del segundo término. De esta manera, en el primer miembro, A — Juan Preciado — se dirige a Dorotea para enterarla sobre la incertidumbre que tiene en torno a Comala, tal y como la ha encontrado y a las experiencias allí tenidas y sobre la identidad de su padre que ha muerto hace tiempo; por ello, genera una actitud intrínseca de respuesta por parte de Dorotea (C); entre ellos media el elemento ignorado. Por eso, en la segunda situación, C es el elemento que responde; A, el elemento informado y D, lo es-

clarecido. Por esta razón, el diálogo se da en tanto exista la necesidad de adquirir conocimiento en torno a algo, tanto en uno como en otro miembro de la estructura dialógico—monológica. Sin embargo, esta necesidad pesa más sobre Juan que sobre Dorotea. De acuerdo con el número de cuadros narrados, nos enteramos que el término C informa más que A. De aquí, evidenciamos una relación de solidaridad por parte del hablante C. Dorotea se convierte, así, en un informante aliado de Juan Preciado y éste en un actante protegido, cosa que determina, a un nivel muy general, que **Pedro Páramo** se estructure alrededor del acontecimiento, como más adelante lo haremos ver. Este diálogo se realiza cuando ya han muerto tanto Juan como Dorotea. Y es desde esta perspectiva donde se diseña la imagen del mundo. Reléase el siguiente texto:

—Por eso es que ustedes me encontraron muerto.
—Mejor no hubieras salido de tu tierra.
¿Qué veniste a hacer aquí?
—Ya te dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión". (p.63)

Si se relaciona este pasaje con el inicio de la novela, se evidencia más claramente la situación dialógica que hemos comentado. Juan está junto a Dorotea, según se anotó páginas atrás; por eso, la situación dialógica misma delata proximidad entre los hablantes, llegándose a narrar en un tono de confidencia:

"Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo" (p. 7).

Por este tono de confidencia, es que Dorotea resuelve las incógnitas a Juan. De esta manera, es ella quien lo conduce al conocimiento de su padre, de la Comala donde vivió su madre y de las causas por las que la ha encontrado de tal forma. También, y como ya se hizo notar, el monólogo de Susana San Juan forma parte de la materia narrada.

De acuerdo con lo anterior, en la estructura narrativa de **Pedro Páramo** sólo se hace sensible el núcleo imaginario del mensaje; tanto el narrador como el lector no se manifiestan; sin embargo, guardan preeminencia lógica en la ordenación de la estructura, por algunos signos que presentan, por una referencia intencional generada por el diseño que se hace de la situación comunicada. Para comprender esta estructura narrativa no representada o transparente,²⁴ representémosla gráficamente de la siguiente manera:



En esta situación discursiva, al no registrarse directamente el narrador y el lector, sus funciones se precipitan sobre la única unidad sensible—imaginaria, produciéndose así la pluralidad de situaciones de comunicación, que inscriben lo mostrado dentro de un aparente caos. En verdad, pocas novelas presentan este tipo de estructura narrativa; su existencia es sumamente interesante y espera la formulación de algunas hi-

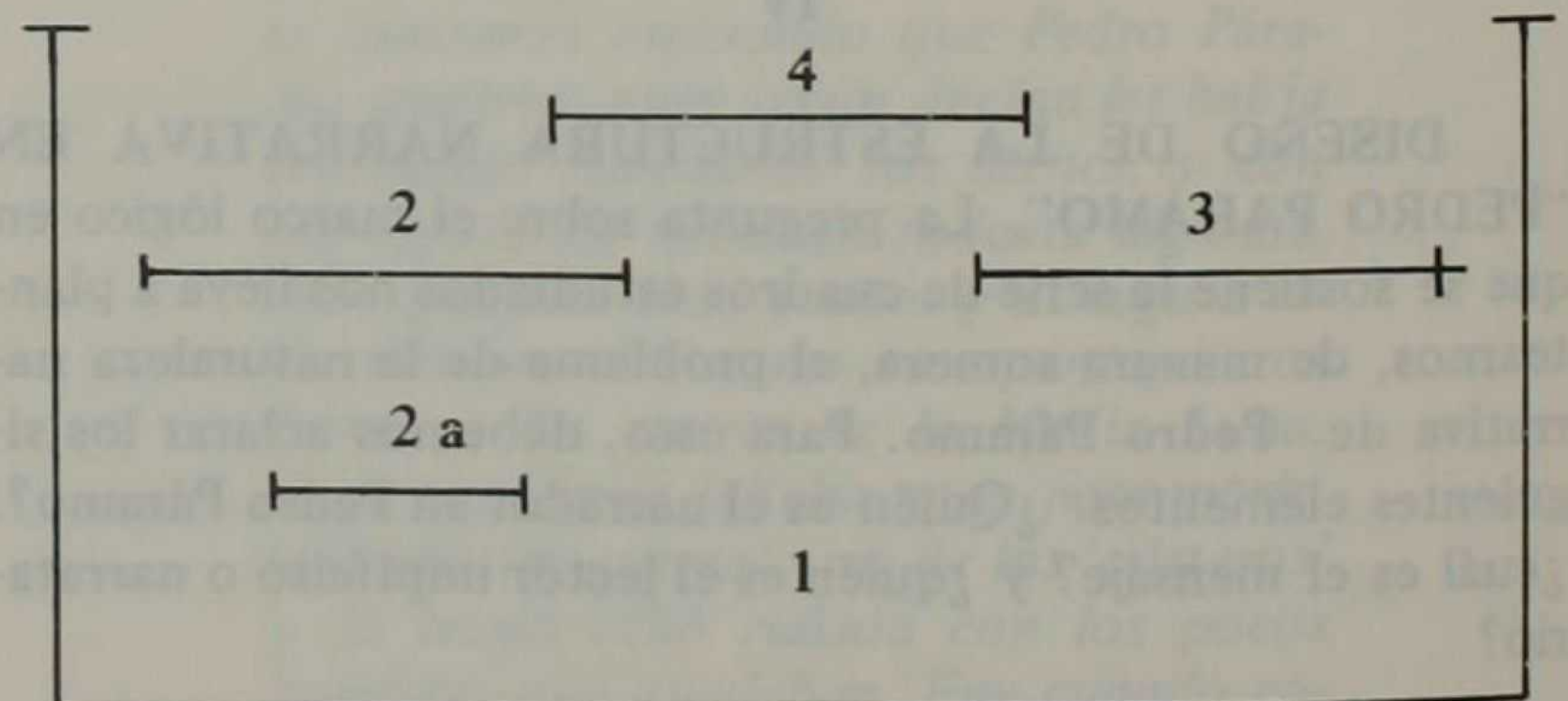
pótesis que expliquen históricamente el problema; aquí, nos contentamos con señalarlo.

V

EL PUNTO DE VISTA DE LA NARRACION. Para comprender la estructura del discurso en **Pedro Páramo**, debemos recolectar algunos indicios, que delaten la presencia de un ente organizador del mensaje, pues el primero no se hace presente en el plano de lo sensible—imaginario. De aquí, a eso procedemos a este apartado del trabajo.

El primer signo encontrado corresponde a la existencia de secuencias lógicamente diseñadas que propenden a destacar, hasta en sus más profundas implicaciones, la maldad de Pedro Páramo; por esta razón, el grado de conocimiento del narrador lo catalogamos como omnisciente, debido a que conforma un dominio absoluto sobre lo que muestra en un grado de visión por detrás,²⁵ aunque evoluciona paulatinamente hacia la visión por fuera, para quedarse así en una circunstancia intermedia de dominio de la situación que ocurre aquí y ahora. Su presencia se justifica en tanto da una lógica a lo que muestra, pues el mundo autónomamente se reordena en situaciones que se sostienen por sí.

Al estar el mensaje configurado por un diálogo, el narrador denuncia un conocimiento previo del mismo, al disponerlo matemáticamente. Podríamos incluso decir que su actitud corresponde a la de un hablante erudito, porque conoce plenamente lo que afirma y lo diseña de acuerdo con el caso que muestra, llevando a una fusión de los elementos dispersos hacia el centro del relato, según se puede notar con la desaparición de los cuadros narrados por Juan Preciado a partir del cuadro 34. Además, su ingerencia sobre la imagen del lector es muy fuerte; se convierte en un impositor y le marca el ritmo a su constante significativa de acuerdo con el desarrollo del diálogo, en tanto se descubra quién es Pedro Páramo; esto se observa con el rápido cambio de perspectivas que se va logrando con la distribución de los cuadros, bajo la siguiente estructura:



- 1) Narración total.
- 2) Narración de Juan Preciado.
- 2a) Descripciones de Comala hechas por la madre de Juan.
- 3) Narración de Dorotea.
- 4) Narración monológica de Susana San Juan.

De acuerdo con esto, se le señalan al lector varias etapas de conocimiento sobre el mundo. Hasta el cuadro 34, se configura una situación confusa y una actitud de asombro e ignorancia en el lector o narratario; a partir del cuadro 35, la situación se aclara y el narratario adquiere seguridad y conoci-

miento sobre el diálogo que se realiza. Esto, como ya se ha anotado, no se opera sólo a nivel lector-mundo, sino también en la relación lector-narrador, pues éste emerge con la imagen diseñada; de esta manera, los signos del narrador se aparejan con los del mundo y llega a formar casi parte de éste. Lector y narrador, en última instancia, se configuran según la dinámica que presente la historia; de aquí que sólo se allí se pueden localizar sus signos.

La ordenación de los cuadros en secuencias es otro indicio que da lugar a la formación de una imagen del narrador, pues lo relatado no se dispone linealmente, sino que se forma por medio de una disposición sincronizada de diversos tipos de cuadros, como ya se ha demostrado. Inmediatamente después de aquél: *"Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo"* (p. 7), se pasa al cuadro en que se desarrolla el viaje de Juan hacia esa Comala: *"Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias"* (p. 8); y de aquí, inmediatamente se pasa a Comala: *"Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer"* (p. 11). Esta disposición parcializada de la materia refleja la existencia de un hablante cerebral que busca la configuración de un diálogo, tal y como lo logra en el siguiente momento:

*"—Sí, Dorotea. Me mataron los murmullos. Aunque yo 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.
—Fue ya de mañana cuando te encontramos. El venía de no sé dónde. No se lo pregunté.
—Bueno, pues llegué a la plaza. Me recargué en un pilar de los portales. Vi que no había nadie, aunque seguía oyendo el murmullo como de mucha gente en día de mercado"* (pp. 62-63).

Por la razón de este tipo de imagen, se impone la ausencia de la representación del narrador; da lugar a la existencia de una estructura narrativa transparente, debido a que desaparece la emotividad discursiva que sí está presente en la estructura representada.

El desarrollo de la imagen del narratario se debe a la reordenación intrínseca que se hace de la imagen comunicada a través del proceso discursivo; de aquí, casi podríamos decir que tanto el narrador como el lector se constituyen al mismo nivel de la afirmación del mundo y que mientras en uno — el narrador — el mundo se dispone de acuerdo con una lógica particular, en el otro — lector o narratario — se opera con ese mundo mostrado por un proceso inverso y se le da una nueva lógica, para dar lugar, en última instancia, a una manera originalísima de mostración de mundo, pues éste por sí se proyecta intencionalmente a las figuras que lo ordenan y, a la vez, se descompone intrínsecamente en los niveles que lo configuran y se revela en forma de diálogo.

La acabada unidad de lo relatado, cosa ya evidenciada, devela la existencia de un narrador omnisciente con visión

por detrás en *Pedro Páramo*. Todos los elementos giran en torno a la figura de Pedro Páramo y sirven para ampliar su imagen. Así, al inicio de la novela, encontramos una declaración de Juan Preciado en la que cuenta cómo fue llevado a Comala por un tal Abundio, de quien pronto sabrá que ha muerto por intermedio de Eduviges Dyada. Este personaje desaparece durante todos los cuadros. Antes, sin embargo, ha enterado a Juan de que Pedro Páramo ha muerto hace ya muchos años y de que era un rencor vivo; al final, vuelve a aparecer nuevamente dando muerte a Pedro Páramo y muriendo luego. Esto nos pone de manifiesto que existe un narrador que busca sumir todo lo mostrado dentro de una atmósfera de muerte; y lo logra introduciendo primeramente a Juan. Es inevitable, para esto, la configuración de un narrador omnisciente.

Los signos del narrador y del narratario encontrados hasta aquí son pocos y además casi imperceptibles: una situación dialógico-monológica que se devela, ligeramente, bastante avanzado el relato, para luego escudarse tras una pluralidad de narraciones breves u otros recursos de mostración. Para sentar más claramente la estructura del discurso en *Pedro Páramo*, resumamos los signos del narrador: a) La lógica impuesta entre todas las secuencias del relato, con miras a destacar en Pedro Páramo un símbolo de la maldad; b) la imposición gradual de varias etapas de conocimiento al lector implícito o narratario; c) la organización caprichosa de la situación dialógico-monológica y la fusión de los elementos de esa situación hacia el centro del relato; d) la disposición sincronizada de diversos tipos de cuadros para formar esa imagen; e) la intención de sumir a Juan Preciado en un ambiente fantasmagórico y de muerte, que luego relatará. Además, debemos asociar estos elementos con los signos del narratario para formular la imagen de la estructura narrativa de *Pedro Páramo*.

Los personajes aparecen dialogando o monologando; es escasa la referencia a un espacio o a las características físicas de los actantes y al tiempo. Simplemente, el narrador representa el acto de emisión de las frases y la imagen del acto que realizan; de aquí, la estructura narrativa se amplía con una serie de narraciones enmarcadas, pues debe ampliarse el mundo lacónicamente presentado. De esta manera, el mundo intrínsecamente se abre en tres narraciones enmarcadas, que buscan enriquecer la situación vivida. Surgen estas narraciones por la categoría de la acción representada y por la intención de mostrar, indirectamente, una imagen al narratario; se recurre a narradores secundarios para hacer verdaderas algunas porciones de mundo; de aquí, la posibilidad de mostración indirecta es la preeminente en *Pedro Páramo* y por eso debemos estudiarla en las tres estructuras en que se diseña la situación dialógico-monológica, pues con ellas se proyectan tres imágenes conjuntas de Comala: a) Comala entre murmullos — narración de Juan Preciado —; b) Comala próspera y feliz — narración de Susana San Juan —; c) Comala desde la prosperidad hasta la desolación — narración de Dorotea —; de aquí, el mundo mostrado indirectamente se diseña desde tres puntos de vista; a continuación, los estudiaremos con detalle.

NARRACION DE JUAN PRECIADO. La historia que narra la ha protagonizado recientemente y, desde esta perspectiva, la comunica a Dorotea, que escucha. Veamos un ejemplo:

"Vi pasar las carretas. Los bueyes moviéndose despacio. El crujir de las piedras bajo las ruedas. Los hombres como si vieran dormidos. Carretas vacías, remoliendo el silencio de las calles. Perdiéndose en el oscuro camino de la noche. Y las sombras. El eco de las sombras" (p. 50).

Como se puede entrever, su mundo es fantasmagórico y entre sombras; por ello, en un principio, demuestra cierta inseguridad en el conocimiento de la situación y, ante esta circunstancia, quiebra, constantemente, la unidad de lo relatado. Pasa de Comala a las peripecias para el arribo y viceversa; bajo este tipo de conocimiento se constituyen las primeras páginas del texto:

"Me había quedado en Comala. El arriero, que siguió de filo, me informó todavía antes de despedirse:

—Yo voy para allá, donde se ve la trabazón de los cerros. Allá tengo mi casa. Si usted quiere venir, será bienvenido. Ahora que si quiere quedarse aquí, ahí se lo haiga; aunque no estaría por demás que le echara una ojeada al pueblo, tal vez encuentre algún vecino viviente. Y me quedé. A eso venía.

—¿Dónde podré encontrar alojamiento?— le pregunté ya casi a gritos.

—Busque a doña Eduviges, si es que todavía vive. Dígale que va de mi parte.

—¿Y cómo se llama usted?

—Abundio— me contestó. Pero ya no alcancé a oír el apellido" (p. 13)

Aquí podemos observar lo confuso de lo relatado; aparece claramente ese oscilar entre los recuerdos de Comala y los del viaje. Un poco más tarde, el narrador se afianza y muchas de las cosas que no se captan empiezan a aclararse. Estudiemos algunas muestras para notar, más en detalle, lo presente.

Juan, al introducir al personaje Abundio, refiere:

"—¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?

—Comala, señor.

—¿Está seguro de que ya es Comala?

—Seguro, señor.

—¿Y por qué se ve esto tan triste?

—Son los tiempos señor" (p. 8).

Más adelante, declara:

"Me había topado con él en "Los encuentros" donde se cruzaban varios caminos. Me estuve allí esperando, hasta que al fin apareció este hombre.

—¿Adónde va usted?— le pregunté.

—Voy para abajo, señor.

—¿Conoce un lugar llamado Comala?

—Para allá mismo voy.

Y lo seguí" (p. 9).

Se produce una ruptura de la unidad, porque se retrocede de una situación a otra; el narrador está sumiéndose en los

recuerdos. Esto, en un principio, marca una especie de inseguridad narrativa, que luego se supera al instalarse completamente en los recuerdos. En estos primeros momentos de la narración, quizá por esto, se adelantan algunos hechos y luego se retrocede para ubicarlos, tal y como se presenta en el caso que acabamos de apuntar. He aquí un ejemplo más:

"Fui andando por la calle real en esa hora. Miré las casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas de yerba. ¿Cómo me dijo aquel fulano que se llamaba esta yerba? "La capitana, señor". Una plaga que nomás espera que se vaya la gente para invadir las casas. ¡Así las verá usted!" (pp. 11-12).

La inseguridad se vence una vez que se ha relatado el viaje a Comala. Inmediatamente después, aparece cierta linealidad en cuanto a la disposición de las imágenes y se conforma la imagen de una Comala entre mürmullos. La construcción de esta imagen del mundo se logra por medio del recurso de las contraposiciones; se lleva, por parte del narrador, el contrapunto de dos posibilidades del mundo en Comala y, por medio de la comparación abierta de éstas, se resaltan las cualidades de lo encontrado. Así, en torno al paisaje, encontramos el uso de este recurso:

"Era la hora en que los niños juegan en las calles de todos los pueblos, llenando con sus gritos la tarde. Cuando aún las paredes negras reflejan la luz amarilla del sol. Al menos eso había visto en Sayula, todavía ayer, a esta misma hora. Y había visto también el vuelo de las palomas rompiendo el aire quieto, sacudiendo sus alas como si se desprendieran del día. Volaban y caían sobre los tejados mientras los gritos de los niños revoloteaban y parecían teñirse de azul en el cielo del atardecer.

Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer" (p. 11).

Estas contraposiciones no sólo se dan a nivel de espacio, sino que también trascienden a los otros niveles del mundo. Lo encontramos en una especie de descripción enmarcada dentro del relato de Juan, dada a través del recuerdo que éste tiene de las descripciones que su madre le hacía. Así, el punto de vista de Juan Preciado se amplía hasta un pasado de Comala; estas descripciones aparecen en las páginas 12, 22, 23, 50, 62 de la edición utilizada para este trabajo; en ellas, la imagen de Comala es diferente a lo que Juan encuentra; por eso, las evoca; en buena medida, surgen como producto de excursos líricos en la narración; el recuerdo de su madre y el rencor contra su padre lo llevan a ello; por esta causa, surge un mundo cubierto por una especie de velo nostálgico, que ha llevado a muchos a clasificar a *Pedro Páramo* como una novela lírica.²⁶

El punto de vista del relato de Juan está circunscrito a un solo fin: el acercamiento a Pedro Páramo; o sea, llegar a saber quién es él. Por lo tanto, ciertas palabras de Dolores

Preciado se convierten en una especie de leitmotiv²⁷ que otorga coherencia interna a la narración en cuanto a esta ley que estructura el punto de vista.

*"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"* (p. 7).

Estas palabras siguen deambulando y estructurando la narración hasta que llega un momento en que afloran nuevamente:

*"—¿Pero de qué vivirán?
—Que Dios los asista.
. . . El abandono en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro"* (p. 23).

En el interior de esta narración, muchas narraciones enmarcadas breves se constituyen. Los diversos personajes que encuentra en sus correrías se convierten en informantes y se unen a él para enterarlo de una serie de cosas que lo desconciertan; las narraciones que le hacen aparecen de acuerdo con lo que se presenta. Generalmente, el grado de conocimiento, correspondiente a la visión por fuera, los convierte en narradores testigos, que apenas le delimitan la circunstancia en que se encuentra; hay momentos en que la complejidad narrativa es tan grande que el propio Juan Preciado aparece refractado en lo que se le narra.

Al principio de la novela, se puede observar la constante a que hacemos referencia. El arriero Abundio, al contar a Juan Preciado una serie de cosas referentes a Comala, da lugar a la aparición de una narración enmarcada, que escasamente participa de tal categoría. En ella, se muestran: a) la desolación del lugar; b) las cualidades de Pedro Páramo y c) el destino de éste. Léase:

*"Después de trastumbar los cerros, bajamos cada vez más. Habíamos dejado el re caliente de allá arriba y nos íbamos hundiéndose en el puro calor sin aire. Todo parecía como en espera de algo.
—Hace calor aquí—dije.
—Sí, y esto no es nada—me contestó el otro—. Cállese. Ya lo sentirá más fuerte cuando lleguemos a Comala. Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija"*(pp. 9-10).

La mostración hecha por Abundio, como se puede ver, se reduce casi solamente a una descripción del ambiente. Sin embargo, en algunos momentos, se afirman acontecimientos, llegándose así a las características de una verdadera narración, como lo hace el mismo Abundio más adelante al contarle la historia de los hijos de Pedro Páramo.

Desde Eduviges Dyada, parte otra narración enmarcada que lo informa sobre varios hechos: la muerte de Miguel Pá-

ramo, las causas de la venida de Juan al mundo, la historia del arriero Abundio, el viaje a la ciudad que realizara Doloritas, etc. Esta aparece en los cuadros 5, 9, 11. La narración que hace Juan Preciado de esta historia es muy interesante, pues lo hace disponiendo sincronizadamente diversos momentos; en concreto, cuando se refiere a lo que escuchó sobre su madre, nos recuerda la manera cómo el narrador ordena la situación general. Por eso, nos inclinamos a ver aquí una especie de reflejo de la actitud general que gobierna la estructuración de la actitud narrativa en estas narraciones enmarcadas. Incluso, aparece un momento en que se determina Juan Preciado como narrador de estas circunstancias, cuando:

*"—Y así que hasta ahora que ella me avisó que vendrías a verme, no volvimos a saber más de ella.
—La de cosas que han pasado—le dije—. Vivíamos en Colima arrimados a la tía Gertrudis que nos echaba en cara nuestra carga. "¿Por qué no regresas con tu marido?" le decía a mi madre.
—¿Acaso él ha enviado por mí? No me voy si él no me llama. Vine porque te quería ver. Porque te quería, por eso vine.
—Lo comprendo. Pero ya va siendo hora de que te vayas.
—Si consistiera en mí"* (pp. 23-24).

Una vez que se ha encontrado y dialogado con Eduviges Dyada, refiere Juan Preciado el encuentro con Damiana Cisneros. Del diálogo sostenido con ella, se desprende una nueva narración.

"—Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas como cansadas de reír. Y voces ya desgarradas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen. Eso me venía diciendo Damiana Cisneros mientras cruzábamos el pueblo"(p. 45).

Damiana narra a Juan una serie de hechos extraños y fantasmagóricos que a diario acontecen en Comala.

El arribo a casa de Donis es otro de los indicios para localizar una nueva narración enmarcada. Dialoga con éste y su hermana — su mujer —. Los interroga y de aquí ellos le narran varios aspectos de Comala.

El despliegue último del relato hecho por Juan en esta serie de narraciones enmarcadas nos lleva a entrever que éstas tienden un profundo tejido en lo mostrado, hasta el punto de proyectarse al hablar dialógico²⁸ de los personajes. De entre las figuras que se muestran desenvolviéndose en el mundo de Comala, él es una de ellas. Aquí, lo dicho por los personajes merece el máximo rango de credibilidad para él, en cuanto figura que aparece allí, y para Dorotea, por la narración directa que le hace de eso. En este segundo momento, surge una manera particularísima de mostración, pues se hace a través de la situación dialógica; así, la visión de mundo genera un comple-

jo tejido narrativo que se proyecta, estratificadamente, desde lo más simple hasta la situación de narración enmarcada total. De esta manera, la mostración, de mundo, a nivel de la narración de Juan Preciado, converge, de una u otra manera, en torno al mismo personaje y todas las situaciones tienden a refractarlo en aquel ambiente fantasmagórico. Esta imagen se da por referencia indirecta ante Dorotea y el narratario, pues la propia lógica de la situación va delineando su figura como un ente que participa y vive en Comala. Sin embargo, hay ciertas ocasiones en que la afirmación de la imagen se hace de manera directa y refleja. Cuando esto ocurre, los otros personajes se convierten en mostradores de Juan en el ambiente de Comala. Esto sucede, por ejemplo, al referirse Donis y su mujer al extraño que ha aparecido en su casa:

—¿Quién será? —preguntaba la mujer.
 —Quién sabe—contestaba el hombre.
 —¿Cómo vendría a dar aquí?
 —Quién sabe.
 —Como que le oí decir algo de su padre.
 —Yo también le oí decir eso.
 —¿No andará perdido? Acuérdate cuando cayeron aquí aquellos que dijeron andar perdidos.
 Buscaban un lugar llamado Los Confines y tú les dijiste que no sabías dónde quedaba eso.
 —Sí, me acuerdo; pero déjame dormir. Todavía no amanece.
 —Falta poco. Si por algo te estoy hablando es para que te despiertes. Me encomendaste que te recordara antes del amanecer. Por eso lo hago. ¡Levántate!
 —¿Y para qué quieres que me levante?
 —No sé para qué, me dijiste anoche que te despertara. No me aclaraste para qué.
 —En ese caso, déjame dormir. ¿No oíste lo que dijo ése cuando llegó? Que lo dejáramos dormir. Fue lo único que dijo” (pp. 51–52).

Varias situaciones como ésta aparecen en algunos cuadros. Por esto, la narración es complejísima, debido a que aparece como narrador de una situación en la que él es mostrado implícitamente. La imagen del mundo en **Pedro Páramo** se ordena, en buena medida, en lo que hemos dado en llamar circularidades épicas, pues situaciones breves se van inscribiendo en otras más amplias, hasta integrarse a la situación narrativa total.

Llama poderosamente la atención que el amplio valor de verdad, adquirido por las palabras de los personajes, hace que en la narración de Juan Preciado aparezcan múltiples diálogos que por sí se desarrollan ante Dorotea y el narratario; es decir, propician la desaparición del narrador; algunas veces, el fenómeno es superficial y en otras, es claro. He aquí un ejemplo:

— . . . Mañana, en amaneciendo, te irás conmigo, Chona. Ya tengo aparejadas las bestias.
 —¿Y si mi padre se muere de rabia? Con lo viejo que está . . . Nunca me perdonaría que por mi causa le pasara algo. Soy la única gente que tiene para hacer-

le hacer sus necesidades. Y no hay nadie más. ¿Qué prisa corres para robarme? Aguántate un poquito. El no tardará en morir” (p. 49).

En este nivel del relato de Juan Preciado, podemos apreciar que la mostración de mundo es sumamente difusa y que la narración se proyecta hasta lo más hondo de la materia narrada. Desde aquí, se inscribe en el espacio de una Comala entre sombras y murmullos. Juan es el eje que justifica y da verdadero significado a lo que narra. De esta manera, el mundo mostrado viene a ser como una especie de espejo que refleja y condensa, intencionalmente, la figura del narrador con todas sus cualidades personales; éste se envuelve dentro de las perspectivas de esa Comala fantasmagórica y, desde allí, con un grado de visión con, integra a Dorotea dentro de sus vivencias.

NARRACION DE DOROTEA. A pesar de que la narración, como ya advertíamos, se da desde un punto de vista impersonal y omnisciente, nosotros encontramos una serie de indicios que nos hacen pensar en una mostración hecha por un narrador testigo con un alto grado de conocimiento y participación sobre lo que narra, bajo un grado de visión con, cosa que trasciende a lo que llamaremos testificación encubierta.

Dorotea ha vivido, desde tiempos atrás, en Comala. Como una mujer harapienta, ha observado y guardado para sí todos los acontecimientos de una Comala que se desliza desde la prosperidad hasta la ruina, donde vive en el momento de la llegada de Juan. Poco después de haberlo enterrado junto con Donis, ella muere también. Desde su tumba, entre los brazos de Juan, recuerda y cuenta a éste la manera cómo se llegó a aquello que había vivido y observado recientemente. Lo hace contándole la historia de Pedro Páramo.

La constante observación y participación en el proceso de aniquilación de Comala hacen que este personaje conozca profundamente lo que cuenta; Juan Preciado lo desconoce y ansía llegar a conocerlo; por ello, ella se mantiene bien delimitada como hablante a través de todo el discurso; de aquí, desaparecen esa serie de pequeñas narraciones enmarcadas como en el caso anterior, donde priva cierta inseguridad.

La narración siempre parte de la figura de Dorotea; se hace visible en el momento del diálogo, pues allí se logra la posibilidad de un conocimiento claro de la situación. Veamos un ejemplo:

“Desde entonces la tierra se quedó baldía y como en ruinas. Daba pena verla llenándose de achaques con tanta plaga que la invadió en cuanto la dejaron sola. De allá para acá se consumió la gente; se desbandaron los hombres en busca de otros ‘bebederos’. Recuerdo días en que Comala se llenó de ‘adioses’ y hasta nos parecía cosa alegre ir a despedir a los que se iban. Y es que se iban con intenciones de volver. Nos dejaron encargadas las cosas y su familia. Luego algunos mandaban por la familia aunque no por sus cosas, y después parecieron olvidarse del pueblo y de nosotros,

y hasta de sus cosas. Yo me quedé porque no tenía adónde ir" (p. 84).

Aquí se manifiesta el punto de vista de un narrador testigo; sin embargo, pronto trasciende hasta el de un narrador omnisciente, que es el que priva en la casi totalidad del texto; el siguiente es un ejemplo:

"Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire, dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire.

—¿Qué tanto haces en el excusado, muchacho?

—Nada, mamá.

—Si sigues allí va a salir una culebra y te va a morder.

—Sí, mamá" (p. 16).

Hay muchos indicios que constituyen una testificación en el punto de vista; en primer lugar, el hablante se identifica con una parte del mundo mostrado. Ve con cierto recelo el mundo de Pedro Páramo y le atribuye cierta culpabilidad en torno a las circunstancias de Comala; el cuadro 18, en que se narra la muerte de Toribio Aldrete, nos sirve para apreciar lo que apuntamos. La insistencia, con el "Se acordaba", en torno a Fulgor Sedano, uno de los hombres más allegados a Pedro Páramo, refleja la recriminación abierta contra este sector del mundo, pues ve como reprochable el hecho de que lo haya matado para apropiarse de unas tierras. En otras ocasiones, el narrador opina y recrimina abiertamente los hechos de Pedro Páramo o de sus aliados. Así, al referir el apoyo que el padre Rentería había dado a Pedro Páramo, en el momento de la muerte de Miguel, otorgándole el perdón, insinúa cierto remordimiento en él — el sacerdote —, por haberlo hecho con él y no con Eduvigés Dyada que se había suicidado; ésta no daba tributos a la Iglesia; por eso, aparece la siguiente opinión:

"¿Por qué aquella mirada se volvía valiente ante la resignación? Qué le costaba a él perdonar, cuando era tan fácil decir una palabra o dos, o cien palabras si éstas fueran necesarias para salvar el alma. ¿Qué sabía él del cielo y del infierno? Y sin embargo, él, perdido en un pueblo sin nombre, sabía los que habían merecido el cielo. Había un catálogo" (p. 35).

De esta manera, se insinúa al narratario — Juan Preciado — para que tome partido ante lo mostrado. Al referir el carácter de Pedro Páramo, el narrador lo hace con cierto tono de ironía; hay momentos en que ésta es muy grande, como cuando Fulgor Sedano ha visitado a Pedro Páramo:

"¿Quién era aquel muchacho para hablarle así? Ni su padre don Lucas Páramo se había atrevido a hacerlo. Y de pronto éste, que jamás se había parado en la Media Luna, ni conocía de oídas el trabajo, le hablaba como a un gañán. ¡Vaya, pues!" (p. 39).

Hay otras ocasiones en que se hacen conjeturas sobre lo que se enuncia; esto sirve para comprometer al lector o narratario. En el presente momento, se aprecian las especulaciones que se hacen en torno a las relaciones de Pedro Páramo con Susana San Juan:

"El creía conocerla. Y aún cuando hubiera sido así, ¿acaso no era suficiente saber que era la criatura más querida por él sobre la tierra?" (p. 19)

Las connotaciones personales que adquiere la imagen de mundo es buena muestra para determinar que el narrador maneja un punto de vista restringido a sus experiencias y que nosotros hemos dado en llamar de la testificación. De aquí, decimos que ha vivido y participado en los acontecimientos; su inmersión aparece manifiesta en varios sectores; sin embargo, un análisis del registro adverbial arroja la perspectiva con que se ha diseñado la imagen del mundo. Revisemos el siguiente texto:

"La lluvia se convertía en brisa. Oyó: el perdón de los pecados y la resurrección de la carne. Amén: Eso era acá (Los subrayados son nuestros) adentro, donde unas mujeres rezaban el final del rosario. Se levantaban; encerraban los pájaros; atrancaban la puerta; apagaban la luz —¿Por qué no has ido a rezar el rosario? Estamos en el novenario de tu abuelo.

Allí estaba su madre en el umbral de la puerta, con una vela en la mano. Su sombra corrida hacia el techo, larga, desdoblada. Y las vigas del techo la devolvían en pedazos, despedazada" (p. 17).

Los adverbios aquí presentes demuestran una inmersión del narrador dentro del mundo; incluso, puede pensarse en el aquí y el ahora, como se manifiesta en este texto:

"La abuela lo miró con aquellos ojos medio grises, medio amarillentos que ella tenía y que parecían adivinar lo que había dentro de uno" (p. 17).

Su presencia casi manifiesta hace que el relato aflore una gran cantidad de adverbios de lugar y de tiempo que denuncian una completa cercanía. Observemos algunos registros:

"El cielo era todavía azul. Había pocas nubes. El aire soplabá allá arriba, aunque aquí abajo se convertía en calor" (p. 44).

Al referirse a la llegada de Miguel Páramo a la Media Luna, se dice que Fulgor Sedano daba órdenes a sus hombres para las labores de ese día. La narración se interrumpe y se pasa a la llegada de Miguel Páramo, que se encuentra con Dorotea y decide protegerla. El narrador se detiene y refiere al final:

"—¡Vengan esos huevos!— le gritó a Damiana. Y agregó—: De hoy en adelan-

te le darás de comer a esa mujer lo mismo que a mí, no le hace que se te ampolle el codo.

Mientras tanto, Fulgor Sedano se fue hasta los trojes para revisar la altura del maíz" (pp. 67-68).

Las relaciones temporales que se hacen de los hechos son una buena muestra para evidenciar las características del punto de vista de la mostración. He aquí el momento en que Pedro Páramo recibe a su hijo ya muerto:

"Rumor de voces. Arrastrar de pisadas despaciosas como si cargaran con algo pesado. Ruidos vagos.

Vino hasta su memoria la muerte de su padre, también en un amanecer como éste; aunque en aquel entonces la puerta estaba abierta y traslucía el color de un cielo de ceniza" (p. 71).

Son varios los ejemplos que podríamos citar de esto; sin embargo, ahora nos interesa mostrar la ascendente fusión que se opera entre el narrador y lo que comunica; por eso, estudiaremos ahora el tono nostálgico con que mira el pasado de Comala,²⁹ cosa que se refleja clarísimamente en las descripciones que hace del paisaje:

"Había chuparrosas. Era la época. Se oía el zumbido de sus alas entre las flores del jardín que se caía de flores" (p. 18).

Esta nostalgia da lugar a la aparición de situaciones narrativas que buscan contemporaneidad y la figura del narrador — Dorotea — casi se hace presente en la imagen y Comala aparece bien diseñada ante Juan Preciado.

"Los vientos siguieron soplando todos esos días. Esos vientos que habían traído las lluvias. La lluvia se había ido; pero el viento se quedó. Allá en los campos la milpa oreó sus hojas y se acostó sobre los surcos para defenderse del viento Susana San Juan oye el golpe del viento sobre la ventana cerrada. Está acostada con los brazos detrás de la cabeza, pensando, oyendo los ruidos de la noche; cómo la noche va y viene arrastrada por el soplo del viento sin quietud. Luego el seco detenerse" (p. 96).

El cambio de verbos es un recurso para nivelar la relación del narrador con el momento que afirma; se produce una especie de acercamiento, que genera muchas técnicas de narración presentes en esta parte de la novela. Así, por ejemplo, muchas veces se introduce directamente el dictum de los personajes de manera directa y la narración se constituye en el contexto de éste. Véase un ejemplo:

"Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire.

—¿Qué tanto haces en el excusado, muchacho?

—Nada, mamá.

—Si sigues allí va a salir una culebra y te va a morder.

—Sí, mamá" (p. 16).

A través de este recurso se construye gran parte de la imagen del mundo; hay cuadros y secuencias enteras que se logran por algunas insinuaciones hechas por el narrador e inmediatamente se pasa a la situación dialógica o monológica en que los verbos introductorios desaparecen por completo o aparecen en poquísimas ocasiones. La técnica de los monólogos interiores de Pedro Páramo surge como consecuencia de esto, pues se llega a la contemporaneidad entre sus amores con Susana San Juan y su vida, que lo lleva por un camino ascendente hasta convertirlo en cacique de Comala y lograr, por último, a Susana. De esta manera, se logra delinear la historia bajo una vivencia constante de su principal protagonista.

"El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreías. Dejabas atrás un pueblo del cual muchas veces me dijiste: 'Lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él' Pensé: 'No regresará jamás; no volverá nunca'.

—¿Qué haces aquí a estas horas? ¿No estás trabajando?

—No, abuela. Rogelio quiere que le cuide al niño. Me paso paseándolo. Cuesta trabajo atender las dos cosas: al niño y al telégrafo, mientras él se vive tomando cervezas en el billar. Además no me paga nada" (p. 24)

Véase cómo se pasa de un estado a otro para lograr la sensación de un aquí y un ahora; esto es lo que produce esa fusión que ya apuntábamos; tal es así que hay momentos en que Dorotea casi llega a manifestarse por la voz de los personajes; véase la forma cómo se refiere al acto en que Fulgor Sedano relata a su patrón los resultados de su empresa con Dolores Preciado:

"Fue muy fácil acampanarse a la Dolores. Si hasta le relumbraron los ojos y se le descompuso la cara.

—Perdóneme que me ponga colorada, don Fulgor. No creía que don Pedro se fijara en mí.

—No duerme, pensando en usted" (p.42)

Las palabras del narrador, como puede observarse, casi llegan a fundirse con las de Fulgor. Así, la testificación resulta de esta simultaneidad bajo la que se diseña el mundo; se aprovecha el recurso de la situación dialógica para que tanto el narratario básico como Juan Preciado comprendan muchas situaciones como vividas por los mismos personajes en un marco que apenas es delineado; aparentemente, en estas circunstancias, el nivel de conocimiento del hablante disminuye para dar paso a una superioridad en el de los actantes; sin embargo, es algo ilusorio, resultado de la visión personal que se adopta. Léase lo siguiente:

"Los dos guardaron silencio por un rato. Se oía el aire tibio entre las hojas del arrayán.

—Me dijo que precisamente a eso venía: a pedirme disculpas y a que lo perdonara. Sin moverme de la cama le avisé: 'La ventana está abierta'. Y él entró. Llegó abrazándome, como si fuera la forma de disculparse por lo que había hecho" (p. 31).

Y de esta manera, la posibilidad de conocimiento sobre lo ocurrido a Ana, la sobrina del padre Rentería, con Miguel Páramo, se da a conocer a través de sus propias palabras, así como la reacción de su tío, mediante el enfrentamiento directo con el hecho; de aquí, en la mostración abundan situaciones dialógicas. En el caso de los hechos que llevaron al matrimonio de Pedro Páramo con Dolores Preciado, éstos se construyen mediante dicho recurso; allí, el narrador casi desaparece, pero lo hace porque tiene un total dominio sobre la situación; de aquí, toma partido con un sector de la vida que ocurre en Comala; unas veces opina y otras recrimina o alaba algunas cualidades de los personajes. Por eso, algunas técnicas presentan ordenaciones caprichosas y demuestran una total ingeniosidad organizadora. Hay cuadros y secuencias que se configuran por una mostración intrínseca y refleja donde el personaje es a la vez narrador; por un soliloquio, desdobra su situación y la proyecta hacia afuera; éste es el caso del cuadro 16, donde el padre Rentería se convierte en narrador de un hecho que tiempos atrás ha vivido. Empieza el narrador:

"Había estrellas fugaces. Las luces de Comala se apagaron. Entonces el cielo se adueñó de la noche. El padre se revolcaba en su cama sin poder dormir.
 'Todo esto que sucede es por mi culpa — se dijo —. El temor de ofender a quienes me sostienen. Porque ésta es la verdad; ellos me dan mi mantenimiento. De los pobres no consigo nada. Así ha sido hasta ahora. Y estas son las consecuencias. Mi culpa
 Todavía tengo frente a mis ojos la mirada de María Dyada, que vino a pedirme salvara a su hermana Eduviges.
 '—Ella sirvió siempre a sus semejantes. Les dio todo lo que tuvo
 —Pero ella se suicidó. Obró contra la mano de Dios.
 —No le quedaba otro camino. Se resolvió a eso también por bondad" (p. 34).

Intrínsecamente, el padre Rentería empieza a narrar el hecho. Exactamente lo mismo ocurre en el cuadro 39, pues a través de un nuevo soliloquio el padre Rentería, en forma refleja, presenta diversas ocasiones que ocurrieron en momentos diferentes.

Con los monólogos interiores de Pedro Páramo, el narrador delega la narración a este personaje; así, el narratario y Juan Preciado conocen su historia amorosa y perciben el mensaje en su totalidad en forma dinámica.

Los problemas de narración no quedan reducidos a estos complejos casos; también se presentan en niveles más superficiales, pero a la vez reveladores. Uno de ellos es el juego hecho con el tiempo. Se presentan los acontecimientos por medio de anticipaciones; se enuncia un hecho e inmediatamente

se remonta hacia sus causas, para luego llegar al porqué de esa circunstancia. Léase:

"El padre Rentería se acordaría muchos años después de la noche en que la dureza de su cama lo tuvo despierto y después lo obligó a salir. Fue la noche en que murió Miguel Páramo" (p. 72).³⁰

Cosa parecida sucede cuando se narra la manera en que Justina dio la noticia de la muerte de su padre a Susana San Juan. Esta, ante la dureza de tal información, ni siquiera lloró; en el cuadro 47 se explican las causas por las que no había llorado; sin embargo, aquí se sigue un proceso inverso al anterior:

"Muchos años antes, cuando ella era una niña, él le había dicho: —Baja, Susana y dime lo que ves" (p. 94).

Ahora, simplemente, se retrocede para explicar que siendo una niña su padre la había introducido dentro de una cueva, para que buscara los dineros que había junto a un cadáver y por esa causa no lloraba.

En otros momentos, se muestra una situación; se retrasa y luego se comienza a ampliarla para mantener vivo el interés de Juan. De esta manera, la seguridad se afianza sobre el mundo:

"Esperaba oír: 'Lo han matado'. Y ya estaba previniendo su furia, haciendo bolas duras de rencor; pero oyó las palabras suaves de Fulgor Sedano que le decían: —Nadie le hizo nada. El solo encontró la muerte.
 Había mecheros de petróleo aluzando la noche" (p. 71).

De esta manera, se atrapa al oyente dentro del mundo ensombrecido de Comala.

Después de haber recorrido las manifestaciones del punto de vista de la narración de Dorotea, la Cuarraca, podemos ensanchar la mirada sobre una imagen total de Comala que resulta y recuperar la noción de la situación dialógica bajo la que se sostiene.

La actitud de cada uno de los narradores demuestra que la existencia de la situación opera en tanto exista una necesidad de adquirir y acumular conocimiento en torno a Comala y a Pedro Páramo como causa de la naturaleza de aquélla; en torno a esto, se traza una línea de acercamiento entre los dos hablantes, hasta que se llegan a identificar en el cuadro 35. Así, con aquel "Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo" se señala una separación bastante grande entre ambos hablantes, marcado por cierta extrañeza, pero, por mutuas confesiones más íntimas, surge la identificación con:

"—¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado?
 —Tienes razón, Doroteo. ¿Dices que te llamas Doroteo?
 —Da lo mismo. Aunque mi nombre sea Dorotea. Pero da lo mismo" (pp. 61–62)

Al revisar con detenimiento el texto, veremos que desde Dorotea se da este proceso de acercamiento. Ello se debe, creemos nosotros, a la identificación del personaje con lo que narra. De esta manera, resulta explicable la compleja perspectiva del punto de vista de la mostración, observado en el relato de este personaje, pues en una primera parte se da por la extrañeza experimentada y, una vez superada ésta, por la necesidad manifiesta en Juan de conocer todo lo referente a Comala.

A causa de esa identificación, hemos visto la presencia de un narrador que ordena la situación de esa manera y así logra la fusión de elementos que en principio parecen dispersos.

Para completar el estudio del punto de vista, pasemos ahora a estudiar la narración de Susana San Juan.

NARRACION DE SUSANA SAN JUAN. En un monólogo y a través de cuadros dispersos, Susana San Juan reconstruye la secuencia de su vida separada de Pedro Páramo; llega a ello mediante una asociación anímica con el lugar donde se encuentra (una tumba):

"Siento el lugar en que estoy y pienso"
(p. 80).

"Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad"
(p. 79).

En esta narración domina un tono de intimidad profunda, pues lo evocado resulta de una apelación directa que el hablante hace a su memoria:

"Pienso cuando maduraban los limones. En el viento de febrero que rompía los tallos de los helechos, antes que el abandono los secase; los limones maduros que llenaban con su olor el viejo patio" (p. 80).

"En febrero, cuando las mañanas estaban llenas de viento, de gorriones y de luz azul. Me acuerdo. Mi madre murió entonces" (p. 80).

Se constituye, de esta manera, una 'narración sensorial' que lleva a quebrar constantemente la unidad de lo relatado. Aflora, en el texto, cantidad de acontecimientos, espacios y situaciones en las que Susana San Juan siempre fue protagonista; con ello, se constituye un rico juego temporal que da movilidad al sistema imaginario y adquiere sentido al referirse siempre a Susana. Primeramente, evoca sus días de juventud, al morir su madre (cuadro 40); luego, refiere su época feliz con Florencio, su esposo; sus viajes (cuadros 50-53). En el cuadro 53, la posibilidad de conocimiento para el narrador se da a través del relato que hace Juan Preciado a Dorotea sobre lo que oye decir a Susana:

*"—¿Qué es lo que dice, Juan Preciado?
—Dice que ella escondía sus pies entre las piernas de él. Sus pies helados como piedras frías y que allí se calentaban como un horno donde se dora el pan. Dice que él le mordía los pies diciéndole que eran como pan dorado en el horno. Que dor-*

mía acurrucada, metiéndose dentro de él, perdida en la nada al sentir que se quebraba su carne, que se abría como un surco abierto por un clavo ardoroso, luego tibio, luego dulce, dando golpes duros contra la carne blanda; sumiéndose más, hasta el gemido. Pero que le había dolido más su muerte. Eso dice" (pp. 103-104).

De esta manera, encontramos la narración enmarcada que hace Susana San Juan sobre su vida lejos de Comala.

Al preguntarnos sobre la funcionalidad de esta historia, dentro del contexto general de lo mostrado, encontramos que funciona como ampliadora de la figura de Susana San Juan en relación con Pedro Páramo, pues la ubica dentro del mundo en que aquél la ha sumido.

VI

EL SENTIDO NARRATIVO DE "PEDRO PARAMO".

La estructura narrativa que acabamos de evidenciar presenta un significado específico, que designamos como novelesco, según las ideas de Georg Lukács³⁰ sobre el asunto.

La forma novelesca puede considerarse como una estructura significativa que resulta del diseño que se dé a la fábula bajo la distribución de los tres estratos imaginarios que la significan: el personaje, el espacio y el acontecimiento. Puede enunciarse en los siguientes términos:

"... la novela se caracteriza como la historia de una búsqueda de valores auténticos de un modo degradado, en una sociedad degradada, degradación que en lo tocante al protagonista se manifiesta principalmente por la mediatización, la reducción de los valores auténticos (o sea, los que el protagonista concibe implícitamente como tales) en el nivel implícito y su desaparición en tanto que realidades manifiestas":³¹

Tal sentido resulta, pues, de la develación crítica de una circunstancia, a nivel del conocimiento cobrado por el héroe³² que se mueve en ella; éste se constituye en un proceso paulatino que se define como problemático en tanto tal y posibilita mediaciones abstractas en la aventura, en cuya coherencia se presenta el valor estético-estructural del sistema en imágenes que se crea. De esta manera, es posible evidenciar una perspectiva irónica³³ en el modo narrativo desde donde emana el carácter crítico que se ha apuntado.

De acuerdo con lo anterior, Juan Rulfo, en *Pedro Páramo*, trata un sector de la realidad política hispanoamericana: el cacicazgo. Lo restringe a su manifestación y realización en el contexto rural de la sociedad mexicana. La figura de Pedro Páramo aparece así como el símbolo del cacique; Comala es el resultado de su acción y ésta, a través de sus hombres, fundamentalmente Juan Preciado y Dorotea, se concientiza de su circunstancia. El diálogo mostrado, con el despliegue de los diversos sectores imaginarios bajo los que se diseña el símbolo, constituye la lógica de la significación novelesca.

Juan Preciado y Dorotea entreven la maldad de Pedro Páramo por medio de la confesión íntima y además por la suma de conciencias críticas que el primero encontró a su llegada a Comala. En las páginas anteriores se mostró este acercamiento crítico a la figura del cacique; los diversos problemas de la narración apuntan a la adaptación de la conciencia crítica de los personajes y del narrador en cuanto a la circunstancia que se enfrenta. Precisamente, es fácil ver cómo la conciencia dialógica, ya bien avanzado el diálogo, surge al distinguirse la naturaleza humana e histórica de Pedro Páramo como símbolo de una circunstancia histórica post-revolucionaria. En este sentido, la ingeniosa distribución de la materia narrada que hace el narrador básico demuestra la visión crítica o irónica con que ve el problema y lo construye bajo una perspectiva estético-novelesca; en verdad, este sector de la situación del narrador en *Pedro Páramo* lo dejamos para un estudio sobre la estructura de la significación simbólica en la obra; ahora, simplemente, nos contentamos con apuntar estas palabras para trazar una imagen global del sentido narrativo de la presente novela.

VII

CONCLUSIONES. Llegamos ahora a proponer una mirada final sobre la situación del narrador en *Pedro Páramo*. En primer lugar, el tipo de conocimiento que priva manifiesta un proceso de desintegración constante. Así, a pesar de haber distinguido en el narrador básico un grado de visión por detrás, podemos afirmar ahora que se da bajo una omnisciencia relativa, que funciona en el aquí y en el ahora, en tanto se ordene la situación dialógica. De esta manera, y como ya lo advertíamos, la mostración se estratifica jerárquicamente en diversos estratos, hasta llegar a perderse en situaciones nimias en las que se presenta la maldad de Pedro Páramo; así, la narración enmarcada de Juan Preciado se estructura en breves situaciones dialógicas que instauran una multiplicidad de narraciones enmarcadas, para ordenarse, finalmente, como reflejo de la situación total que se presenta. Por otro lado, las narraciones de Dorotea y de Susana San Juan mantienen constantemente una estructura lineal que soporta y engloba, dentro del ámbito total del mundo, a la narración hecha por Juan Preciado. De esta manera, encontramos que la disposición puede servirnos para observar la pluridimensionalidad de estratos en que se manifiesta el nivel de la narración, hasta culminar en el estrato del narrador básico y dar lugar al proceso de desintegración. Precisamente, aquí encontramos una de las claves para clasificar la situación del narrador en *Pedro Páramo* como contemporánea, pues no da lugar a una seguridad narrativa bien determinada, sino que ésta tiende a irse precipitando en las diversas partes de lo afirmado. A su vez, puede entrecerarse uno de los signos del sentido novelesco, pues mediante esa desintegración aparece una relativización de cada uno de los sectores de Comala y de Pedro Páramo.

De acuerdo con lo anterior, el nivel del lector o narratorio resulta uno de los elementos ampliamente desarrollados; esta figura debe proyectarse activamente en todos los ámbitos relativizados y debe conectarlos a la lógica del diálogo y al valor histórico y humano de Pedro Páramo. Sin embargo, para que esto se consolide debe llegarse primero a la intuición de una situación dialógica, para ensanchar luego la mirada sobre las secuencias dispersas y así lograr una imagen total de lo mostrado que se da a nivel de la conciencia de Juan Preciado

y Dorotea. De aquí, el nivel del lector implícito empieza a operar una vez que se ha consolidado el sentido novelesco, pues en un principio no se determina la identidad de las imágenes hablantes. De aquí, su figura se construye bajo la determinación de algunas etapas de conocimiento, que pueden clasificarse en dos grandes períodos: uno de ignorancia y asombro y otro de pleno conocimiento y dominio. Esto se resuelve por la confrontación de diversas secuencias sobre la naturaleza de Pedro Páramo. Así, la figura del narratorio presenta la clausura significativa de un caos aparente, que confluye a él en los términos de las secuencias que apuntáramos en un apartado de este trabajo. Precisamente, este es otro de los indicios que revelan a esta narración como de tipo contemporáneo y con sentido novelesco, debido a que el manejo temporal trastocado y las técnicas narrativas se desprenden de esta relación narratorio-narrador, para ensancharse dentro de los ámbitos del significado del cacicazgo.

La perspectiva novelesca que adquiere *Pedro Páramo* nos ha llevado a ver cómo, a través de un análisis de la situación del narrador, se constituye un modelo de comprensión de esta obra. Su sentido narrativo ha quedado descrito y nos permite distinguir las demás manifestaciones estructurales. En esta dimensión, el presente documento pretende ser una introducción a la lectura de *Pedro Páramo*.

Universidad Nacional, Heredia,
febrero de 1974, febrero de 1976.

NOTAS

1. Eladio García Carroza. *Una traducción y un ensayo*. (San Pedro de Montes de Oca: Departamento de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica, 1971), p. 45.
2. Wolfgang Kayser apunta lo siguiente: "Si nos acercamos a las formas del arte narrativo partiendo del concepto fundamental, lo primero que encontraremos es un elemento común: en todas ellas, como ya hemos indicado al hablar de la situación épica primitiva, hay un narrador. ¿Quién es este narrador? La ciencia ha fijado su atención últimamente en esta pregunta y por cierto le han movido a ello observaciones hechas sobre la novela moderna". (p. 461) "La situación del narrador es un campo extraordinariamente fecundo para la investigación. Sin darse cuenta de ella, es imposible interpretar con acierto una novela cualquiera. En cambio, su comprensión facilita la de la historia de la novela a lo largo de los siglos. El estudio de la situación del narrador se extiende implícitamente a un campo más amplio, que sólo muy recientemente ha empezado también a ser cultivado por la investigación: el papel del lector". (p. 462). Cf. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. (4a. Ed. Madrid: Gredos, 1972).
3. Wolfgang Kayser. *Origen y crisis de la novela moderna*. En: Eladio García C. *Op. cit.*, p. 37.
4. Pensamos, concretamente, en problemas extratextuales que suelen investigarse en *Pedro Páramo*; entre ellos, puede citarse la correspondencia entre la obra y las experiencias histórico-biográficas de Juan Rulfo. Estos no son objeto de nuestra indagación.
5. Cf. el volumen colectivo sobre Juan Rulfo y su obra, preparado por el Centro de Investigaciones Literarias, de Casa de las Américas: *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. (La Habana, Cuba: Casa de las Américas, 1969).
6. Si se quiere precisar sobre el postulado de Kayser, cf. el apartado "Actitudes y formas de lo épico" del Capítulo X de la obra citada en la nota 2.

7. Cf. Tzvetan Todorov. *Poética*. En: *¿Qué es el estructuralismo?* de Oswald Ducrot y otros. (Buenos Aires: Editorial Losada, 1971); asimismo, también puede verse *Literatura y significación*. (Barcelona: Editorial Planeta, 1974).
8. El término fábula lo usamos aquí en el sentido que lo enuncia Wolfgang Kayser. Cf. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, pp. 98-102. El anota: "*Si se intenta reducir el desarrollo de la acción a extrema sencillez, a esquema puro, se obtiene precisamente lo que la ciencia de la literatura suele designar como 'fábula' o argumento de una obra*" (p. 98). Sin embargo, en algunas ocasiones, ampliamos este problema al campo del "sujet" por las proyecciones de este trabajo.
9. Juan Rulfo. *Pedro Páramo*. (11a. Reimpresión, México: Fondo de Cultura Económica, 1971).
10. Cf., al respecto, el uso técnico de este término en la obra de Félix Martínez Bonati: *La estructura de la obra literaria*. (Barcelona: Seix Barral, 1972), pp. 63-67.
11. Cf. Julieta Pinto G. *Relación paisaje — personaje en la novela "Pedro Páramo"*. (Tesis de grado presentada a la Universidad de Costa Rica, 1970), p. 47.
12. El término cuadro designa la narración de una suma de unidades funcionales que forman parte de una unidad mayor o secuencia; corresponde a lo que se suele denominar "corte narrativo".
13. Para comprender más ampliamente el principio reiterativo o isotópico de la significación simbólica, cf. Noé Jitlik. *Producción literaria y producción social*. (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975).
14. El término secuencia lo usamos de acuerdo con Roland Barthes. V. *Introducción al análisis estructural de los relatos*. En: Roland Barthes y otros. *Análisis estructural del relato*. (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972).
15. "Los indicios de 'Pedro Páramo' ". *Revista Universidad de San Carlos*. (n. 65, ene/abr. 1965), pp. 67-85.
16. *Ibid.*, pp. 67-68.
17. *Ibid.*, p. 69.
18. Por este principio, se estructura el sentido novelesco de la narración en *Pedro Páramo*; más adelante, nos referiremos tangencialmente a ello. Sin embargo, aquí lo destacamos por la relevancia que cobra en el modelo de comprensión de la presente novela.
19. Cf. las consideraciones que A. J. Greimas hace sobre la clausura del discurso poético en su libro *En torno al sentido*. (Ensayos semióticos). (Madrid: Editorial Fragua, 1973). Allí escribe: "*La comunicación lingüística comporta, en principio, una redundancia importante que cabe considerar como una pérdida informacional. La originalidad de los objetos literarios parece consistir en otra particularidad de la comunicación: la información se agota progresivamente; este agotamiento es correlativo a la marcha misma del discurso. Gracias a ésta, que ya tiene virtualidad de contener la avalancha de las informaciones, la redundancia cobra una nueva significación y, en vez de constituir una pérdida de información, valoriza los contenidos seleccionados y clausurados. La clausura transforma así el discurso en objeto estructural y la historia en permanencia.*"
20. Con este planteamiento, enunciarnos la lógica de la significación del mensaje en *Pedro Páramo*.
21. Cf. Julieta Pinto. *Op. cit.*, p. 60 y siguientes.
22. Juan Rulfo. *Op. cit.*, p. 7. Para efectos de este trabajo, usamos la edición apuntada en la cita. 9. En adelante, sólo pondremos el número de página o páginas junto al texto transcrito de la obra.
23. En este momento, no hacemos referencia al monólogo de Susana San Juan, porque nos interesa analizar la situación dialógica.
24. Cf. Tzvetan Todorov. *Literatura y significación*. (v. nota 7), p. 104. Aquí se refiere al problema de la narración transparente o no representada en el texto.
25. Cf. el tratamiento de las visiones en el relato en *Literatura y significación*, p. 99 y siguientes.
26. Este problema lo hemos analizado con bastante detenimiento en nuestro estudio "*'Pedro Páramo': ¿una novela lírica?*"..(Repertorio Americano, año 2, n. 1, octubre, noviembre, diciembre, 1975).
27. Usamos el término de acuerdo con lo propuesto por Wolfgang Kayser. Cf. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, pp. 90-95.
28. Cf. lo apuntado por Félix Martínez Bonati en torno al hablar dialógico de las figuras: *La estructura de la obra literaria*, pp. 63-67
29. Estudiamos este asunto más profundamente en el estudio citado en la nota 26.
30. *Teoría de la novela*. (Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1974).
31. Citado por Jacques Leenhardt. *Lectura política de la novela*. (México: siglo XXI editores, 1975).
32. El héroe puede ser individual o colectivo; Lucien Goldmann (*Para una sociología de la novela*, Madrid: Editorial Ayuso, 1975) habla de novelas en que se presentan uno u otro tipo. En el caso de *Pedro Páramo*, se trata de una novela de héroe colectivo, porque, por medio de Juan Preciado y Dorotea, el pueblo de Comala se concientiza de su situación degradada con respecto a Pedro Páramo. Por eso, es el pueblo mismo, a manos del borracho Abundio, el que da muerte a este personaje; por eso, ese arriero aparece como la figura que abre y cierra la cadena de imágenes en torno al cacique. En un estudio posterior, nos hemos de referir ampliamente a esto.
33. Cf. las consideraciones de Lucien Goldmann (*Op. cit.*,) sobre esta característica de la estructura novelesca. Igualmente, Lukács, en *Teoría de la novela*, dedica algunas páginas a la visión irónica.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland y otros. *Análisis estructural del relato*. (2a. Ed. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972).
- Centro de Investigaciones Literarias. *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. (La Habana, Cuba: Casa de las Américas, 1969).
- Estrada, Ricardo. "Los indicios de 'Pedro Páramo' " (*Revista de Universidad de San Carlos*, n. 65, enero-abril, 1965), 67-85.
- García Carroza, Eladio. *Una traducción y un ensayo*. (San Pedro de Montes de Oca: Departamento de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica, 1971).
- Goldmann, Lucien. *Para una sociología de la novela*. (Madrid: Editorial Ayuso, 1975).
- Greimas, A. J. *En torno al sentido*. (Ensayos semióticos). (Madrid Editorial Fragua, 1973).
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. (4a. Ed. Madrid: Gredos, 1972).
- Kayser, W. *Origen y crisis de la novela moderna*. En: Eladio García C. *Op. cit.*
- Leenhardt, Jacques. *Lectura política de la novela*. (México: siglo XXI editores, 1975).
- Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. (Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1974).
- Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*. (Barcelona: Seix Barral, 1972).
- Pinto G. Julieta. *Relación paisaje—personaje en la novela "Pedro Páramo"*. (Tesis de grado presentada a la Universidad de Costa Rica, 1970).
- Pizarro, Narciso. *Análisis estructural de la novela*. (México: siglo XXI editores, 1971).

ANALISIS DE LA NOVELA “LA ULTIMA NIEBLA”, DE LA ESCRITORA CHILENA MARIA LUISA BOMBAL

Franco Fernández

1. Importancia de la Novela.

En la década del 30, María Luisa Bombal publica su primera novela en Buenos Aires primero, en Santiago de Chile, después, y esta aparición es importante en el desarrollo de la narrativa hispanoamericana, porque por primera vez aparecen manifestados en una novela, los movimientos interiores y vagos del espíritu, los sentimientos, los conflictos encontrados del alma humana.

La novela anterior a María Luisa Bombal era de tono naturalista, es decir, explotaba los temas campesinos, mineros, los ambientes de pescadores, las costumbres de las gentes del campo retratadas en su estilo de vida y en su lenguaje. Este tipo de novela está influida por la corriente Naturalista que triunfaba en Europa en la pluma de Zolá, a quien le interesaba retratar los temas costumbristas y populares de los barrios bajos de París. A este respecto recordemos la novela *Naná* en que se describen detalladamente los fondos ciudadanos, las costumbres, lenguaje, modas y personajes típicos del París de fines de siglo.

En Hispanoamérica, este tipo de novela se desarrolla con motivos propios, ya que se ensalzaron los temas de la selva, los problemas del indígena frente a la civilización, los temas de la barbarie en las selvas del Orinoco, del gaucho en la pampa argentina, del latifundista con sus inquilinos en el campo chileno. A este respecto, cabe ejemplificar con novelas de la envergadura de *La Vorágine*, del colombiano Eustaquio Rivera o *Don Segundo Sombra*, del argentino Ricardo Güiraldes.

En Chile el desarrollo de la novela naturalista fructificó en novelas de la categoría de *Gran Señor* y *Rajadiablos*, de Eduardo Barrios o bien de *Zurzulita*, de Mariano Latorre. Esta novela aparecía inspirada en las teorías Naturalistas de Darwin, teorías de gran auge a comienzos de siglo, según las cuales se le daba una interpretación científica, biológica a la naturaleza del hombre. De hecho, Darwin plantea que el hombre desciende del mono, y esta aseveración es fundamental para comprender los movimientos artísticos y espirituales de este período, ya que en todo campo se tendió a ensalzar el aspecto científico y demostrable de las existencias no visibles: los sentimientos y el amor fueron explicados a través de una vía racional, incluso a través de vías biológicas. En la novela *Zurzulita* se plantea una tesis que es la de que el hombre se enamora de una mujer sólo llevado por fuerzas biológicas y sexuales, y la historia de amor que se presenta corre paralelamente a la época en que en el campo las bestias se juntan para procrear y corre simultáneamente con el desarrollo de las estaciones en que el verano las bestias y animales entran en celo y en el otoño, empieza la declinación de las pasiones.

Otras novelas se escribieron dentro de este estilo y fueron siempre novelas de tesis o de planteamientos biológicos o sociales como es el caso de la novela *El Roto*, de Joaquín Edwards Bello, en que se plantea el tema de que el ser marginado por la sociedad, es decir, el hombre de las poblaciones sub urbanas, necesariamente va a caer en la delincuencia si la sociedad no hace nada por ayudarlo. El hombre es bueno por naturale-

za y la sociedad lo pervierte pensaba en el siglo XVIII Rousseau, y esta teoría se plasma y desarrolla en la novela moldeando un panorama sociológico de la ciudad de Santiago años 20 con sus personajes de niñas de dancing, mundillo del hampa, y hurtos en los barrios de gente aristócrata. Se trata de una novela de tesis al estilo de las novelas naturalistas. Si bien es cierto que hay un desarrollo de personajes como en el caso de *La Chica del Crillón*, de Edwards Bello, interesa más bien el ambiente y circunstancias sociales en que esos personajes se mueven. En realidad, los personajes son un pretexto para mostrar o denunciar una realidad social a la manera de Baldomero Lillo con sus cuentos de *Sub Terra* y *Sub Sole*, típico representante del Naturalismo, en que se planteaba una denuncia social de los mineros del carbón de Lota y las injusticias sociales que se cometía con ellos, de igual modo que con los campesinos.

Una cierta variante a este movimiento Naturalista de gran fuerza y arraigo en América y en Chile, lo presenta Pedro Prado, quien se aparta ligeramente de este modo narrativo para escribir esa delicada novela que es *Alsino*, de corte melancólico, fuertemente lírico. Salvador Reyes se inspira también los temas Art Nouveau y escribe cuentos exóticos, orientales, con un juego constante de fantasía e imaginación, pero siempre en terrenos argumentales, con presencia de personajes bien caracterizados para entregar evocaciones, sugerencias, lirismo a través de imágenes paisajistas y acontecimientos mágicos del lejano Oriente o de lugares llenos de magia y exotismo.

Con un panorama novelístico como es el que se ha planteado, la novela *La Última Niebla* resulta de extraña aparición y de inesperado vuelo imaginativo, ya que su temática no tiene ni el menor asomo de Naturalismo, y es más, no hay ningún autor que la vaticine o que la anuncie, ya que la corriente anterior no dejaba traslucir ni un asomo de perspectiva subjetiva como es la que predomina en su novela. Raro es el caso de María Luisa Bombal, ya que su novela de inesperada aparición fue una rebeldía frente a las novelas naturalistas que se escribían y marcó un hito definitivo en la novela chilena, ya que marca el punto de partida de la novela chilena contemporánea y aún americana, ya que debemos considerar la época en que se escribe *La Última Niebla* plena época de los años 30, en que en América la novela contemporánea, subjetiva, de conflictos interiores humanos, aún no se veía venir.

2. Producción Literaria de María Luisa Bombal.

La producción literaria de María Luisa Bombal es mínima y este es uno de los factores por los que en Chile no se le ha otorgado el Premio Nacional de Literatura, premio que bien se lo tiene merecido por la calidad de su obra narrativa.

Luego de publicar *La Última Niebla* y de alcanzar con esta publicación un singular éxito, María Luisa Bombal escribe un cuento de especial maestría y temperamento artístico traslucido en todo el tono del relato. Se trata del cuento "El Arbol", dotado de una belleza formal en el estilo y planteando la singular manera de ver el mundo de Brígida, la protagonista, debatiéndose constantemente entre la subjetividad de sus pensamientos y la ruptura definitiva al terminar el cuento con ese gomerito que se derriba y le deja ver todo ese mundo de antenas de televisión y edificios que existía al otro lado de esa ventana, detrás de la cual alimentaba su mundo interior.

En "El Arbol", en "Las Islas Nuevas" y en "Lo Secreto", adivinamos el temperamento artístico de la escritora y la sensibilidad a flor de piel que tiene para captar el mundo siempre desde perspectivas interiores, dejándose llevar por los movimientos del espíritu, por todo lo que hay de sugerencia y evocación en lo que captamos de la naturaleza a través de nuestros sentidos.

Además de las obras mencionadas,

publica la novela *La Amortajada* con la que obtiene en Chile el premio "Gabriela Mistral", en 1949. En esta novela se muestra también el mundo de las interioridades predominando sobre el mundo de las realidades captadas a través de los sentidos. La importancia de estas novelas radica en que cambia la perspectiva de la realidad, ya que si bien, antes predominaba la realidad visible y comprobable, ahora la realidad que va a predominar va a ser la invisible, incluso avasallando a la realidad tangible. En *La Amortajada*, la mujer de carne y hueso está muerta y desde su ataúd en el que yace su carne, su realidad muerta, va a dejar fluir su subconsciente, sus recuerdos, su mundo interior, dejando en claro la muerte y sentido perecible de lo material y la pervivencia de lo subjetivo.

Después de casi 30 años en que María Luisa Bombal no publica nada, aparece un cuento de ella en el volumen *El Niño que Fue*, editado en Santiago de Chile, en 1975. Allí publica *La Maja y el Ruiseñor*, evocaciones de su niñez en las playas de Viña del Mar. Poético y melancólico relato de pequeñas aventuras y anécdotas familiares que dejan traslucir otra vez la predominancia del mundo íntimo de los recuerdos y de las cavilaciones.

En Estados Unidos publica *Las Trenzas de María Griselda* y en este país reside gran parte de su vida, traduciendo ella misma al inglés su novela *La Última Niebla* que tituló *The House of Mist*, teniendo un éxito tan grande que las empresas cinematográficas como la Paramount Picture compraron los derechos de autor para filmar la película basada en la novela, película que no llegó nunca a materializarse debido a que no fue posible materializar en imágenes una realidad tan etérea, tan inmaterial como lo es el material que se muestra en la novela.

Posteriormente se edita en Inglaterra, Checoslovaquia, Brasil, Francia, Suecia, Japón y Alemania, siendo traducida su obra a los idiomas de todos estos países y alcanzando gran resonancia.

El éxito de María Luisa Bombal se debe justamente a envolver su producción literaria de un halo de misterio y de subjetivismo interior, rasgo que hace de su obra una obra de sello personal a la vez que universal. Lo que allí se presenta alcanza un valor tan humano y tan permanente, que la novela interesó por igual en todos los países que se editó y tradujo. Su estilo perdurará a través del tiempo,

porque su forma es clásica, aunque el tema fue una rebeldía para la época, la forma fue tradicional y ambas cosas hacen que su obra perdure y sea clásica.

3. Características de la Novela.

Llama la atención la manera cómo nos aparecen presentados los hechos de la novela, ya que los lugares, las cosas, se tiñen de la perspectiva interior de la protagonista, es decir, la realidad externa se transforma bajo la mirada de la protagonista, que ve el mundo bajo el cristal de su individualidad. El mundo se tiñe con sus propios colores y los personajes que la rodean dejan de ser individuos para transformarse en seres que existen en función de ella, transformados bajo su mirada. No conocemos lo que ellos piensan, ni sienten, sino lo que la protagonista piensa que ellos piensan y sienten. Todo el mundo se transforma bajo su subjetivismo.

De aquí se desprende uno de los rasgos claves para entender la novela específica y la Novela, en general que se desarrolla en Chile y en Hispanoamérica, y que es la Novela Contemporánea, dejando atrás la Novela Naturalista o Moderna. Las características de este nuevo estilo de escribir se centran en el fuerte subjetivismo de los personajes, especialmente de los protagonistas, quienes ven el mundo desde su matiz personal e individual. Con *La Última Niebla* comienza la llamada Novela Surrealista, cuyo predominio se basa en la realidad subyacente a la realidad exterior que visionamos a través de nuestros sentidos. El Surrealismo se apoderó del mundo y los escritores comenzaron a efectuar una introspección, a buscar muy adentro de sí mismos para expresar todo ese mundo de imágenes, pensamientos, recuerdos, escenas fugaces que pasan por la pantalla de nuestra memoria. Así surgió la escritura automática que consistió en escribir "automáticamente", es decir, sin pensar en el estilo conscientemente y sin respetar signos de puntuación, sino libremente, dejando correr el subconsciente y escribiendo todo lo que se venía a la cabeza: deseos, asociaciones libres, imágenes caóticas, todo esto expresado en un desorden de ideas que le prestaba carácter a los textos, en los que se expresaba justamente lo importante de lo Sub-real, de los Surrealista, es decir, de la importancia de los movimientos interiores sin importar que estos no tuvieran un orden o una estructura lógica, porque el subconsciente no posee este orden.

Este estilo tuvo su correlato en la pintura de Dalí, en la que visionamos justamente la ruptura con los temas Naturalistas y Clásicos, donde vemos la predominancia de los sueños, del mundo onírico, de los temas que interesaron al Surrealismo: los relojes que se derriten como símbolo del tiempo que transcurre, las jirafas con estómago de estantería incendiada como símbolo de lo irracional y de la locura.

La diferencia que tuvo María Luisa Bombal fue que si bien es cierto su novela es el punto de partida para el Surrealismo literario, la forma que ella adopta es clásica, ya que el estilo es sobrio, medido, va calzando bellamente en los contenidos interiores que reviste. Pero, insistimos, estos contenidos son todos interiores, reflejando en ellos los problemas y sentimientos de una mujer que sueña y ensueña y hace de este mundo interior, subjetivo e ilusorio, su propia realidad.

4. Estratos de Realidad.

En la novela *La Última Niebla* se dan distintos estratos o niveles de realidad, de esa realidad que existe en el interior de la protagonista, una realidad inmaterial que vive y subsiste alimentada de un mundo interior que bulle.

a) Los recuerdos.

La protagonista está siempre haciendo recuerdos, recordando la historia que tuvo con su amante. El recuerdo se transforma en una realidad concreta para la protagonista, porque forma parte de su razón de vivir:

"Tan solo un recuerdo mantiene mi vida. un recuerdo cuya llama debo alimentar día a día para que no se apague. Un recuerdo tan vago y tan lejano, que me parece casi una ficción".

Pág. 77

En este párrafo vemos el nivel de realidad de la protagonista, que ve en el recuerdo de su amante la razón y el motivo de su existencia. Por otro lado, se manifiesta también el recuerdo de escenas familiares que vivió con su marido, el cual es también su primo. Ella está siempre recordando; este hecho es fundamental para comprender la soledad que experimenta en su matrimonio, ya que Daniel se casó con ella para paliar a su vez el recuerdo que le despertaba su primera esposa muerta. Daniel no toma

a la protagonista de la historia como una persona o como una individualidad viva, sino como una prima que hace las veces de suplente de la esposa muerta. El hecho de ser familiares y de que Daniel la considere como el recuerdo de su esposa muerta, resta en absoluto la posible pasión que ella pueda sentir por su marido, al cual ve como un compañero, pero no como el esposo.

El recuerdo de los días de infancia en que ella vivió con su actual esposo, se manifiesta siempre como una punzante realidad que le resta fuerzas para desearlo, para sentirse realizada en el matrimonio:

"Hasta los ocho años nos bañaron en la misma bañera. Luego, verano tras verano, ocultos de bruces en la maleza, Felipe y yo hemos acechado y visto zambullirse en el río a todas las muchachas de la familia. No necesito ni siquiera desnudarte. De tí conozco hasta la cicatriz de tu operación de apendicitis".

Pág. 36

Estos recuerdos se van dando en su interioridad como una punzante realidad que la quema, porque su fuerte individualidad pasa inadvertida para el esposo que la ve como pariente y como suplente de la esposa muerta más que como mujer. El recuerdo patentiza esta soledad e incompreensión que ella experimenta frente a un matrimonio desilusionante. El recuerdo es un nivel de realidad muy amargo para ella, ya que los dos rasgos que presenta son amargos para ella, le traen angustia y zozobra interior, el recuerdo está visto como un elemento perturbador dentro de la realidad interior de la protagonista.

b) Los sueños.

Los sueños están presentados como un nivel de realidad bastante fuerte en la novela, ya que la protagonista cifra su razón de vivir en la incertidumbre de un sueño, ya que no sabe si ese sueño ha sido ficción o ha sido realidad. El sueño toma categoría de realidad para la protagonista, que siempre la vemos en escenas que transcurren en la intimidad de su dormitorio, donde ella reposa auburrada, siempre en el letargo de una casa que no le pertenece y en la cual ella echa a volar su imaginación y se queda dormida, soñando con episodios que ella conscientemente desea vivir y que en el subcon-

sciente del sueño realiza. Los temas oníricos son propios del surrealismo y en los sueños vemos toda la fuerte carga de realidad mucho más poderosa que la realidad cotidiana. Veamos algunas citas que demuestran la realidad del sueño para la protagonista y las veces en que a ella la vemos sumida en la inactividad, en el letargo del sueño, sin que realice ninguna acción física, sino solamente actividad mental, subconsciente:

"A la madrugada, agitaciones en el piso bajo, paseos insólitos alrededor de mi lecho, provocan desgarrones en mi sueño. Me fatigo inútilmente, ayudando en mi pensamiento a Daniel. Junto con él, abro cajones y busco mil objetos sin poder nunca hallarlos. Un gran silencio me despierta por fin".

Pág. 43

Este párrafo nos resulta interesante, ya que la inactividad física de la protagonista es tan grande que ella realiza, cree realizar acciones físicas desde el letargo, y es así como ella se "fatiga" de buscar "mentalmente" desde su cama, con los ojos cerrados, lo que Daniel busca en el piso de abajo. Otra vez el sueño toma categoría de realidad, y la realidad cotidiana y externa se desaparece bajo una realidad mucho más apremiante: el letargo del sueño desde el cual la protagonista cree realizar una actividad física.

"Mientras pugno por rechazar el aturdimiento de un sueño bruscamente interrumpido, Daniel corre, azorado, a golpear, sin miramientos, el cuarto de su madre".

Pág. 74

Nuevamente se ve la realidad trágica, cotidiana de alguien en peligro de muerte, que ella escucha desde el otro lado del sueño, desde su propia perspectiva, y hasta las cosas más importantes y terribles, parece que se amortiguaran al pasar por el tamiz del sueño de la protagonista.

c) La Imaginación.

La imaginación es otro nivel de realidad en que se mueve la protagonista, ya que ella se ha forjado una historia de amor inventada que cree firmemente, al punto de prevalecer sobre su vida psíquica con mucho más fuerza que la vida real externa. Esta vida imaginativa llena todas

sus expectativas, al punto que su interés en la vida radica en estar sola para poder dedicarse a su vida anterior:

"Mi único anhelo es estar sola para poder soñar, soñar a mis anchas. ¡Tengo siempre tanto en qué pensar! Ayer tarde, por ejemplo, dejé en suspenso una escena de celos entre mi amante y yo".

Pág. 56

El viento toma también una consistencia de realidad para la protagonista, del mismo modo que lo es el agua, la espuma, los espejos, el humo o las nubes, todos ellos elementos vagos, difusos, de escasa consistencia, aunque reales. En el viento y en el fuego de la chimenea se inspira ella para imaginar a su amante imaginario e inventar historias de amor que la satisfacen:

"Me gusta sentarme junto al fuego y recogerme para buscar entre las brasas los ojos claros de mi amante. Bruscamente, despuntan como dos estrellas y yo permanesco entonces largo rato sumida en esa luz. Nunca como en esos momentos recuerdo con tanta nitidez la expresión de su mirada".

Pág. 56

"Un gran viento me lo devolvió la última vez. Un viento que derrumbó tres nogales e hizo persignarse a mi suegra, lo indujo a llamar a la puerta de la casa. Traía los cabellos revueltos y el cuello del gabán muy subido. Pero yo reconocí y me desplomé a sus pies. Entonces él me cargó en sus brazos y me llevó, así, desvanecida en la tarde de viento".

Pág. 57

d) Asociaciones Libres.

Por asociaciones libres entendemos otro nivel de realidad en el que la protagonista hace relaciones de elementos que aparentemente, racionalmente, no poseen conexión, pero que en su interioridad más secreta hay una relación. En este tipo de asociaciones libres que los surrealistas cultivaron, se manifiesta un predominio de las imágenes relacionadas caóticamente una con otra en un verdadero "colache" de ideas, figuras e imágenes.

El psicoanálisis trabaja mucho con este tipo de asociaciones de ideas, ya que se da el caso de trabajar con figuras de tinta, manchas oscuras sin significado que el paciente interpreta, dando sus propias versiones y significados en relación a lo que las imágenes le sugieren. Del mismo modo, la protagonista tiene imágenes e ideas sugeridas por otras imágenes, sin relación una con otra, pero esta cadena es real para ella, ya que libremente y sinceramente se va a dar dentro de su interioridad:

"Herméticamente cerradas las claras sedas de las ventanas y sumido así en la semioscuridad resplandeciente, nuestro cuarto parecía una gran carpa rosada tendida al sol, donde mi lucha contra el sol se hacía sin angustia ni lágrimas de enervamiento.

Imaginaba hombres avanzando penosamente por carreteras polvorientas, soldados desplegando estrategias en llanuras cuya tierra hirviente debía requerirles la suela de las botas. Veía ciudades duramente castigadas por el implacable estío, ciudades de calles vacías, y establecimientos cerrados, como si el alma se les hubiera escapado y no quedara de ellas sino el esqueleto, todo alquitrán, derritiéndose al sol".

En este párrafo se da claramente el sentido de la asociación libre, ya que la protagonista imagina situaciones e imágenes desde el letargo en que se haya sumida, es decir, construye su propio mundo desde su fantasía, inspirada en lo que le evoca y sugiere libremente la penumbra de su habitación.

e) La fantasía.

La fantasía es otro nivel de realidad que vive la protagonista, ya que se forja su propia realidad para evadir de la realidad circundante que le es hostil: un marido que no le da amor, y una casa en la que se encuentra desadaptada. Para compensar esta angustia interior que ella experimenta, la protagonista se inventa un mundo propio que va a prevalecer por sobre la realidad negativa que la rodea.

Esta fantasía que ella se inventa va a ser lo que le va a proporcionar bienestar interior, bienestar inspirado en esa mentira que ella se crea. Esta mentira va

a ser tan fuerte que ella la convertirá en su realidad a tal punto que tendrá audiciones y visiones que ella hará creíbles, pero que nunca han existido en la realidad externa, sí en la realidad interna:

"Hoy he visto a mi amante. No me canso de pensarlo, de repetirlo en voz alta. Necesito escribir: hoy lo he visto, hoy lo he visto".

Pág. 58

"El carruaje avanzó lentamente, hasta arrimarse a la orilla opuesta del estanque. Una vez allí, los caballos agacharon el cuello y bebieron, sin abrir un solo círculo en la tersa superficie".

Pág. 59

En los dos párrafos vemos la fantasía desarrollada de la protagonista, que ve visiones, es decir, lo que ella imagina es tan fuerte que logra visionarlo. Sin embargo, el dato que nos aporta, (los caballos que no abrieron círculos en el agua) nos revela que todo no ha sido más que un espejismo.

Hay otros niveles de realidad interior, como por ejemplo, el ensueño poético, la realidad del otro lado del espejo, la realidad de las figuras de las sombras, etc., pero las que hemos descrito son las más importantes.

5. Realidades Interiores que se presentan.

Además de los niveles de realidad que se han descrito anteriormente, encontramos en la protagonista una serie de sentimientos y actitudes hacia la vida, muchas veces sentimientos encontrados que van oscilando de un punto contrario al otro y que van dando los puntos claves de contraste de la novela. A esta serie de valores en contraste lo denominamos la Ley Estructural o Ley de Estructura la cual va a consistir en parejas de sentimientos encontrados con los cuales va a oscilar la vida de la protagonista. Las principales parejas de sentimientos y actitudes encontradas son:

a) Ilusión y Desengaño.

Esta pareja de contrarios va a estar presente en toda la novela, ya que la protagonista constantemente sufre el temor de que su ilusión, su precioso mundo interior se estrelle y fracase. Constantemente se va a estar dando la ilusión que

ella mantiene de conservar el recuerdo de un amor imaginario, y el fracaso rotundo que sobreviene al terminar la novela, cuando ella se da cuenta que todo no es más que una fantasía, y se decide a afrontar ese desengaño, mirando cara a cara una realidad desencantada, sin magia y sin poesía interior.

b) *Muerte y Vida.*

Esta pareja también aparece en toda la obra y si aparentemente resulta simplista esta pareja de contrarios, en realidad no lo es así, ya que la vida aparece presentada como una suma de fealdades, un caos de aburrimientos y de sin sentido, a tal punto, que la protagonista sólo desea suicidarse; la vida para ella es en realidad como estar enterrada en vida, ya que llega un momento que vivir significa para ella simplemente vegetar, no tener ilusión ni interés por nada.

Por otro lado, la protagonista siente un irrefrenable deseo por la muerte. Desde el primer instante, y antes que ella tenga su aventura imaginaria, ella ve el ataúd de la muchacha que acaba de morir, y se siente extrañamente atraída hacia la muerte. Los únicos personajes que a ella le tocan su corazón son personajes que se relacionan con la muerte: Regina, quien se ha suicidado, y que significa todo lo que ella no tuvo: pasión, vértigo y abandono. Una suma de realidades y experiencias vitales y reales que ella envidia. Y por otro lado, el hijo del jardinero, ahogado, único testigo de la visión que ella tuvo en el estanque. Al final de la novela, su muerte es lo único que ella ansía, ya que el desencanto que ella sufre, la significa iniciar su muerte desde la vida.

c) *Irrealidad y Realidad.*

Aunque también parezca simplista esta oposición de sentimientos, en realidad no lo es así, ya que la irrealidad aparece como la verdadera realidad de la protagonista, o sea, la vida real de sus sueños, imaginaciones, desvaríos y locura interior. La realidad externa aparece desfigurada también por su fantasía, teñida por su subjetividad, y cuando esta realidad muestra su cruda y descarnada cara fea y desagradable, es cuando todo se desenmascara para la protagonista y acepta a vivir sin esperanzas, ni sueños.

El otro aspecto interesante dentro del concepto de realidad, es la reali-

dad externa que ella visualiza es una forma o corporeización de su irrealidad o fantasía, es decir, ella selecciona del mundo aquellos aspectos o rasgos de la vida con los cuales ella se va a sentir identificada, de este modo, el sentido que tiene la niebla, la neblina, no es otro que el de servir de corporeización a su estado de ánimo difuso y vago. Del mismo que ella se siente identificada con la realidad de los espejos, con la realidad del agua, con la realidad del fuego, asimismo, se siente identificada con el humo, con el halo de neblina que cubre los bosques de la casa, se identifica con los vidrios, todo lo mira a través de los vidrios, a través de la niebla, desde los reflejos del agua, al otro lado de los espejos. La realidad visible es a su vez espejo de la realidad interior. Por otro lado, cuando ve por primera vez al amante, no lo ve de cuerpo entero, sino ve tan solo su sombra, luego lo ve reflejado en el agua, luego en el reflejo del vidrio, al otro lado del vidrio. Elementos todos que no hacen otra cosa que subrayar el carácter irreal de la novela, con todo lo irreal que es la realidad del otro lado de los espejos o del otro lado de un reflejo en el agua, lo mismo con respecto a un paisaje envuelto por la niebla que tiene algo de sueño, algo de irrealidad o de cosa no definida con claridad.

También encontramos en la novela una serie de sentimientos claves para comprender la conducta de la protagonista y ellos son:

a) **El desarraigo.** La protagonista no se siente identificada con la casa, ya que era de otra mujer, está arreglada con un gusto que no es el de ella, y además queda esta casa en el campo, con lo cual no puede desarrollarse socialmente, ni siquiera se realiza como persona, ya que el marido se casó con ella por no dejarla solterona, por afianzar la amistad que tenía con su padre, porque eran primos y porque ella le recordaba a su mujer, con lo cual, ella no puede sentirse satisfecha ni afectivamente, ni emotivamente, ni como mujer, ni como esposa, ni socialmente. En suma, es una desaptada en su hogar y en el matrimonio.

b) **El temor.** La protagonista sufre constantemente de temores; estos temores son por un lado, hacia el futuro, temiendo lo que será de ella en el futuro, y por otro lado, temiendo la vejez:

"Hasta que la vejez me arrebatte todo deseo de amar y de de-

sear, y hasta que mi cuerpo se marchite y mi cara se aje y tenga vergüenza de mostrarme sin artificios a la luz del sol".

Pág. 48

c) *Rutina.*

Otro tópico que se mantiene a lo largo de toda la novela es la rutina o el aburrimiento de hacer todos los días las mismas cosas, sin salir de lo mismo. La protagonista se siente incapaz de salir por sí misma de ese círculo vicioso y por eso ella inventa una historia de amor que prevalece sobre su vida, historia que ella alimenta para que a su vez, la historia la alimenta ella, pero al final va a ser la realidad la que se va a imponer.

"Mañana volveremos al campo. Pasado mañana iré a oír la misa al pueblo con mi suegra. Luego, durante el almuerzo, Daniel nos hablará de los trabajos en la hacienda. Enseguida visitaré el invernáculo, la pajarera, el huerto. Antes de cenar, dormiré sobre la chimenea o leeré los periódicos locales. (...) Luego nos iremos a dormir. Y pasado mañana será lo mismo, y dentro de un año, y dentro de diez".

Pág. 48

d) *Sensualidad.*

Es otro de los rasgos de la personalidad de la protagonista, quien se va a identificar con esa naturaleza desatada que la rodea, al punto, que cuando llega a la casa Regina con su amante, ella, envidiosa del amante de Regina, va a salir al bosque a tomar contacto físico, sensual con la naturaleza, abrazando los troncos de los árboles como si se tratara de troncos masculinos, y sumergiéndose después en el estanque, desnuda, en ese baño sensual donde ella se siente abrazada por las algas del río, uno de los fragmentos más fuertemente líricos de la novela, en que la sensualidad está presentada con un carácter muy fuerte y marcado.

"Me acomete una extraña languidez. Cierro los ojos y me abandono contra un árbol. ¡Oh, echar los brazos alrededor de un cuerpo ardiente y rodar con él, abrazada, enlazada, por una pendiente sin fin...! Me siento desfallecer y en vano sacudo la cabeza para disipar el sopor que se apodera de mí.

Entonces me quito las ropas, todas, hasta que mi carne se tiñe del mismo resplandor que flota entre los árboles. Y así, desnuda, y dorada, me sumerjo en el estanque".

Pág. 43

Otros sentimientos y actitudes se van dando a lo largo y a lo ancho de la novela, pero creemos que los que hemos descrito han sido los que nos parecen más importantes.

6. Opción, Situación y Conciencia

Con los elementos anteriormente expuestos, nos limitaremos a enmarcar a la protagonista, analizando sus actuaciones y formas de pensar, para ubicarla dentro de la Opción, Situación y Conciencia.

De los elementos básicos de VIDA e IDEAS, que se producen en todos los seres para optar de diferente manera, se dan los valores que pueden dar un fenómeno de desfasamiento entre Vida e Ideas, o produce un fenómeno de Tensión Dialéctica.

En el caso del personaje analizado, que vive fuera de la realidad, manifestando una serie de conductas de verdaderos síntomas psicopatológicos, que llegan a tomar niveles de gravedad, hasta tal punto que tienen visiones, audiciones y una serie de comportamientos fantasiosos. Todo esto implica que estamos ante un caso de desfasamiento entre vida e ideas, y nunca ante un fenómeno de tensión dialéctica, porque dicho desfasamiento en ningún momento fue creador, sino todo lo contrario.

Hay una notoria pérdida de equilibrio en el personaje, que produce a través de la obra una serie de resistencias, reasumiciones, degradaciones y conversiones. Todo esto da una superposición de valores, hasta llegar al verdadero desfondamiento del personaje.

Este desfondamiento en lo temporal como en lo instintivo, tiene en el personaje analizado, una mayor realización durante la novela desde el punto de vista de lo interno, un verdadero desfondamiento de la conciencia.

La vivencia que la protagonista vive en todo lo anteriormente explicado, le hace frente a una SITUACION, donde el nivel de conciencia se identifica plena-

mente con lo que su imaginación crea, como producto de sus necesidades y expectativas, a tal punto que hasta el personaje creado por su mente, patológicamente lo vive como de plena realidad.

También le sucede ante esta situación, en su nivel de inconciencia, porque en la formación de su identidad, especialmente por la serie de situaciones que se van a dar a partir de su matrimonio. Lo que sucede es que en este plano comunitario de la identidad, no es aceptado por los que vivían a su alrededor.

Es muy importante la vertiente del tiempo que se va dando, ya que su pasado la va poseyendo y conformando su futuro, produciendo un verdadero vértigo. Esto hace que la necesidad que tiene todo ser humano de optar constantemente, va a permanecer en una perpetua indefinición, es decir, en un fuerte principio de indeterminación, que tiene tal fuerza que le ha llegado a neurotizarse.

Es así, como la protagonista vive un tiempo muy peculiar, basado en un pasado muy especial, ya que la relación que tiene con su amante, fue irreal, sin embargo ella, se transporta a ese momento y vive sensaciones muy agradables, inclusive proyectando un futuro, fundamentado también en un hecho irreal y que es la posibilidad de volver a encontrar a su amante.

Ante ese planteamiento prácticamente no vive el presente, debido a que siempre se encuentra proyectada en el pasado o en el futuro, sin tener conciencia de las sensaciones presentes.

La situación, o sea la forma como el personaje está instalado en el tiempo, de acuerdo a su experiencia, como se ha dicho es en función del pasado y del futuro y poco o nada del presente. Situación que como se presenta en la protagonista, es parte de su patología.

Ante esta clara personalidad indecisa, de miedo a comprometerse y evadir la realidad como un mecanismo de defensa, le va a producir en mayor proporción desequilibrios, ya que las neurosis vienen siempre de inseguridades reales originadas en el desfondamiento hacia el pasado y hacia el futuro.

Hacen falta mayores elementos, especialmente de la niñez, para un verdadero análisis etiológico en la personalidad enferma del personaje, ya que solamente

se puede contar con las experiencias reales a partir de su etapa de madurez, dejando por fuera la posibilidad de analizar sus niveles de identificación de amor y sexo en la pubertad, y el de identificación social en la juventud.

En la dimensión del ser consciente, y definiendo la conciencia como el proceso psíquico que permite "darse cuenta de", vemos que el personaje no mantiene una conciencia a ese nivel, ya que ella vive una vida imaginaria, una irrealidad que no acepta como tal, es decir, "no se da cuenta de que su vida no es real".

Es la alteración de la conciencia del personaje lo que, hace que haya perturbación psíquica, debido a que al no ser consciente de sus alteraciones psíquicas, la protagonista presenta cambios en su relación con la realidad.

El ser consciente de la realidad — que está fallando en el personaje — no implica solamente un "sujeto" que se enfrenta con un "objeto", sino que se trata de dos historias que inciden mutuamente y se funden en una nueva formalización neótico-afectiva. Esas dos historias son el "pasado en retención" y el "futuro en proyecto". Con respecto al primero, el personaje recuerda en cierta medida su vida pasada, por lo tanto es consciente de ella, y de la cual como ya se mencionó, no se dan en ese período de su vida, acontecimientos de un calibre tal que permitan afirmar que en la niñez o en la adolescencia del personaje se dieron hechos que puedan considerarse como factores que predisponían para la perturbación psíquica.

En la segunda historia que es "el futuro en proyecto", la protagonista vive verdaderas crisis de angustia, debido a que constantemente está transportada a ese futuro. Lo vive irrealmente y por tanto de manera inconsciente.

La conciencia de la protagonista, está basada más en el aspecto "trascendente", en la imaginación, ya que se enfrenta a su proyecto futuro, con mecanismos defensivos.

Su conciencia de lo "imaneente", de lo inmediato, y directo, es muy escasa, prácticamente nada y como consecuencia no hay un enlazamiento permanente entre lo vivido y el juicio, de ahí que viva una irrealidad, y como consecuencia, se pueda afirmar que el perso-

naje prácticamente no utiliza su consciencia o ésta funciona escasamente.

En cuanto a los aspectos que influyen en el ser consciente, se puede afirmar que:

1) El factor "afectivo", es el que ocupa la atención del personaje y es precisamente, ese factor el que motiva toda su conducta patológica, en el sentido de que al no sentirse satisfecha en ese aspecto, huye de la realidad como medio de búsqueda de esa afectividad, que no encuentra al lado de su marido.

2) "La experiencia de lo real", será afrontada en una vivencia basada en un matrimonio, sin ningún fundamento fuerte — sea basado en el temor a quedar solterona, el deseo de recuperar a la esposa muerta, el temor a la soledad, etc.— se da toda la situación de "stress", que lleva a la protagonista a un tipo de vida equívoca, y que es el mecanismo que lleva al personaje a una incapacidad casi total de adaptación a lo real.

3) Hay una "función reflexiva" muy pobre, fundamentalmente en lo que a la realidad se refiere. El personaje no reflexiona, ni quiere aceptar una serie de datos o detalles, que le hacen ver o que la hacen dudar de su amante.

4) En cuanto a la "personalidad", faltan elementos para poder afirmar que la examinada estaba predispuesta para manifestar síntomas psicopatológicos, sin embargo por las conductas que manifiesta fuera de la realidad, se puede inferir, que ante el factor: matrimonio problema, se han desencadenado una serie de problemas que llevan a la protagonista a no ser consciente.

5) "La voluntad" está en función de su patología psíquica, la protagonista, en su deseo de salir de aquella situación degradante, para la cual no tiene voluntad de superar, en su deseo de ser libre, vive un mundo irreal.

Con este breve análisis de la novela *La Última Niebla* y en especial de la pro-

tagonista central de la obra, nos puede dar una ligera idea del aporte de María Luisa Bombal a la novela hispanoamericana, que pasará a la historia como pionera de llevar al papel, las importantes realidades no tangibles del ser humano.

BIBLIOGRAFIA

BOMBAL, María Luisa. *La Última Niebla*. 8^o edición. Ediciones de Editorial ORBE, Santiago de Chile, 1975.

HERNANDEZ SANCHEZ — BARBA, Mario. Apuntes del curso monográfico "Fundamentos Metodológicos de la Historia Psicoanalista". (Notas de clase). 1976.

JUSTO PREMIO A VICENTE ALEIXANDRE

Viene de página 20

*Todos están pesando. Hay niños, mujeres. Hombres serios.
Luto cierto. Miradas.
Y una mesa sola, un único ser, reconcentradamente desfila.
Y tú, con el corazón apretado, convulso de tu solidario dolor,
en un último esfuerzo te sumes . . . /
Son miles de corazones que hacen un único corazón que te
lleva. /*

El poeta abdica de su propio dolor, distiende su propio corazón contraído y un latido único sube a sus ojos, poderosamente invade su cuerpo, levanta su pecho y agita las manos cuando avanza. Es un canto para todos los oídos, que se despliega y asciende como una montaña, hasta donde todos pueden llegar. Y llegan a cantar con la misma voz del poeta transformado ya en cauce de palabra colectiva. Se abandona la soledad. El poeta, ya en la plaza, bajo el sol, se confunde con los otros, "impelido, llevado, conducido, mezclado, ruidosamente arrastrado", porque "no es bueno quedarse en la orilla como el malecón o como el molusco que quiere calcáreamente imitar a la roca".

Esta tendencia de solidaridad se acentúa en el otro gran libro de la nueva etapa, *En un vasto dominio*, espléndidamente comentado por Carlos Bousoño. Baste sólo citar un fragmento de su primer poema, "Para quién escribo":

*Para todos escribo. Para los que no me leen sobre todo. Uno a uno/
y la muchedumbre. Y para los pechos y para las/
bocas y para los oídos donde, sin oírme,
está mi palabra.*

En resumen, a la elementalidad cósmica que relegaba al olvido al hombre, en la primera etapa, ha sucedido una poesía eminentemente humana, en la cual no sólo el individuo, sino la colectividad toda están cantados. Pero ambas actitudes aparecen traspasadas de un inmenso amor, de un amor intenso también que hizo al poeta inclinarse hasta el pequeño escarabajo, "diminuto captor de lo que nunca puede aspirar al vuelo", y alzarse hasta lo más alto, donde pudiera, "apoyada la cabeza en la roca", "mirar la luz cara a cara", tocar dulce la luna y dejar con la colgante cabellera estela en los astros.

Se comprenderá después de las líneas anteriores por qué celebramos que el Premio Nóbel de literatura haya sido concedido en 1977 a Vicente Aleixandre. Se ha hecho justicia a su obra y a la de la Generación a la cual pertenece.

Nota: Ciertamente el estudio más completo acerca de la obra de Aleixandre es el de Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Gredos, Madrid, 2 ed. 1968. En ella se incluye una bibliografía completa sobre el autor. Entre las obras últimas es del caso destacar el excelente libro de Hernán Galilea, *La poesía superrealista de Vicente Aleixandre*, Ed. Universitaria, Santiago, 1971.

Página de Don Joaquín



LA IDEA DE REALISMO EN EL MOTO

Adela María Rojas Marín

Primera parte:

a. Generalidades.

La novela *El Moto* del escritor Joaquín García Monge (1881–1958), de nacionalidad costarricense, apareció por primera vez en San José, en una edición hecha por la Gran Imprenta a Vapor de Alfredo Greñas, en 1900. Provocó una gran polémica entre los escritores de su tiempo por el uso del vocabulario campesino, lo cual era novedoso en las obras de literatura costarricense de entonces. Esta situación dio lugar a una versión por parte del escritor costarricense Carlos Gagini, en la que cambiaba algunos términos por otros de corte más culto; fue así como en ese mismo año, en Barcelona, la Editorial Padrón y Pujol, sacó la segunda edición. La tercera en 1959, por la Editorial Don Quijote, fue revisada y corregida por don Joaquín García Monge y recobró su escritura original, por lo que se declaró como la edición definitiva. Del mismo año hay dos ediciones más: la del Ministerio de Educación Pública de Costa Rica y la del Departamento Editorial del Ministerio de Cultura de San Salvador. Las siguientes son sólo reimpressiones, que se basan en la versión original.

Para el presente trabajo se usa la décimo–quinta edición de 1976. Las notas bibliográficas que se refieren a esta obra se harán indicando el número de la página junto a la notación textual que le corresponde.

b. Tema y pautas metodológicas.

En la novela *El Moto* el narrador logra dar la idea de realidad al mundo narrado, a través de la capacidad referencial del discurso de ficción. Este es el tema que se desarrolla en el presente artículo.

Como se hace necesaria una pequeña aclaración metodológica que haga explícitos los puntos de apoyo para este estudio, se ha acudido a la idea de que la obra literaria es una situación comunicativa lingüística que es imaginaria y está constituida por un narrador, un mundo narrado (del que forman parte el espacio, los personajes y los acontecimientos) y un oyente que recibe el discurso del narrador.¹

La función referencial del lenguaje consiste en la posibilidad que tienen los hablantes de designar objetos de la realidad extralingüística a través de la comunicación lingüística. Sin embargo, esa realidad no necesariamente siempre debe ser la realidad del mundo extralingüístico, sino que puede ser un universo imaginario que se conforma dentro de esa situación comunicativa lingüística que es la obra literaria. Así, en la narrativa, el lenguaje describe un mundo imaginario (ficticio) y no un referente real.²

Para la forma de representación de los hechos y las implicaciones de la acción verbal considerada en sus relaciones con los eventuales participantes en la actividad narrativa, se han tomado las conceptualizaciones de Gérard Genette.³

Segunda parte:

Medios que usa el narrador para dar la idea de realidad.

a. Conocimiento del mundo por parte del narrador.

En esta obra hay un narrador único que cuenta una historia de la que está ausente. Sin embargo, conoce el mundo que narra en una forma muy completa y da cuenta detallada de los personajes, el espacio, los hechos y la época en que se ubica ese conjunto. Se advierte en el interior del discurso literario una insistente preocupación del narrador por referir-

se al mundo que narra y no a su propia figura. Esto es perceptible a través de una serie de elementos: nombres de lugares, de personas, descripciones definidas, en síntesis, del uso de numerosos indicios informantes (notaciones que dan un conocimiento elaborado e indican claramente a lo que se refieren sin dejar lugar a dudas) que tienen por función autenticar la realidad del referente y servir de operadores realistas para enraizar la ficción en lo real.

La obra puede dividirse en dos partes tomando como punto de referencia, para la segmentación, la cantidad y función de esos informantes a través de toda la novela. La primera parte abarca desde el primer capítulo hasta el sexto y la segunda, del séptimo hasta el décimo—cuarto capítulo. Estas notaciones, a pesar de encontrarse repartidas por todo el relato, la mayoría se aglomera en la primera parte. Su función es dar el máximo de información para describir personajes, lugares, costumbres y no tanto para desarrollar acontecimientos. Las acciones que ahí se definen se relacionan muy poco entre sí y su contribución para afirmar el conflicto central es tenue; en esta parte se encuentra apenas el germen de los acontecimientos que se van a desatar en la segunda parte. La descripción de las acciones queda subordinada a la descripción del lugar (Desamparados), de personas (Soledad, José Blas, Secundila, Benita, etc.), de costumbres (la luminaria, las tareas diarias, la fiesta de la Santa Cruz). Puede afirmarse, con certeza, que las acciones pasan a ser parte de la descripción de ese espacio físico y social.

En la segunda parte se definen las acciones más claramente, es aquí donde se consolida el acontecimiento más importante (conquista frustrada por parte del Moto a Cundila), pues ya se ha ubicado en un espacio definido en todos sus aspectos detalladamente. Esto hace que las informaciones estén en minoría.

Los indicios informantes son, entonces, el vehículo que usa el narrador para poner en evidencia la referencialidad del signo en esta obra. Su presencia en la novela puede organizarse de la siguiente manera, según sea a lo que se refieren:

1. Los que logran reunirse alrededor de la descripción de lugares: Desamparados, donde ocurren los hechos, se presenta minuciosamente. Obsérvese el siguiente texto para comprobar lo dicho:

"Era Desamparados por entonces un barrio de gamonales en su mayor parte, vecindario escaso repartido en unos cuantos caserones sembrados sin orden, aquí o allá. Calles tiradas a cordel únicamente tenía las que formaban cuadrante de una ermita sucia de forro, con las paredes sin encalar; por lo demás una red de veredas al través de potreros y cercados, le servía de comunicación con los pueblos limítrofes de Patarrá, Las Cañas (hoy San Juan de Dios), Palo Grande (San Rafael actual) y un camino extenso conducía al viajero a la vecina de San Antonio". (p. 13).

2. Los que se refieren a personas, en su aspecto exterior e interior: la figura de Sebastián, Soledad, el Moto, Secundila y Yanuario están detalladamente definidas en am-

bos aspectos, de tal manera que el narrador logra elaborar un retrato muy claro de ellos. El ejemplo siguiente ilustra lo dicho en forma muy clara:

"Esparrancado en su cuero, con el espinazo en arco como el de un gato sentado, las antiparras — de vidrios azules montados en armadura de madera negra — encajadas sobre el lomo de las narices, se hallaba don Soledad, contando las ganancias del año y con los ojuelos verdes y hundidos en los montoncitos de reales, escudos y medios (...). Y tal hombre era ni más ni menos que el padre de Cundila Guillén". (p. 15—17).

3. Los que se refieren a las costumbres: la sociedad patriarcal de los gamonales es descrita por el narrador en forma minuciosa y hasta logra establecer un paralelo entre ese momento pasado, que evoca y el presente de la narración, desde donde lo hace. Uno de los ejemplos que afirma lo antes dicho es el que sigue:

"La sociedad un tanto patriarcal de aquellas gentes, sujetas las voluntades a la del cura don Yanuario Reyes; por hombres de pro, el señor Alcalde y el no menos respetabilísimo señor Cuartelero— el Juez de Paz de antaño con las prerrogativas del Jefe Político de hogaño—; señorón y medio lo era el maestro de la escuela don Frutos y no menos encogollados lo fueron, tanto por su posición holgada, cuanto por el temple de carácter, tres o cuatro ricachos campesinos". (p. 14).

4. Los informantes que el narrador utiliza para identificar con precisión los acontecimientos: éstos se detallan más en los pocos que hay en la primera parte de la novela, que los de la segunda. En seguida puede observarse uno de cada caso:

"Así empezaron, pues, las tareas cotidianas. En los patios algunos de los gañanes pasaban y repasaban las hojas de los cuchillos, machetes, y hachas por el mollejón; otros se hacían por las coyundas: cuáles arremangándose las perneras, se ligaban con un cordel a las canillas". (p. 18).

"El Singo se guindó de las narices del potro, y éste no hizo más que revolverse y desbocarse a la buena de Dios. El Moto atado por la cintura iba casi en el aire; aquí recibió un golpe en el muslo al darse contra un tronco, ahí un batacaso contra una ondulación del terreno; allá de cabeza calló en el Damas para salir en seguida hecho una sopa (...)" (p. 34).

5. Los informantes que logran identificar la jerarquía del narrador sobre el mundo que narra. Esto puede observarse en el uso de indicadores temporales definidos que

fijan claramente el tiempo en que transcurre el relato principal. Así se puede observar en estos ejemplos:

"Con ser aquel lunes el primero del mes de marzo". (p. 18).

"Amaneció por fin el veinte de enero". (p. 40).

"Con ser el día tercero del mes de mayo (...)". (p. 23).

Estas alusiones al transcurso del tiempo, dadas en forma definida son otro recurso del narrador para lograr su propósito, cual es dar, al máximo, la idea de realidad a lo contado.

También manifiestan la supremacía del narrador sobre el mundo, el predominio de su voz sobre la de los demás personajes y la ausencia de cualquier otro punto de vista que no sea el suyo propio. Ambas situaciones le permiten desplegar el conocimiento privilegiado que tiene del mundo sin que se restrinja la información.

B. Posición del narrador frente al mundo narrado.

Aunque el narrador tiene una distancia temporal con respecto a los hechos que cuenta, muestra una intensa cercanía afectiva hacia ellos. El asumir una historia de la cual él no es parte, no le impide dominarla absolutamente y ello explica el por qué de sus múltiples intervenciones para valorar, comentar y explicar ese mundo que narra.

En esta obra predomina la orientación del narrador hacia su propia figura, especialmente en su función expresiva o sea la que manifiesta la subjetividad narradora en cuanto tal, especialmente por su relación afectiva con la historia. Esta actitud se manifiesta en dos formas, principalmente.

Con respecto a la primera parte, el texto muestra una riqueza de ejemplos en los que, el narrador, por medio de exclamaciones, comentarios o bien descripciones, se refiere en forma positiva o negativa, a los personajes de su agrado o desagrado, respectivamente. Los ejemplos siguientes sirven para apoyar las afirmaciones anteriores. Refiriéndose al carácter duro de Soledad Guillén y a su especial mal genio cuando se dedicaba a contar dinero, exclama el narrador:

"¡Ay de quién le hubiese sorprendido en aquellas ocupaciones!; se habría llevado un redoble de pescozadas, así hubiese sido el mismísimo Presidente de la República o su más íntimo amigo don Sebastián Solano". (p. 15).

También enaltece la figura de este personaje y manifiesta su simpatía hacia él:

"¡Hombre aquel, para quien la exigencia y el orden marchaban aunados! Varón virtuoso (...)". (p. 16).

Los comentarios del narrador al referirse al Moto y a su familia muestran su inclinación afectiva hacia ellos. Así se refiere a su padre:

"(...) un campesino buenote y como Dios manda, escaso de haberes, mas una chispa para el trabajo". (p. 20).

Al Moto se refiere manifestando no sólo su simpatía, sino también su lástima por ser víctima de las duras tradiciones del pueblo.

Cuando se trata de emitir sus apreciaciones hacia personajes que no son de su afecto, el narrador se torna burlesco. Así se expresa del maestro:

"(...), tenía los carrillos lucios e inflados como los de un trompetero, el mostacho de pelambre ralo y tieso como el de un gato (...)". (p. 21).

La segunda forma de manifestar el narrador su actitud expresiva en dirigiéndose a las costumbres o a los hechos de algunos personajes en forma de valoración y a veces comentario. Al referirse a la estricta educación escolar dice:

"¿Que el niño no sabía una de las cuatro reglas de aritmética, ni las repetía como un loro?, allá te va tamaño reglazo por la cabeza; ¿que no entendía en moral?, allá te va otro; (...)" (p. 22).

En el siguiente ejemplo puede observarse que el narrador no defiende ni condena la rigurosidad de los mayores en forma explícita pero sí deja suponer cierto apoyo hacia el Moto y Cundila:

"¡Cuánto saboreó el Moto aquellos minutos de suelto!: expansión única en sus horas de amor. Qué rigurosidad la de los padres de Cundila y no menos la de su padrino. (...) Por eso ... ¡oh, el fandanguillo ...!" (p. 27).

En algunas ocasiones pareciera que el narrador hubiera estado presente al ocurrir los hechos, pues con sus exclamaciones los evoca. En el caso del ejemplo que sigue parece que estuvo junto al Moto cuando hablaba con el Padre Yanuario:

"(...) no se atrevió a mirar a don Yanuario: ¡cuánto dijo en un momento!" (p. 32).

En otras oportunidades traduce el pensamiento de algunos personajes, como es el caso siguiente, en el que el narrador piensa como pensaría Sebastián si hubiera tenido que atrasar su boda con Secundila por el accidente del Moto:

"¡Bonito estaría él, cuidando enfermos, en víspera de su casamiento!" (p. 36).

En la totalidad de la novela el narrador se presenta como un gran conocedor del mundo que narra; no pierde detalle, conoce a sus personajes exterior e interiormente y sus hechos son valorados como si él los hubiera presenciado, a pesar de que el momento de la narración está muy lejano del tiempo de la historia. Esta distancia puede observarse en la dualidad temporal entonces — ahora, planteada en la novela.

Conclusión.

La superioridad del narrador sobre el mundo que narra configura un lector ingenuo que necesita hasta el mínimo detalle para comprender el mundo. Con la abundancia de indicios informantes que se presentan, se puede afirmar que la intención del narrador se dirige a dejar clara su idea de la sociedad de los gamonales. Para esto acude a los medios más efectivos (aclaraciones, descripciones, nombres, señas, definiciones) para que su intención no se dude. La emotividad con que trata de provocar esa cercanía afectiva al mundo que narra, lo lleva a manifestar, aunque no declaradamente, su simpatía por unos personajes y su antipatía por otros.

Se puede concluir con Barthes que: *"El relato no hace ver, no imita; la pasión que puede inflarnos al leer una novela no es la de una visión (de hecho nada vemos), es la del sentido (...): "lo que sucede" en el relato no es, desde el punto de vista referencial (real), literalmente nada; "lo que pasa", es sólo el lenguaje, cuyo advenimiento nunca deja de ser festejado"*.⁴

NOTAS

1. Ver: *La estructura de la obra literaria*. Ed. Seix Barral: Barcelona, 1972.
2. Ver: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Ed. Siglo XXI: Argentina, 1974. p.p. 287, 301.
3. Ver: *Figures III*. Eds. du Seuil: París, 1972.
4. Ver: Barthes. *Análisis estructural del relato*. p. 43.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos". En: R. Barthes y otros. *Análisis estructural del relato*. Ed. Tiempo Contemporáneo: Buenos Aires. 1970.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Eds. du Seuil: París, 1972.
- MARTINES Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Edit. Seix Barral: Barcelona, 1972.
- OSWALD, Ducrot y TZVETAN, Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Ed. Siglo XXI: Argentina, 1974.
- ROJAS Marín, Adela María. *El Moto*, de Joaquín García Monge (Descripción del discurso literario y contribución al estudio de la literatura costarricense). Monografía presentada en la Universidad de Costa Rica, 1977.

MISA-MITIN DE JOSE ROBERTO CEA
Y LOS FRUTOS QUE VEREMOS ARDER

Viene de página 33

sensibilidad, de mayor visión y capacidad de concretar el espíritu de la generalidad; literatura solidaria con los movimientos sociales y producto del despertar de una conciencia hasta hoy letárgica: *"una literatura fuerte, constructiva y humana en esencia"*.

Ante la aparición de este libro que marca un paso en el camino que recorreremos, no podemos ocultar nuestro entusiasmo.

Queda demostrado que sólo profundizando en la realidad de nuestro pueblo, en su enajenación, su hambre, su corazón, sus esperanzas, podremos ver arder los frutos que esperamos ofrecer a nuestro hombre, pero sin perder de vista los buenos consejos.

*EN LO QUE SE REFIERE A LA CULTURA,
LO MAS PERJUDICIAL ES APRESURARSE
Y QUERER ABARCARLO TODO (V.I.L.)*

*SI EL CAMINO ES LARGO, MAS LARGA ES LA
DICHA DE MARCHAR EN EL (A.P.)*

Nuestros pasos deberán ser firmes y resueltos. No podemos eludir el compromiso: un nuevo frente de lucha reclama nuestras potencias, nuestras glándulas y nuestra vida.

1. Ediciones Búsqueda, Buenos Aires, 1977.

AMIGHETTI EXPRESIONISTA

Viene de página 16

- | | |
|---|---|
| <p>Ilustra <i>Poesía Infantil</i> - Selección y prólogo a Fernando Luján.
Estudia arte en la Universidad de Nuevo México (1943).
Expone en la Galería de la Universidad, en Taos y en la Unión Panamericana, en Washington, D. C. (1943).</p> | <p>1950 — Estudia grabado en la Argentina, en la "Escuela Superior de Bellas Artes".
Expone en Argentina, Galerías Prilidiano Pueyrredón, Buenos Aires.
Ilustra <i>Signo y mensaje</i> y <i>Evocación de Xande</i>, del poeta Fernando Centeno G.</p> |
| <p>1946 — Exposición en la Galería de Arte L'Atelier, Costa Rica.</p> | <p>1952 — Mural al fresco en el Banco de Alajuela.
Mural al fresco en la Biblioteca del Policlínico de la Caja Costarricense del Hospital del Seguro Social.</p> |
| <p>1947 — Estudia pintura al fresco en México, D. F. Publica <i>Francisco en Harlem</i>, ilustrado con 31 xilografías.</p> | <p>1953 — Ilustra <i>El Angel y las Imágenes</i> de Fernando Centeno G.</p> |
| <p>1948 — Mural al fresco en la Casa Presidencial (1948).
1949 Expone acuarela, junto a Margarita Bertheau.</p> | <p>1954 — Dos murales al fresco en la Escuela Lincoln (Don Mauro Fernández y Abraham Lincoln).
1957 — Expone óleos en el Teatro Arlequín, San José, C. R.</p> |

Pasa a página 111

LA FORMACION SEMANTICA EN EL PROCESO LENGUA-PENSAMIENTO

Gastón Gáinza

La comunicación establecida por medio de mensajes lingüísticos, es uno de los recursos fundamentales instituidos por los seres humanos para obtener integración social. La realidad instrumental que permite la intercomunicación recibe el nombre de 'lenguaje', término que en la actualidad ha ampliado su denotación originaria a la mención de otros muy diversos recursos comunicativos empleados por los hombres y, además, por los animales e, incluso, por las máquinas creadas por los seres humanos, cuestión que ha provocado incomodidad en algunos lingüistas que preferirían restringirlo a su acepción etimológica.

La reducción ontológica del ser fundamental del lenguaje — o, tal vez mejor, de lo lingüístico —, ha permitido reconocer algunos rasgos definitorios, entre los que cabe mencionar, por su relevancia, los siguientes: carácter vocálico, calidad sígnica, condición de sistema, antropocentrismo, historicidad y doble articulación de sus componentes. Todos estos rasgos son simultáneos y codeterminantes; asimismo, cada uno de ellos ha merecido la atención reflexiva de muchos estudiosos e investigadores de diversas especialidades. Por la índole de este trabajo, soslayaré el estudio pormenorizado de tales características identificadoras, sin perjuicio de que, cuando parezca necesario, examine algunas de ellas más detenidamente.

Con todo, la objetiva existencia de dichos rasgos definitorios de lo lingüístico, se reduce a una expresión mínima cuando se considera la enorme variedad de lenguas históricas que existen y han existido, cuyo número es prácticamente imposible determinar pues, en lo que comúnmente reconocemos como una 'len-

gua' (el español, el inglés, el chino, etc.), es posible distinguir modalidades diferentes, algunas de las cuales presentan características divergentes tan notables, que podrían ser reputadas como lenguas distintas de aquéllas a cuyo modelo se las emparenta (MALMBERG: 1971; 198 y ss.).

La enorme variedad no tan sólo de lenguas sino de familias de lenguas, tiene como contrapartida cualitativa el hecho de que cada una reproduce el comportamiento semiótico que la justificó en su respectiva comunidad de usuarios y, a la vez, satisface las necesidades comunicativas de los mismos, no obstante diferencias tipológicas de cierta importancia: mayor o menor complejidad en la conformación de los niveles del significante y del significado.¹

Pero, si bien lo anterior puede estimarse como afirmación válida, es necesario considerarlo como generalización, habida cuenta de que en una formación social monolingüe cualquiera, existen sectores sociales diferenciados sobre la base del uso lingüístico; un ejemplo de validez universal de lo que sostengo, es la diferencia provocada por niveles distintos de edad entre los usuarios — fenómeno que, para algunos investigadores, manifiesta lo que se ha llamado "diferenciación generacional" —: el hablar de los adolescentes posee características peculiares que lo distinguen del hablar de los adultos de su misma comunidad lingüística. Asimismo, en numerosos grupos sociales cohesionados por una misma lengua histórica, existen diferencias de no escaso valor entre el uso que de ella hacen las mujeres, por una parte, y los hombres, por otra. Actúan, también, como factores de divergencia, las diferenciaciones ocasionadas

por la distribución en el espacio de una comunidad lingüística — en las que el desarrollo económico, condicionado por la diversidad ecológica, climática y geográfica, origina formas de comunicación peculiares (como sucedió con el latín en la Rumania) —, y, asimismo, las de índole educacional — como producto de la instrucción sistemática —, laboral y estético-social, sobre cuya base muchos lingüistas han postulado teóricamente distinciones restrictivas expresadas, incluso, en una terminología bastante común: dialectos, jergas, hablas especiales, hablas regionales, etc. — el lingüista rumano Eugenio Coseriu las llama 'lenguas funcionales' que, en su conjunto, conforman la 'arquitectura de la lengua histórica' — dentro de los marcos de un mismo modelo lingüístico (COSERIU: 1973; 53-56. Cf., además, GECKELER: 1976; Cap. IV). Con mayor razón, en una formación social monolingüe de clases en contradicción histórica — en la que una de ellas, por tanto, ejerce el poder y tiene el carácter de dominante —, la diversificación es palmaria, hasta el punto de que, en el uso que la clase dominante hace de la lengua, el sistema semántico se adecúa a los fines de dominio ideológico, ocultando información o mixtificándola (HJELMSLEV: 1971; 101 y s.); en estos casos, los destinatarios de los mensajes lingüísticos decodifican éstos con la impresión ilusoria de que han sido formulados sobre la base del empleo de un sistema semántico común. (Es cierto, por lo demás, que su enunciación surge casi siempre complementada con la utilización de otros recursos semióticos, de la índole de los que menciona agudamente Hjelmslev, cuyo objetivo consiste en contribuir a la ilusión sugestiva).

Los ejemplos anteriores no preten-

den ser otra cosa que una muestra muy selectiva de un fenómeno que se presenta cotidianamente en la experiencia individual; piénsese, por ejemplo, en las vicisitudes comunicativas que embargan de sentimientos contradictorios a los miembros de una pareja de enamorados, o en las reservas que puede experimentar cualquier participante en las deliberaciones de un organismo colegiado ante la intervención lingüística de un colega con quien no tiene una relación amical o, al menos, levemente más próxima que la puramente colegial. En situaciones de este carácter, existe la sensación de que "la palabra tal o cual" utilizada por el otro, pareciese 'significar' algo distinto del sentido que le atribuyo — y que es, de acuerdo con mi experiencia, el que realmente le corresponde —. Estos casos, y tantos otros parecidos, se refieren a una experiencia individual; por tal motivo, no los considero pertinentes al enfoque que, en este trabajo, pretendo efectuar sobre el problema; los términos subrayados en la descripción de las situaciones ficticias presentadas, llaman la atención, justamente, sobre el riesgo de subjetivismo que una generalización practicada desde ella pudiese ocasionar. En otro lugar, intenté acotar la cuestión con un criterio que me ha parecido válido más para la descripción lingüística que para las implicaciones semióticas que me ocupan ahora (GAINZA: 1976). De todo lo dicho valga, pues, rescatar el testimonio de divergencias que, en una misma lengua, surgen socialmente, esto es, a nivel de la calidad sgnica de lo lingüístico.

Ahora bien, ¿cómo es posible asumir tanta diversidad no sólo entre familias de lenguas ni entre 'lenguas históricas', sino entre modalidades de una misma lengua, después de haber afirmado que cada realidad instrumental lingüística es autosuficiente para sus usuarios? Este es el problema que ha motivado el presente estudio. Mi propósito, en efecto, consiste en un intento de explicación de la manera como se organizan en los grupos humanos los conjuntos de significados lingüísticos. Para lograrlo, es imprescindible que, previamente, exponga mi concepción acerca de las nociones fundamentales que utilizaré en el desarrollo de mis reflexiones.

Ante todo, es necesario identificar el concepto de significado que he venido empleando hasta aquí. Desde luego, en lo fundamental no se aparta del que propuso Ferdinand de Saussure (SAUSSURE: 1955; 127-130); concepto deudor,

por lo demás, de antiguas distinciones practicadas en la constitución del signo lingüístico. Coseriu señala, por lo pronto, la precedencia que, respecto del punto de vista de Saussure, suponen Aristóteles, los estoicos, S. Agustín, la gramática de Port-Royal, Hegel, Fortunatov (COSERIU: 1967; también, COSERIU: 1970). No me propongo en este trabajo examinar críticamente las diferencias que, en la aparente coincidencia conceptual, deben ser aprehendidas en el contraste de las distintas aproximaciones al problema; aproximaciones no sólo distantes en el tiempo sino, y esto es lo más decisivo, en la epistemología que informa sus respectivos puntos de vista. Pero he creído necesario, con la ojeada histórica reseñada, dejar constancia de tan arraigada inquietud reflexiva que el signo lingüístico ha suscitado (Cf. ARENS: 1976; 33 y s.); en virtud de esta visión histórica, deseo explicitar con especial énfasis que, cuando afirmo que mi concepto de significado coincide con el del *Curso de lingüística general* en su aspecto fundamental, quiero decir ni más ni menos que sólo hay una base nocional análoga. El contexto teórico, en cambio, difiere bastante; aunque ello no empece situar el punto de partida en el criterio de una autoridad como F. de Saussure.

Para el sabio ginebrino, el 'significado' es correlato conceptual de una imagen acústica (sensorial y, en el sentido de su oposición con aquél, material), a la que denomina 'significante'. Ambos componentes, solidarios e interdependientes como el anverso y el reverso de una hoja de papel (SAUSSURE: 1955; 193), originan el signo lingüístico. Aquí reside la coincidencia a que me he referido: el significado lingüístico no puede concebirse independientemente del signo. Aparte de esto, el que sea equivalente de un concepto — sin entrar a discutir en este momento de qué noción de "concepto" se trata, cuestión por lo demás bastante necesaria, si se considera que en la época de F. de Saussure el término 'abstracción' poseía un marcado halo de desprestigio — no lo estimo pertinente para la identificación nocional que me propongo.

Mi punto de vista, en la comprensión del signo lingüístico como unidad constituido por significado y significante, parte de la estimación más amplia de lo sgnico que propone Adam Schaff (bastante sistematizada en SCHAFF: 1973; 32-57). Por lo pronto, en sus

consideraciones sobre el tema, Schaff sitúa el problema dentro de los marcos de la intercomunicación semiótica utilizada por los hombres; de esta manera, exige reflexionar, antes que nada, acerca de la característica específica que, eventualmente, pudiese distinguir el signo lingüístico de otros signos. El rasgo a que accede consiste, justamente, en que el signo lingüístico es el único constituido por significante y significado; los signos no lingüísticos, en cambio, sólo pueden ser asumidos como significantes cuyo significado corresponde a enunciaciones realizadas con signos lingüísticos. Por tanto, en los signos no lingüísticos "el soporte o significante (material) y el significado no aparecen en realidad mutuamente relacionados"; en tales signos, el significado "es autónomo (puede estipularse un acuerdo sobre el cambio de significante material) y "acabado", en el sentido de que no se puede imaginar sin el signo adecuado ni con independencia de él" (SCHAFF: 1973; 52. Subrayado por mí).

Esta perspectiva permite aprehender el signo lingüístico dentro del conjunto total de manifestaciones sgnicas utilizadas en una formación social histórica. Establecida la relación entre aquél y los diversos tipos de signos no lingüísticos, su identificación en el contexto sémico es, a todas luces, necesaria. Con ella no sólo se enriquece la comprensión del proceso comunicativo de la sociedad, sino se accede a una estimación productiva de los diversos modos de ejecución lingüística, cuya tipología hace posible la distinción de formas discursivas características; entre éstas, por cierto, el llamado "discurso literario", acerca de cuyos rasgos estableceré oportunamente algunas precisiones.

Estoy consciente de que la aproximación semiótica a los problemas relativos al signo lingüístico, se opone a ciertas consideraciones propuestas con alguna vehemencia por algunos especialistas. Existen, por lo pronto, dos argumentos que aparentemente desvirtúan un empeño como el que defiendo en este trabajo. El primero consiste en rechazar todo criterio de valoración de lo lingüístico que no pertenezca estrictamente al ámbito de la disciplina; esta concepción teórica se identifica como 'inmanentista', y suele ser esgrimida con el no despreciable crédito de patrocinadora de los fueros científicos de la lingüística. El otro — que supone un margen de la tolerancia más amplio que el ante-

rior—, manifiesta reservas respecto del carácter de ciencia de la semiótica y de la rigurosidad de su finalidad y sentido en la teoría del conocimiento.

Ambos argumentos adolecen de una debilidad común: Surgen de una concepción de la ciencia ideológicamente teñida. El inmanentismo es producto de la fenomenología, y la desconfianza en la semiótica, por su parte, está vinculada con el positivismo. Justamente, la revisión semiótica de los principios que fundan tales criterios, permite develar la parcialidad con que son formulados. Por lo pronto, el idealismo es su componente fundamental y, en ese sentido, deviene en ingrediente ideológico que permite encubrir el tipo de relaciones sociales de dominación.

Lo que se intenta rechazar con los argumentos a que me refiero, es, en primer lugar, la relativización del valor de la ciencia — estatuida autónomamente mediante un proceso de inversión supuesto en la errónea concepción según la cual la conciencia determina la existencia—, y, luego, la posibilidad del asedio interdisciplinario a cualquier problema social, cuyo eventual resultado posibilitaría una más acabada comprensión no tan solo de un fenómeno específico, sino también del sistema dentro del cual funciona (esto es, emerge en una red de relaciones), afectando a los hombres; por ejemplo, a grupos humanos sobre los cuales el manejo de los signos actúa como instrumento eficaz de la regulación y sometimiento (ECHEVERRIA Y CASTILLO: 1973; especialmente, 36–39).

Definida como “teoría general de los signos”, la semiótica es una disciplina situada en el enclave a que convergen distintos caminos gnoseológicos de la Naturaleza y de lo humano. No es pertinente efectuar en este trabajo una revisión crítica de los principios de que arranca su postulación como ciencia; por cierto, puede reconocerse entre ellos una actitud antipsicologista que, como Schaff certeramente señala, conduce a una perspectiva errónea de los verdaderos problemas que intenta resolver (SCHAFF: 1966; 95–97, y 251–267). Pero la existencia de esos mismos problemas y la correcta estrategia interdisciplinaria con que cabe abordarlos, legitiman una disciplina que, ya en los últimos años, aúna los esfuerzos gnoseológicos de la epistemología, la sociología y la psicología. Por tanto, la eficacia de la comprensión de su objeto—los signos: su cali-

dad histórica, su finalidad, su empleo—, radica en el trabajo interdisciplinario. Ahora bien, la interdisciplinarietà exige un esclarecimiento epistemológico que lleva consigo el cuestionamiento de la finalidad del quehacer científico y la toma de conciencia de su valor social e histórico. (Utilísimo para este efecto, BERNAL:1973; especialmente, el volumen I: *La ciencia en la historia*. La edición original: London, 1954, C.A. Watts & Co.).

Esta empresa conduce, necesariamente, a iluminar la relación entre ciencia e ideología; justamente, es ésta la razón por la que se produce — consciente o inconscientemente — o un rechazo de la intromisión de la semiótica en los linderos de la lingüística o, en el mejor de los casos, su aceptación condicionada por reservas o desconfianza en su calidad científica. En definitiva, el metafisicismo encubierto en las bases ontológicas de las disciplinas sancionadas por el positivismo y la fenomenología, reacciona en contra de lo que considera espurio y ajeno al acotamiento “riguroso” de un objeto de estudio. Pero esta manera de entender la ciencia no tiene más autoridad que la que le concede su adscripción a la ideología de la clase social dominante. A tal concepción puede oponerse, legítimamente — esto es, con fundamentos filosóficos —, la que reconoce la relatividad del conocimiento humano y, en consecuencia, la mayor o menor eficacia de métodos originados en teorías epistemológicamente distintas (GEYMONAT: 1975; 20–23). En ella reside la justificación de mi intento de comprender el significado lingüístico en el marco de la semiótica, para alcanzar su conceptualización más adecuada. Acerca de los fundamentos sobre cuya base entiendo aquí una disciplina semiótica, remito al manual de Vétrov (VETROV: 1973); no comparto, sin embargo, su concepción de lo lingüístico — que incide en su particular noción de “signo” (pp. 50–53) — aunque ello no obstaculiza la finalidad omnicomprendiva de ‘lo semiótico’ que alienta en su libro. En todo caso, debo dejar constancia de que desconozco el texto que recoge la participación total de L. Zawadowski en el Primer Simposio Internacional sobre “El signo y el sistema del lenguaje” (Erfurt, R. D. A., del 28 de septiembre al 2 de octubre de 1959), sobre cuya base Vétrov niega la bilateralidad de lo sígnico, incluyendo en tal consideración — a mi juicio, erróneamente (Cf. SCHAFF: 1966; 172–178; 182–185, y, especialmente, 198–214) — el signo lingüístico.

Es conveniente, según lo afirmado hasta aquí, intentar también una sistematización de las reflexiones acerca de lo lingüístico que se refieren al significado. La lingüística ha logrado en el curso de su evolución, establecer importantes precisiones sobre este asunto. Me referiré a ellas prescindiendo, por el momento, del análisis crítico que permita develar la fundamentación teórica que, en cada caso, posibilita la identificación conceptual del objeto.

Aunque parezca redundante, debo señalar expresamente que he venido utilizando la expresión ‘lingüístico’ para referirme en forma restricta a todo lo concerniente al proceso de comunicación interhumana realizado por medio de signos vocales que se hallan integrados en un sistema conocido como idioma o ‘lengua histórica’. Estimo necesaria esta aseveración para evitar ambigüedades y equívocos que surgen de la extensión semántica del término “lenguaje”, a que me referí al comienzo de este trabajo. Hecha esta aclaración, paso a ocuparme de la comprensión que, sobre el significado, ha ido permitiendo el trabajo de los lingüistas.

Uno de los principios más estables de la lingüística, consiste en la exigencia de partir, en la observación de lo lingüístico, de la situación comunicativa concreta. Contribuyeron a hacer firme esta determinación metodológica, investigadores que se ocuparon de cuestiones lingüísticas desde especialidades diversas. Ejemplar, en este sentido, es el condicionamiento comunicativo con que el psicólogo Karl Bühler propone su axiomática definitoria del ‘lenguaje’ (BUHLER: 1961; 33–106). En la actualidad, tal exigencia se ha hecho extensiva al análisis de cualquier sistema de comunicación. Vinculada ésta a la necesaria existencia de signos, el modelo elaborado para reconocer los factores que, mínimamente, participan en el proceso comunicativo, ha adquirido una denominación más precisa: *situación sígnica*. Sin embargo, como quiera que me he esforzado por diferenciar la comunicación lingüística de la que se establece mediante signos no lingüísticos, utilizaré la expresión ‘situación comunicativa lingüística concreta’ (SCLC), en cuya noción, a diferencia de cómo la entienden diversos lingüistas — entre ellos, el propio Bühler —, considero indispensable entender que su concreción es histórica; esto es, se da siempre en una situación témporo—espacial cuya abstracción no niega — ni debe pre-

tenderlo — las relaciones sociales específicas de que surge como ejemplo.

Por esto mismo, no es fácil deslindar el significado de los mensajes lingüísticos intercambiados en cualquiera SC LC. Como quedó establecido más arriba, en una misma lengua histórica coexisten diversas modalidades que, en último término, obedecen a causas sociolingüísticas. (La distinción metodológica entre geografía lingüística y sociolingüística sólo debe ser entendida, según pienso, a nivel de instrumentos indagatorios y fases de recolección de muestras; no como prueba de que el origen diatópico o diastrático de las diferencias, suponga, en un caso sí y en el otro no, relevancia de conflictos sociales. La preferencia que la geografía lingüística manifiesta por informantes rurales, debe interpretarse dentro de los marcos investigativos en que surgió como método —y, asimismo, dentro de una concepción de la lingüística que ha experimentado fuertes críticas—, cuya aplicación en el estudio de las lenguas europeas estaba orientada a rescatar los bables o patois coexistentes con las lenguas nacionales. En ningún caso, este propósito pretende desconocer la existencia de conflictos sociales que, con vigor a veces inusitado, caracterizan a los grupos humanos que fundan su desarrollo en las tareas agrícolas. En este sentido debe entenderse, a mi juicio, la comprensión actual que, sobre el método geográfico-lingüístico, se hace patente en las opiniones de muchos investigadores. Cf., ALVAR: 1969; 99–105, y ALVAR: 1975; 91–114).

Las diversas modalidades lingüísticas de una misma lengua histórica, pueden observarse tanto en el nivel del significante como en el del significado; por el carácter de mi actual trabajo, me limitaré a hablar de estas últimas, procurando, mediante su análisis, acceder a la noción de significado lingüístico. Por lo demás, estimo imprescindible alcanzar dicho objetivo aquí, pues ha de contribuir a las bases de un estudio en que estoy trabajando, cuyo objeto consiste, entre otros aspectos, en vislumbrar las tareas de investigación del español de Costa Rica.

Es preciso señalar, por otra parte, que las reflexiones motivadas por el problema del significado lingüístico, implican una toma de posición respecto del concepto de 'signo' y del de su clasificación o tipología; excuso, sin embargo, la realización de un análisis que condujera a tal finalidad, pues estimo que el

examen practicado por Adam Schaff acerca de esta cuestión, da cuenta de los rasgos que, en mi opinión, definen conceptual y tipológicamente los signos. (SCHAFF: 1966; Capít. II, 160–214; para el examen particular de los signos lingüísticos, 198–214).

Dos ejemplos permitirán establecer la discusión del problema en el ámbito de la comunicación. Utilizaré como referencia la lengua histórica española y, en los márgenes de ésta, tres lenguas funcionales identificadas sobre la base de diferencias diatópicas: el español hablado en Cuba, el que se habla en Costa Rica y el utilizado en Chile. No es ésta la oportunidad en que deba fundamentar la existencia de criterios distintivos que permiten reconocer modalidades geográfico-sociales de una determinada lengua; tampoco creo necesario someter al análisis la terminología que he empleado para situar los ejemplos. Como lo señalé más arriba, en otro trabajo me ocupé, precisamente, de estas cuestiones. Por lo demás, ningún hablante de español puede negar las diferencias que, empíricamente, pueden establecerse a partir del hablar de un cubano, de un costarricense o de un chileno. En los ejemplos interesará sólo el aspecto del significado.

1) Me encuentro con una señora a quien conozco, en una calle de La Habana; después de saludarla; le pregunto qué hace allí. Me responde: "Estoy esperando guagua". Procuero examinar discretamente su complexión, a la vez que le digo: "Enhorabuena", visiblemente turbado porque no advierto en ella señales de embarazo. A partir de mi respuesta, ella también se muestra confusa; más aún cuando le pregunto: "Y, ¿desde cuándo?" Haciendo un esfuerzo, me dice: "Hace unos diez minutos; a veces tardan..." Definitivamente, caigo en la cuenta de que ha habido un equívoco en nuestro diálogo. En efecto, he interpretado el signo *guagua* con el significado de 'criatura; niño de teta' (aproximadamente, 'güila', en el español de Costa Rica), que es el que yo conocía en mi condición de hablante del español de Chile. En cambio, ella había usado el significante con uno de los significados que tiene en el español de Cuba: 'autobús'. Es decir, que si hubo embarazo no fue fisiológico, sino la confusión que nos embargó a ambos, provocada por el significado de uno de los signos de la comunicación lingüística establecida entre ella y yo.

2) En San José de Costa Rica, un ami-

go me invita a su casa; le pregunto: "¿A qué hora debo llegar para causar menos problemas?" Me responde: "Cuando gustés, pero tal vez te resulte más cómodo por la tarde". Llego a su casa a las siete — en sentido estricto, a las diecinueve —, y la persona que me recibe se lamenta, diciéndome: "Estuvo esperándolo, pero, como ya eran las seis, pensó que usted no vendría, y salió". Mi desconcierto fue esclarecido cuando me enteré de que la *tarde* costarricense es un segmento del día distinto al que, con el mismo significante, se identifica en Chile; en Costa Rica, aproximadamente se sitúa entre las trece y las diecisiete y treinta horas (o, expresado en términos relativos, entre el momento inmediatamente posterior a la comida del mediodía — o "almuerzo" — y el término de la luminosidad diurna que, en la época de las lluvias, ocurre alrededor de las diecisiete horas). En cambio, en Chile, si bien coincide su inicio con el momento posterior al "almuerzo" — como lo comprueba una situación muy corriente: si una persona saluda a otra que todavía no ha almorzado con la expresión "buenas tardes", ésta dirá algo así como: "Buenos días todavía, porque no he almorzado" —, su término se establece antes de las veinte horas, lapso variable, sólo delimitado por la expresión "a las ocho de la noche" que, inequívocamente, sitúa en esa hora el comienzo de la etapa nocturna. (Tengo la impresión de que en Costa Rica no existe un consenso semejante con respecto a la hora estimada como límite entre tarde y noche. He escuchado "a las seis de la noche", es cierto; pero también, "a las seis de la tarde").

Centenares de ejemplos como éstos podrían citarse de las variadas experiencias vividas por hispanohablantes que viajan por lugares distantes al de su origen, en el extenso dominio geográfico de la lengua. Recuérdense los que da Angel Rosenblat en su simpática obra *El castellano de España y el castellano de América. Unidad y diferenciación* (Caracas, 2a. ed., 1965. Cuadernos del Instituto de Filología "Andrés Bello"; 61 pp.). En cuanto a mi propósito por hacerlos conscientes, se funda en la necesidad de aprehender, a partir de las situaciones que los condicionan, las relaciones que definen el significado lingüístico. Y aquí es necesario detenerse, para explicar por qué estimo necesario identificar relaciones en mi intento de conceptualización del significado.

La creencia en que el pensamiento

es algo distinto del lenguaje, ha llevado a muchos investigadores a postular que el significado de un signo lingüístico es una entidad ideal. Así concibe el problema, por ejemplo, Husserl, cuyas reflexiones son sometidas a una rigurosa crítica por Schaff, quien comprueba, incluso, la raíz platónica de tales concepciones: "Y si hay alguna diferencia entre su punto de vista [el de Husserl] y el platonismo, es como la diferencia que hay entre un diablo verde y uno amarillo" (SCHAFF: 1966; 237. Para el examen crítico de la postura de Husserl: 233-248).

La lingüística contemporánea ha superado esta aparente dualidad desde el momento en que comprendió la relevancia del aspecto social de todas las lenguas históricas, que permite reconocerlas como "un instrumento por medio del cual los hombres adquieren conocimiento acerca de la realidad y se comunican la información así adquirida y las experiencias emocionales, estéticas, volitivas, etc., concomitantes" (SCHAFF: 1966; 318. En el mismo lugar, su definición operatoria de "lenguaje fónico", que cito porque también será útil en mi trabajo: "sistema de signos verbales que sirven para formular pensamientos en el proceso de reflejar la realidad objetiva por el conocimiento subjetivo, y para comunicar socialmente los pensamientos acerca de la realidad, como también las experiencias emocionales, estéticas, volitivas, etc., concomitantes").

De esta comprensión de lo lingüístico pueden deducirse dos observaciones muy importantes para la adecuada interpretación del significado de 'significado': por una parte, la historicidad de la lengua, implícita en su condición de espejo en que se refleja la realidad (todo lo que puede llegar a ser 'objeto' para la perspectiva del sujeto cognoscente); por otra, el proceso dialéctico característico de la condición semiótica de la lengua, entrevisto a través de la dicotomía *lengua-hablar*.

En relación con la primera, debe tenerse presente el acertado modo de comprensión que Tullio De Mauro — en su excelente presentación crítica del *Curso de lingüística general* — propone para el concepto de 'arbitrariedad' utilizado por Ferdinand de Saussure: "*L'arbitrarietà è la modalità generale con cui la capacità di coordinare e associare, che è un universale biologico comune a tutti gli uomini, opera nel tempo, dando luogo a sistemi linguistici diffusi dall'una all'altra*

società umana. Essa è dunque la modalità con cui ciò che nell'uomo è eredità biologica, collocata al di qua delle contingenze sociali e temporali, si incontra con la contingenza storica. E la forma secondo cui la natura si fa storia" (DE MAURO: 1974; XVIII).

Esta concepción de la arbitrariedad, fundada en una visión de lo histórico muy diferente a la que manejaban los comparatistas — y, en este sentido, impugnada por Saussure sobre la base de su concepto de 'sincronía' que, por su parte, no niega el carácter social de lo lingüístico —, hace posible acceder a una comprensión genética del problema del significado lingüístico, por medio de la cual es posible identificarlo como exponente de "*relaciones interhumanas específicas, que provocan la reflexión de la realidad objetiva en las mentes humanas, condicionadas por actividad humana práctica*" (SCHAFF: 1966; 277). Como será señalado más abajo, la existencia de equívocos en la comunicación lingüística — como los presentados en los ejemplos que propuse —, se manifiesta en actos relacionales entre los sujetos que hablan y entre ellos y el objeto reflejado en su pensamiento. Dichos actos son el significado de los signos lingüísticos causantes de confusión; la confusión, a su vez, no es otra cosa que una relación inadecuada, representable y comprensible solamente en acciones. La actividad humana, a diferencia de la que realizan los restantes seres animados, **siempre es histórica**; esto es, siempre se halla regulada por propósitos de proyección o de respuesta a estímulos de la realidad, encarnados sobre la base de una experiencia social acumulada en una memoria selectiva. Por cierto, cuando hablo de actividad humana, me refiero a la que realizan los seres humanos dotados de *lengua-pensamiento*; es decir, a la que puede materializarse sólo a partir de la etapa cronológica posterior a la adquisición de la lengua. Los hombres, por tanto, en la medida en que están dotados del instrumento reflexivo de la realidad, interpretan ésta e, incluso, pueden transmitir sus interpretaciones y el efecto subjetivo que la realidad les provoca, pero siempre dentro de las condiciones históricas en que se dan las relaciones sociales y gnoseológicas; estas relaciones son el significado de los signos lingüísticos que utilizan.

En cuanto a la segunda observación inferida de la cita de Schaff, nos ha de permitir esclarecer la distinción entre 'saber-un-sistema' y 'ejecución-de-

ese-saber', planteada por Saussure como dicotomía *lengua-hablar*, toda vez que ella alcanza su más genuino sentido a la luz de la correcta interpretación social de toda semiosis (y, por tanto, del acto histórico que supone toda SCLC). Quiero decir que la individualidad de la ejecución, en estricto sentido, no sólo es "individual" — aunque de facto sí lo parece —, sino que está condicionada por el carácter social del saber que la hace posible: toda ejecución de un saber social reproduce, necesariamente, lo que de individual u ontogenético sea permitido por la seguridad de eficacia del proceso, regulada socialmente a través de la filogénesis. En definitiva, una ejecución individual del proceso *lengua-pensamiento* implica una tensión dialéctica entre ontogénesis y filogénesis. Lo dicho hasta aquí ilumina, igualmente, la debatida cuestión del origen de lo lingüístico — considerada como reflexión acerca de la necesidad humana a que el lenguaje intenta satisfacer (y no como insoluble problema relativo a los comienzos, pensable sólo en base de una hipotética situación originaria históricamente inaccesible)—, vinculado íntimamente a la actividad con que los hombres han logrado compensar la ruptura de su relación con la Naturaleza, implícita en su salto cualitativo (LEONTIEV: 1966; 136 y ss.).

La *lengua-pensamiento* es acrisolada en la actividad humana como respuesta necesaria a la exigencia de colaboración y solidaridad que demanda la 'sociedad civil' (MARX y ENGELS: 1975; 28-38). En la medida en que toda actividad humana es social, hay un momento originario en que la sociabilidad permite, independientemente de la aparición de intereses contrapuestos, instituir los elementos estructurantes fundamentales del proceso *lengua-pensamiento*. Esto explica el hecho, entre otro, de que una parte de lo lingüístico utilizado por una formación social con contradicción de clases, pertenezca a la totalidad de los hablantes: así ocurre, por ejemplo, con fonemas, rasgos melódicos (o tonales), magnitudes suprasegmentales, en el estrato fónico de la lengua, y con categoremas o marcas de clases (género y número, tiempo y modo, deixis personal, etc.), en el estrato gramatical. Existe, por cierto, la posibilidad de investigar si lo que afirmo es correcto, pero tal investigación hasta ahora ha podido resolverse sólo parcialmente, mediante la aplicación de los métodos de recolección y análisis de mues-

tras obtenidas en el terreno. Por lo demás, las paupérrimas condiciones en que desenvuelven su existencia las unidades académicas que, en Iberoamérica, tienen tuición sobre los estudios lingüísticos, hacen imposible por ahora pensar en proyectos de mayor envergadura, necesariamente interdisciplinarios, en los que la participación de antropólogos, fundamentalmente, suministre bases sólidas de comprensión de los fenómenos sociolingüísticos. Sería injusto desconocer los significativos esfuerzos que en este sentido vienen desarrollando Juan M. Lope Blanch en México, Angel Rosenblat en Venezuela, Luis Flóres en Colombia, quienes han constituido equipos de trabajo con lingüistas jóvenes entusiastas y estudiosos. Con todo, en lo que al estudio del español de América se refiere, se está muy lejos de poder abarcar en una visión de conjunto mínimamente suficiente, la totalidad de problemas que supone (LOPE BLANCH: 1972; en cuanto a trabajos realizados en forma monográfica, la Nueva Revista de Filología Hispánica ha sido un excelente vehículo de divulgación).

Sin embargo de lo anterior, cabe hacer notar que una lengua como la española posee demasiada complejidad — debida a la densidad de relaciones con visiones del mundo disímiles desarrolladas históricamente en los variados grupos humanos que la hablan —, como para utilizarla en la búsqueda de rasgos originarios tanto de formación lingüística en condiciones de sociabilidad, como de divergencias susceptibles de ser examinadas en su aparición. El ideal para este tipo de estudio es la lengua de una formación social primitiva, en la que puedan advertirse manifestaciones de relaciones sociales simples. La alusión que he hecho a las características de la investigación acerca del español hablado en América, tiene el propósito de subrayar la intencionalidad de los ejemplos aducidos para la discusión del problema que deseo abordar; como ya lo he dicho arriba, en otro lugar examino tal problemática en forma detenida.

Interesa volver a lo que fue discutido anteriormente: en la ejecución de lo lingüístico — entendida como acto social (o, lo que es lo mismo, comunicativo) —, la individualidad existe sólo en contraste con la impronta colectivista que posee el saber, todo saber o conocimiento de los hombres, así en plural. La calidad de lo humano se halla en la ruptura de la relación necesaria con la Naturaleza que, en

cambio, caracteriza la condición de las restantes especies zoológicas existentes o desaparecidas; tal ruptura determinó dialécticamente una manera de proceder respecto de la realidad, cualitativamente distinta en los hombres; a ese modus operandi convengo en llamarlo **trabajo**, con el sentido de actividad típicamente humana conformada socialmente, cuya materialización — en la medida en que origina experiencia acumulable mnemónicamente, capaz de reorientar las actividades prácticas situadas en una posterioridad temporal (lo que en la teoría de la información se llama “retroalimentación”) — es conocida como praxis social: “*el hombre adquiere conocimiento de la realidad influyendo en ella y transformándola*” (SCHAFF: 1966; 276); tal influencia transformadora es el trabajo entendido como praxis, esto es, como quehacer típicamente humano y, por lo mismo, social. El trabajo es, en consecuencia, la condición suprema de la ‘humanidad’ de los hombres.

El concepto de **hablar** (o ejecución del saber lingüístico) debe ser asumido, por tanto, en la praxis de un grupo humano; esto le confiere no sólo categoría social e histórica, sino además — y en ello reside su importancia — carácter dialéctico; al emplear este término quiero que se entienda que, aun cuando el hablar puede ser reconocido como actividad “individual”, es un acto dentro de un proceso en el que el individuo se esfuerza por disponer, en un equilibrio que permita la comunicación, los dos factores que conforman su psiquis, originados, respectivamente, en su ontogénesis y en su filogénesis; ambos factores coactúan interdependientemente para fijar la experiencia. Todo análisis que soslaye la simultánea concurrencia de ellos, mixtifica — consciente o inconscientemente — el carácter social de la comunicación (SCHAFF: 1969; 156–162).

Teniendo en cuenta estas consideraciones, puede ser examinado con mayor propiedad el problema a que me referí en los comienzos del trabajo: la actitud de minusvaloración de la lengua que se emplea. En definitiva, creo que no llevan razón quienes estiman que la lengua que hablan no les permite comunicar lo que piensan (si son “filósofos”) o lo que intuyen (si son “poetas”); el pensamiento como actividad intelectual y cognoscente o como intuición poética, creativa, es la lengua; dicho de otro modo, el conocimiento o la intuición de la realidad es siempre un proceso social, condicionado

históricamente, en el que la experiencia individual coexiste en interrelación originaria con la experiencia colectiva. Dicho proceso es la lengua—pensamiento, concebido como dual sólo para efectos de su análisis (de la misma manera como, para análoga finalidad, se distingue la dualidad abstractiva **significante—significado** en la comprensión del signo lingüístico):

“Y es así porque somos incapaces, sencillamente, de pensar de otra manera que por medio de signos verbales” (SCHAFF 1966; 202).

El saber acumulado que se encarna en la lengua—pensamiento del individuo, ha sido plasmado en una actividad social, producto de la actividad liberadora del grupo humano a que ese individuo pertenece; el pensamiento es la lengua y ésta es el pensamiento, un solo proceso que le permite a cada miembro de una formación social específica, participar en la praxis que ha de conducirlo a la felicidad, en tanto cuanto bien compartido. Este sentido de la vida humana se orienta en virtud de la experiencia acumulada como saber (pensamiento—lengua dispuesto para la práctica vital, en su valor de quehacer individual condicionado socialmente), del que cada individuo hace uso en el hablar—pensar, actualizado en acciones determinadas contingentemente. Los significados lingüísticos corresponden, en consecuencia, a las relaciones que la práctica interhumana exige; por ello, aclarado el verdadero sentido de la oposición **lengua/hablar**, es absolutamente imposible concebir los significados como manifestaciones o realizaciones de entidades ideales, suprahumanas, independientes de la contingencia con que, en cada caso, emerge la acción humana.

Si ahora someto nuevamente a la reflexión los ejemplos que expuse arriba, podrá interpretarse su sentido de una manera más eficaz. Conviene despejar, ante todo, el contenido medular de los mismos que interesa a los fines de este trabajo. En tal sentido, es irrelevante para el propósito que anima estas páginas, la diferencia que puede establecerse entre **guagua** y **tarde** — elementos léxicos en que descansa el valor ejemplar de cada una de las SCLC ficticias transcritas —, sobre la base de la relación que cada uno de ellos posee con el fundamento etimológico de la lengua (es decir, con su calidad tipológica de ‘lengua romance’). Es también irrelevante la posibilidad de in-

interpretar *guagua* como préstamo del quechua o del inglés, aunque tal explicación posibilita, por cierto, comprender el equívoco representado en el primero de los ejemplos utilizados (COROMINAS II: 1974; s.v., 806). Del mismo modo, carece de pertinencia en este contexto la posibilidad de atribuir al significante *guagua* en un caso, la calidad de efecto por acción de sustrato, y, en el otro, por la de superestrato, aunque ésta es una cuestión que examinaré más adelante.

En términos generales puede advertirse que la procedencia del rasgo diferencial que origina en ambos ejemplos confusión, es de carácter diatópico, pero también esta circunstancia carece de relevancia para el intento explicativo del fenómeno que interesa en esta oportunidad. (No está demás señalar, aunque sea redundante, que la irrelevancia a que aludo se halla referida exclusivamente a los fines de mi estudio; no debe entenderse, ni mucho menos, en la restricción que he practicado, un desconocimiento de la decisiva importancia que poseen los estudios etimológicos y los que se realizan mediante la aplicación del método geográfico-lingüístico; tanto más aún, cuanto contribuyen a dilucidar arduos problemas semánticos).

Como fue enfatizado en su oportunidad, los dos ejemplos expuestos representan una típica situación de equívoco materializada en **comportamientos humanos regulados por la comunicación lingüística**. El equívoco depende del establecimiento de relaciones discontinuas entre los sujetos (= hablantes), por una parte, y entre cada uno de ellos y el objeto (= realidad), por otra. Dicha relación corresponde al significado de las unidades léxico-lingüísticas *guagua* y *tarde*, respectivamente, en torno de las cuales gravita el equívoco. Tales elementos léxicos, por tanto, no sólo son significantes del sistema comunicativo histórico llamado lengua española, sino también son **significados**; esto es, son relaciones de cognición, de identificación, en este caso, de segmentos de la realidad aprehendidos intersubjetivamente en virtud de la utilización del proceso de institucionalidad social pensamiento-lengua.

Con lo dicho creo haber demostrado el carácter del **significado** de los signos lingüísticos. Sobre la base de la unidad lengua-pensamiento y a partir de la concreción histórica de cualquiera situación comunicativa lingüística, el significado de los mensajes intercambiados

debe ser aprehendido como una forma de relación cuyos aspectos relevantes son susceptibles tanto de un análisis psicosocial como de un examen lógico, tarea que excuso por haber sido realizada ya con suficiente claridad y coherencia (SCHAFF: 1966. 270-277).

Pero todavía la comprensión lingüística del significado exige dilucidar otro aspecto del problema. En este caso se trata del carácter de **sistema** que, como rasgo de valor universal, se reconoce en todas y cada una de las lenguas históricas que existen y han existido. Cabe hacer notar que, sin embargo, interpretado de manera mecanicista, no es privativo de lo lingüístico.

Por tal motivo, en estrecha relación con este rasgo, en la reflexión acerca de lo lingüístico ha sido advertida la doble articulación de los componentes de toda lengua, como característica significativa. Expuesta de manera sistemática por André Martinet (MARTINET: 1968;9-41), la tesis de la doble articulación posee antecedentes antiguos. Es ilustrativo, entre ellos, uno muy próximo a nuestro tiempo, señalado por Roman Jakobson: "*la jerarquía estructural de los elementos constitutivos del lenguaje, llamada 'doble articulación' por D. Bubrix, en su penetrante estudio de 1930 sobre la unicidad y el origen del lenguaje humano*" (JAKOBSON: 1976; 50. Subrayado por mí). El rasgo de la doble articulación apunta a establecer una diferencia fundamental entre lo lingüístico y todos los otros medios de comunicación usados por los hombres, los animales y las máquinas.

La simultaneidad de la doble articulación y el carácter de sistema hace posible, en efecto, distinguir las lenguas históricas de otros recursos comunicativos con una perspectiva inmanentista; pero esto no supone, de ninguna manera, que sea el **único** modo de practicar la oposición distintiva. Ya se vio, por cierto, que la semiótica permite inferir la diferencia al reconocer que sólo los signos lingüísticos constituyen una entidad cuyos componentes — el significante y el significado — existen en interdependencia. Además, si se reconoce — por encima de concepciones místicas — que pensamiento y lengua son uno y el mismo proceso que los hombres realizan para transformar la realidad e intercomunicarse acerca de ella, podrá establecerse igualmente una distinción válida e irrefutable.

Ahora bien, en la medida en que el individuo humano "*es la suma total de las relaciones sociales*", y, por lo mismo, su actividad lingüístico-psíquica es siempre el resultado dialéctico de su ontogénesis y filogénesis, será posible considerar que sus productos lingüísticos reproducen la perspectiva con que el grupo social a que pertenece, interpreta la realidad y procura modificarla.

El sistema de la lengua, por tanto, es conformado en virtud de dos operaciones sociales concomitantes: por una parte, el afán de dominio dirigido principalmente sobre la Naturaleza (esto es, sobre lo objetivo), cuya manifestación histórica corresponde a la segmentación del continuum real en el que se perciben tanto los objetos y sus relaciones, como las formas con que se los denota; la arbitrariedad de esta segmentación, como quedó establecido más arriba, está condicionada por la contingencia histórica en que la colectividad desarrolla su existencia.

Por otra parte, el afán de felicidad — condición de plenitud de la vida humana — que debe alcanzarse socialmente: en la medida en que sea lograda por el grupo, satisfará necesariamente a cada uno de los individuos que lo constituyen. Este objetivo fundamental de la existencia de los hombres, determina toda la actividad social y, por eso mismo, su proceso de conocimiento y transformación de la realidad objetiva: es decir, la lengua — pensamiento que de él resulta. (Cabe aquí, como efecto de lo dicho, restringir el concepto de **praxis** utilizado anteriormente, en el sentido de entenderlo como la actividad creativa que los hombres desarrollan para alcanzar la felicidad; por tanto, en una formación social caracterizada por relaciones de explotación, la praxis es privativa del grupo que procura su liberación y, en consecuencia, el establecimiento de relaciones sociales equitativas. Es conveniente, asimismo, insistir en que no debe confundirse la praxis con la mera práctica de actividades; en sentido estricto, corresponde al establecimiento de una relación entre el saber o experiencia del grupo social y las acciones históricas que éste debe realizar para lograr sus objetivos. Es por esta razón que me parece necesario, desde todo punto de vista, destacar la coincidencia que existe entre la praxis y el significado de los signos lingüísticos; de ella se infiere la conveniencia de esclarecer, en el proceso de contradicciones sociales a nivel ideológico, el modo con que organizan la materia semántica del

proceso lengua—pensamiento, los diferentes sectores sociales de una colectividad, y la función que desempeñan esas diferentes conformaciones semánticas en las relaciones interhumanas contingentes. Reside en este trabajo, en mi opinión, un claro sentido humanista de los estudios lingüísticos, cuyo objeto — concebido sobre la base de las reflexiones aquí expuestas — puede identificarse como la **formación semántica** en una determinada lengua histórica).

El condicionamiento originario del sistema lingüístico—psíquico, determinado por la relación de los hombres con la Naturaleza y por la que se da entre los grupos de una sociedad, lo diferencia de los otros medios de comunicación humanos, zoosemióticos y cibernéticos. De los primeros, en atención a que todos ellos son o sustitutivos o transformaciones artificiales de las lenguas históricas (JAKOBSON: 1976; 32–38); de los otros, porque no se puede extender ni a los animales ni a las máquinas que se comunican entre sí, la relación sujeto — objeto característica de todo proceso semiótico humano.

Desde una perspectiva idealista, el problema que estoy desarrollando ha sido interpretado como efecto de una facultad humana: la capacidad simbólica. Muchos lingüistas acuden a ella sin entrar a considerar las implicaciones ideológicas supuestas en la interpretación (BENVENISTE: 1969; 56–74); por lo tanto, establecida la comprensión del signo lingüístico a partir de un concepto de significado que anula todo intento de concebirlo místicamente, el símbolo — que es un tipo específico de signos (SCHAFF: 1966; 190–197) — es también un reflejo de la realidad objetiva, válido para cada formación social y, por lo mismo, condicionante para la aprehensión individual de dicha realidad.

Los elementos constitutivos del proceso lengua—pensamiento se hallan dispuestos en sistema; esto es, cada uno de ellos es definido y define, a su vez, a los restantes. En el nivel del significante, por ejemplo, la acuidad alcanza propiedad distintiva en la medida en que sea identificada con respecto a la gravedad (como sucede en la lengua española en el sistema vocálico y consonántico: *i / u, e / o; b / d, m / n, g / y, p / t, k / ç, f / s* — esta última oposición, propia de las regiones seseantes—). Y en el nivel del significado, por ejemplo, puede identificarse una clase léxica **verbal** siempre que exista

otra **no verbal**, como sucede en las lenguas indoeuropeas. (Es el caso de la ‘pluralidad’ en español, cuyo valor diferencial en el sistema corresponde a una relación (esto es, significado) distinta de la supuesta en la ‘singularidad’, por lo que admite marcas o ‘categoremas’ específicos tanto para los “nombres”: /-(e) s/, como para los “verbos”: /-n / en la llamada “tercera persona” y, por extensión originada en la pérdida de vosotros, en la segunda).

Este tipo de comprensión de los hechos sistemáticos ha sido llevado a una expresión acabada en la descripción lingüística estructuralista: la fonología, la morfología y la sintaxis de cualquier lengua histórica, pueden ser eficazmente descritas mediante un estudio del sistema. Sin embargo, la semántica constituye todavía en nuestro tiempo un campo de difícil acceso para el estudio estructuralista; es conocidísima la comparación que J. A. Greimas hace de la semántica con la Cenicienta, y, por otra parte, es evidente que en esta materia encontró Chomsky el talón de Aquiles de la tendencia estructuralista norteamericana.

A mi juicio, la dificultad de la comprensión sistemática de los significados de una lengua histórica, reside en el hecho de que en ella coexisten diversos sistemas u organizaciones, más o menos estables, de relaciones intersubjetivas y, a la vez, subjetivo—objetivas. Dicho de otra manera, la práctica social de sectores cuyos intereses son antagónicos, origina formas de conocimiento y de transmisión del mismo relativas a los intereses de cada sector. De esa práctica emerge el proceso lengua—pensamiento, mediante el cual se formulan relaciones (o significados) válidas para los fines del quehacer de cada grupo. Con este punto de vista debe invertirse la formulación que, al respecto, reproduce la situación de menoscabo en que se halla la semántica dentro del contexto de los estudios lingüísticos estructuralistas; en definitiva, no se trata de que sea “más fácil” describir el sistema fónico o el sistema gramatical de una lengua, que su sistema semántico; tampoco, de que la descripción estructuralista deba limitarse a los aspectos fónico y gramatical —limitación que, sobre la base del postulado programático del “antimentalismo”, caracteriza el estructuralismo norteamericano —, renunciando al estudio del significado lingüístico. Cualquiera de tales opiniones pretende, en último término, justificar una metodología y, en consecuencia, una de-

terminada concepción de la “ciencia” lingüística.

La cuestión es ésta: si se entiende por ‘significado’ el conjunto de relaciones que un signo perteneciente a un sistema lingüístico hace posible en toda SCLC, dicho valor relacional es propio del signo; por tanto, es propio de sus componentes. Esto debe ser asumido así: tanto las unidades distintivas — las pertenecientes al estrato fónico o nivel del significante lingüístico —, como las categorémicas y nexuales — pertenecientes al estrato gramatical, reconocido a nivel del significado —, materializan relaciones, y, en consecuencia, poseen significado.

Ahora bien, muchos lingüistas parten de la oposición entre unidades significativas y unidades no significativas; la marca de la oposición consiste en la presencia o ausencia de “significado”. Las unidades significativas poseen significado; las otras, en cambio, son puramente distintivas y su función reside en su capacidad para identificar los significados (MARTINET: *loc. cit.*). Como puede apreciarse, tal criterio reduce el valor semántico de lo lingüístico a aquellos componentes significativos —“monemas”, en la terminología de Martinet —, identificados por los componentes distintivos; y aquí se practica una nueva restricción, distinguiendo dos tipos de “relaciones” dentro del conjunto de unidades significativas: de una parte, las internas, intrínsecas al sistema, estructurales, que se materializan en formas paradigmáticas y sintagmáticas; de otra, las que vinculan los signos con el pensamiento (o las palabras con los “objetos mentales” denotados).

No es difícil identificar la concepción que anima todo este artificioso despliegue de diferencias; ella consiste en postular la separación entre lengua y pensamiento. En definitiva, anida allí una noción idealista del significado, en el sentido de que el signo remite a una “idea” — fija, inmutable —, cuyo acceso último es filosófico—metafísico. Se trata, por tanto, de la recurrente concepción fetichista del significado, según la cual éste o es el objeto del pensamiento cuyo nombre es el signo, o es un objeto ideal o una propiedad inherente al pensamiento.

Con todo, por errónea que sea tal perspectiva, debe ser considerada estrictamente como solución equivocada de un problema real: la existencia de distin-

tos niveles de relaciones o significados que establecen los componentes del sistema lingüístico entre los sujetos que se intercomunican, y entre éstos y los objetos a que se refieren comunicativamente.

Por lo mismo, tampoco deben ser desestimados en bloque los resultados a que ha llegado la descripción lingüística inspirada en criterios idealistas o mecanicistas; en mi opinión, existen algunos aspectos logrados mediante ella que, incluso, contribuyen al esclarecimiento del problema. Por lo pronto, la distinción de un nivel de relaciones intrínseco al sistema lingüístico, con respecto a otro, caracterizado por las relaciones entre el proceso lengua—pensamiento y la realidad.

En el primero de dichos niveles, han sido establecidos los fundamentos de disciplinas universalmente reconocidas como fonología, morfología y sintaxis; en el otro, a su vez, ha hallado asiento —más o menos confortable, según el punto de vista con que se la acomode— la semántica o teoría del significado lingüístico.

Esta diferencia puede explicarse dentro de los marcos histórico—sociales en que se desarrolla un grupo humano. El primero de los dos niveles corresponde a la institución del proceso lengua—pensamiento en la 'sociedad civil'; el otro, en cambio, a la institución diversificada del mismo proceso en los sectores sociales antagónicos de la formación social. Entre sociedad civil y lucha de clases existe una relación dialéctica que permite la extensión de ciertos valores lingüísticos a toda la formación social. Así ocurre con los subsistemas fonológico y gramatical de todo sistema lingüístico histórico. Pero, asimismo, comprendida la relación dialéctica antes señalada, los continuos desajustes que en tales subsistemas caracterizan la evolución lingüística — es decir, los cambios producidos en la fonología y en la gramática de una lengua —, no deben interpretarse como resultado de una transformación de la sociedad civil originaria de la formación social que utiliza esa lengua, sino como producto de la tensión dialéctica entre el factor 'sociedad civil' y el factor 'desarrollo histórico' que conforman el proceso social. El antagonismo entre sectores sociales — una de cuyas expresiones, determinada por un modo de producción específico, es la 'lucha de clases' —, es una característica del factor 'desarrollo histórico'. Por tal razón, es posible atribuir la existencia de los cam-

bios lingüísticos a modificaciones surgidas en el desarrollo histórico de una formación social; pero tal explicación será insuficiente si se la aísla de la comprensión, dialécticamente exigida, del correlato 'sociedad civil' que continúa operando en la historia del grupo humano; aquí reside, en mi opinión, uno de los errores de Marr (SCHAFF: 1973; 28 y s.).

Distinta es, en cambio, la situación que debe ser esclarecida respecto del nivel de las relaciones entre el proceso lengua—pensamiento y la realidad.

Ocurre con los signos y los símbolos que, una vez instituidos como productos destinados a satisfacer la necesidad de relación entre los objetos — distinguidos en el proceso de segmentación del continuum real — y el sujeto social cognoscente, fijan dicha relación o significado sobre una suerte de identidad natural, por cuyo intermedio, económicamente, puede verificarse la toma de posesión de la realidad.

Sobre la base de esta operación, el relativismo lingüístico ha postulado la existencia del factor de "creación de mundo" que atribuye a lo lingüístico, cuestionando la condición de reflejo del signo. Pero tal determinación adolece de una insuficiencia explicativa del proceso signico, manifiesta en el enfoque unilateral que hace del mismo. Sólo una perspectiva dialéctica restituye el carácter de reflejo propio de todo signo, en la medida en que lo asume como resultado de una interrelación entre aquél y su calidad de fundamento intelectual de la realidad (SCHAFF: 1969).

De manera similar, pero utilizando otra vía de aproximación, Ferruccio Rossi—Landi procura esclarecer el carácter dialéctico del signo. Propone para ello, una distinción de los valores implícitos en el signo verbal, sobre la base de una comprensión de lo lingüístico como trabajo humano, cuyo producto son las lenguas históricas. Que los signos sean productos de trabajo, significa que han sido instituidos para satisfacer una necesidad; de aquí se infiere, por tanto, que poseen un "valor de uso" (o utilidad) y un "valor de intercambio", como toda mercadería resultante del trabajo de los hombres. El valor de uso de los signos consiste en su capacidad de reflejar aquello de lo que son signos, para satisfacer la necesidad de relaciones interhumanas, hacia lo cual remiten a la persona que los recibe. Por su parte — y análogamente con

respecto a las mercaderías —, su valor de intercambio es la "expresión fenoménica" del valor (a secas), resultante de la interrelación que cada signo supone con los restantes que conforman el sistema dentro del cual se encuentra.² Ahora bien, el valor de intercambio de las mercaderías suele ser tomado en el modo de producción capitalista, como el "valor" de las mismas — escamoteando la valoración del trabajo erogado por los hombres que las han producido —, inferido exclusivamente de las relaciones de mercado reguladas por la oferta y demanda. Así, también, se concibe la calidad signica de lo lingüístico como la realidad misma, convirtiéndola en ideología capaz de ocultar relaciones sociales de explotación en la medida en que se la presenta como visión de mundo justificada naturalmente (ROSSI—LANDI: 1970; especialmente, 32—51. Cf., también, ROSSI—LANDI: 1974).

A la luz de los criterios expuestos, la existencia del significado lingüístico adquiere una dimensión que, hasta la fecha, ninguna teoría semántica ha logrado aprehender satisfactoriamente. Entre los precursores de una concepción realista válida para este campo de la descripción lingüística, debe destacarse a Antoine Meillet; su célebre estudio *Comment les mots changent de sens*, puede ser considerado como un importante hito en la búsqueda de respuestas adecuadas a los problemas de la semántica, si bien su enfoque carece del aparejo metodológico que, en la segunda mitad de este siglo, ha caracterizado los estudios del significado (MEILLET: 1958; 230—271).

La conciencia de que una lengua histórica es una integración de modalidades sociolingüísticas diferentes, posee un carácter determinante en el enfoque de los fenómenos semánticos. No es casual, por tanto, que en su original aplicación de la teoría del campo léxico, Eugenio Coseriu empiece por deslindar nocionalmente la lengua funcional de la "arquitectura de la lengua". Esta operación metodológica es productiva para comprender, dentro de un concepto homologador, diferencias sistemáticas de una misma lengua; así, por ejemplo, los distintos perfiles que presenta el subsistema fonológico del español, según se den o no en él fenómenos como el seseo, el yeísmo, la asibilación de vibrantes, la aspiración de —s postnuclear, la relajación de vocales inacentuadas, etc. Con mayor razón todavía, pareciera ineludible establecer acotaciones sociolingüísticas estrictas

cuando se trata de estudiar el sistema de los significados lingüísticos; es lo que propone Coseriu, justamente, con su noción de lengua funcional (COSERIU: 1977).

Con todo, desde mi punto de vista, la empresa sólo podrá alcanzar éxito si, al procurar establecer los campos léxicos de las respectivas lenguas funcionales de una lengua histórica concreta, se fijan adecuadamente los términos de la relación entre el proceso lengua-pensamiento y las condiciones materiales del desarrollo histórico del grupo humano cuyo instrumento lingüístico es estudiado. Me parece que sólo la dialéctica — el materialismo dialéctico — ofrece garantías científicas para obtener dicha adecuación.

Procuré demostrar, más arriba, que el significado lingüístico es una relación histórica entre seres humanos pertenecientes a una determinada formación social, instituida para satisfacer las necesidades del trabajo humano — esto es, de todas las actividades que los hombres desarrollan para conferir plenitud a su existencia —, y materializada en significantes fónicos. Utilicé, para ello, un par de ejemplos triviales que gravitaban, respectivamente, en torno de los significantes hispánicos *guagua* y *tarde*. La cuestión fundamental es, sin embargo, ¿qué deberíamos decir al intentar el asedio semántico de significantes como *libertad*, *producción*, *libre-empresa*, etc., situándolos no ya en modalidades diatópicas, sino en una lengua nacional cualquiera de la comunidad hispanohablante? Concedo que estos ejemplos exponen de modo inmediato desacuerdos sociopolíticos eventualmente intransables; no obstante, creo que son útiles para presentar las dificultades a que debe enfrentarse el estudio semántico de lo lingüístico. El sistema de los significados está demasiado integrado en el quehacer social de los usuarios que los emplean, como para pretender describirlo mediante un modelo estructural ahistórico o mediante una reducción universalista a estructuras profundas independientes de las contingencias en que cada formación social desarrolla su existencia (SCHAFF: 1976; especialmente, 126 y ss.).

Por lo pronto, metodológicamente pueden ser empleadas las nociones de 'lengua funcional' y 'campo léxico' en el intento sistematizador. Será necesario, sin embargo, iluminarlas, respectivamen-

te, con los conceptos de 'formación social' e 'ideología', acuñados por el marxismo.

La lengua funcional no sólo es una modalidad de una lengua histórica determinada, sino el producto semiótico por excelencia del desarrollo de las relaciones sociales de un grupo humano constituido por un proyecto histórico de producción. A su vez, cualquier campo léxico de una lengua funcional está organizado sobre la base del "prestigio social" de la clase dominante, la que transmite a los significantes su propia visión de la realidad, esto es, la que le permite conservar su situación de privilegio. En este sentido, pues, el semantólogo ha de ser un crítico; rol que jugaron, por lo demás, los sofistas (PORZIG: 1964; 18 y ss.).

Cuando hice el comentario a los ejemplos que puse más arriba, dejé pendiente la consideración de las nociones de substrato y superestrato lingüísticos. Creo que es el momento de retomarlas, pues su valor metodológico adquiere plena vigencia en el contexto que intenté reseñar aquí.

Pienso personalmente que, a través de ellas, debe apreciarse el proceso de dominación que una comunidad histórico-lingüística ejerce sobre otra. En el caso específico del español de América, por ejemplo, el substrato léxico constituido por distintas lenguas aborígenes, pone en evidencia formas de relaciones sociales en un proceso colonialista. En algunos casos, incluso, el substrato es el único vestigio de pueblos precolombinos exterminados en la práctica social de los colonizadores. El problema posee, además, características dramáticas en lo que se refiere a las relaciones actuales entre el español — o el portugués, en el caso de Brasil — y lenguas aborígenes cuyas comunidades de usuarios han sido puestas en los márgenes del proceso social de desarrollo, como lo apunta certeramente, a mi juicio, Alberto Escobar (ESCOBAR: 1972). Por tal razón, el estudio de los elementos de substrato exige, prioritariamente, un análisis socio-histórico profundo de la formación social en que aparecen.

Análogamente, la consideración de fenómenos de superestrato lingüístico debe poner en evidencia las formas de relación social entre las comunidades implicadas en tal problemática. Es el caso de la avalancha de anglicismos que afecta al español de América, sobre cuya base

muchas personas de buena fe asumen el compromiso de denunciar lo que estiman comportamientos lingüísticos espurios (así, por ejemplo, don Cristián Rodríguez en Costa Rica). Con todo, en la perspectiva de estas personas suele faltar la crítica a las relaciones de dependencia económica de nuestros países hispanoamericanos con respecto a los Estados Unidos de Norteamérica. Si se acometiese la empresa de denuncia arrancando de la gestión imperialista, podría no sólo explicarse el auge de anglicismos, sino también la conciencia colectiva de prestigio social que la lengua inglesa posee en los sectores económicamente poderosos de nuestras respectivas formaciones sociales.

En consecuencia, en la formación semántica de las diversas modalidades americanas de la arquitectura de lengua española, substrato y superestrato reproducen, a nivel de la concepción de la realidad, relaciones entre intereses antagónicos de sectores sociales diferenciados por el modo de producción.

Es mi propósito concluir este trabajo con una referencia sumaria al correlato entre formación semántica y manifestación lingüística literaria. Tal vez aquí se muestre con mayor claridad la condición de mercado propuesta por Rossi-Landi para la comprensión de lo comunicativo (ROSSI-LANDI: 1970, ya citado). En efecto, el circuito de la producción literaria supone leyes dialécticas que determinan tanto la existencia misma de las manifestaciones literarias (el problema de los "géneros", por ejemplo), como la aparición de tendencias formales en la organización del discurso literario en los niveles de la expresión y del contenido, respectivamente; en este último orden de consideraciones, cabría interpretar, a mi juicio, características históricas literarias como el llamado "realismo mágico" de la narrativa hispanoamericana actual.

Por otra parte, los mecanismos semióticos reguladores de la vida social configuran, en muchas ocasiones, un aparato de censura cuya incidencia en la producción literaria no debe ser soslayada. (Tal es, entre otros, el caso de la literatura española posterior a la guerra civil, al que me referí hace algunos años: GAINZA: 1967).

Sin embargo, como apunta Escarpit, el problema más agudo de todo intento de análisis de la producción litera-

ria, reside en la determinación del consumidor. Para muchos escritores no está clara su autocomprensión de la práctica social que les compete en una formación social capitalista. Más confusa, aun, es la visión que sobre el particular poseen algunos críticos, quienes no sólo se pierden en la estéril conceptualización de un ideal de belleza — estereotipo metafísico ahistórico —, sino que soslayan por completo las redes del circuito de la producción literaria y, en especial, del rol que en él le corresponde a los consumidores de literatura. (ESCARPIT: 1960).

En tal contexto, cabe establecer, por lo menos, dos precisiones que permitan acotar el tema de las relaciones entre literatura y formación semántica.

En primer lugar, la necesidad de establecer con criterios sólidos la relación entre ideología y formación semántica, teniendo en cuenta tanto la polisemia de la primera de estas nociones, como su condición histórica susceptible de contradicciones (GALLARDO: 1977). Realizar este análisis impide, a mi juicio, caer en el espejismo de una manifestación monolítica de la ideología de la clase dominante; a la vez, permite reconocer en la ideología los matices, rupturas y tensiones centrífugas o centrípetas que, en cada momento histórico, caracterizan la práctica social de los sectores que la imponen. Ahora bien, precisamente sobre la base de esa manifestación sincrética, surge el discurso literario en las formaciones sociales capitalistas autosuficientes o dependientes.

En segundo término, la conveniencia de identificar las unidades léxicas portadoras de contenido ideológico en los correspondientes campos léxico-semánticos constitutivos del discurso literario sometido a análisis, con el fin de contrastar su intención comunicativa dentro de los marcos de la formación semántica en que el autor desenvuelve su actividad lingüística. Por cierto, este procedimiento metodológico debe mantener una vinculación constante con el circuito de la producción literaria vigente en su circunstancia histórica. Tal intento permitiría, en mi opinión, comprobar el carácter de intermediario que corresponde a la ideología en una sociedad de clases, comprobable en su materialización en la formación semántica; es preciso reconocer, asimismo, que la observación exige, como condición inexcusable, un análisis semiótico exhaustivo de la oposición postulada entre comunicación literaria y

comunicación no literaria (Cf. ROSSI-LANDI: 1976).

NOTAS

- (1) Consideración aparte merece el problema de la insatisfacción que, de vez en cuando, manifiestan acerca de su propia lengua hablantes que, desde el espejismo de una individualidad irreductible, la utilizan con finalidad lírica o filosófica; no es éste el lugar en que deba intentar un asedio a tan sugestivo asunto, pero creo que es imprescindible indicar, por lo pronto, que en la manifestación de ese sentimiento anida una perspectiva errónea, toda vez que supone desconocer la calidad signica que posee todo sistema lingüístico, esto es, su calidad social. Por lo demás, lo que no puede formularse lingüísticamente — mediante la lengua materna u otra cualquiera —, no existe como pensamiento discursivo, social, comunicable. Más adelante habrá oportunidad de volver sobre ello.
- (2) La necesidad lógico-dialéctica de la noción de sistema para comprender el signo, surge del carácter electivo-selectivo del proceso de institución signica. Reduciendo el concepto de signo a un ejemplo extremo, en el que se materializase por un solo significante, la condición de sistema estaría dada por la oposición de dicho signo único a la ausencia de signo (valor "cero"), que legitima la posibilidad electivo-selectiva de usarlo.

BIBLIOGRAFIA SUMARIA:
TEXTOS CITADOS EN EL TRABAJO

- ALVAR: 1969.
ALVAR, Manuel: Estructuralismo, geografía lingüística y dialectología actual. Madrid, 1969. Gredos, B.R.H., II. Estudios y Ensayos, 137. Pp. 222.
- ALVAR: 1975.
ALVAR, M.: Teoría lingüística de las regiones. Barcelona, 1975. Planeta, Col. Planeta/Universidad, 2. Pp. 173.
- ARENS: 1976.
ARENS, Hans: La lingüística. Sus textos y su evolución desde la Antigüedad hasta nuestros días, 2 Vols. Madrid, 1976. Gredos, B.R.H., III. Manuales, 37. Vers. esp. de José Ma. Díaz-Regañón López. Pp. 1097.
- BENVENISTE: 1969.
BENVENISTE, Emile: Problèmes de linguistique générale. Paris, reimpr., 1969. Gallimard, Bibl. des Sciences Humaines. Pp. II + 356. (La 1a. ed.: 1966).
- BERNAL³: 1973.
BERNAL, John D.: Historia social de la ciencia, 2 Vols. Barcelona, 3a. ed., 1973. Península, Col. "Historia/Ciencia/Sociedad", 9 y 10. Trad. de Juan R. Capella. (La ed. original: London, 1954. C.A. Watts & Co. Ltd. Pero la trad. española está tomada de la 3a. ed. inglesa, de 1964).
- BUHLER²: 1961.
BUHLER, Karl: Teoría del lenguaje. Madrid, 2a. ed., 1961. Rev. de Occidente. Trad. y Nota preliminar por Julián Marías. Pp. 497. (Existe una 3a. ed. en la Col. Selecta de la misma Editorial, N° 8, de 1967).
- COROMINAS: 1974
COROMINAS, Joan: Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana, 4 Vols. Madrid, reimp., 1974. Gredos, B.R.H., V. Diccionarios, 1. (La cita, en el Vol. II, s. v.: guagua, p. 806).
- COSERIU: 1967.
COSERIU, Eugenio: "L' arbitraire du signe. Zur Spätgeschichte eines aristotelischen Begriffes". A.S.N.S., 204 (1967). (Ahora en trad. española: Tradición y novedad en la ciencia del lenguaje. Estudios de historia de la lingüística. Madrid, 1977. Gredos, B.R.H., II. Estudios y Ensayos, 265. El artículo I: "L' arbitraire du signe. Sobre la historia tardía de un concepto aristotélico", pp. 13-61; trad. del alemán por Marcos Martínez Hernández).
- COSERIU: 1970.
COSERIU, E.: "Georg von der Gabelentz y la lingüística sincrónica". RLA, 8 (1970), 15-64. (También recogido en el libro citado inmediatamente arriba, pp. 200-250, trad. por Marta Bianchi y Nelson Cartagena).
- COSERIU: 1973.
COSERIU, E.: Sincronía, diacronía e historia: el problema del cambio lingüístico. Madrid, 1973. Gredos, B.R.H., II. Estudios y Ensayos, 193. Pp. 290. (Esta es la 2a. ed., revisada y corregida, de la obra; la 1a.: Montevideo, 1958).
- COSERIU: 1977.
COSERIU, E.: Principios de semántica estructural. Madrid, 1977. Gredos, B.R.H., II. Estudios y Ensayos, 259. Versión esp. de M. Martínez H., revisada por el autor. Pp. 247.
- DE MAURO: 1974.
DE SAUSSURE, Ferdinand: Corso di linguistica generale. Bari, 3a. ed., 1974. Editori Laterza, Col. "Universale Laterza" (UL), 151. Introduzione, traduzione e commento di Tullio De Mauro. Pp. XXXIX + 491.
- ECHEVERRIA y CASTILLO: 1974.
ECHEVERRIA, Rafael y otros: Ideología y medios de comunicación. Buenos Aires, 1974. Amorrortu, Bibl. de Sociología, Serie: América Latina. Manuel A. Garretón Merino, compilador. Pp. 207. El art. cit.: pp. 9 - 44.
- ESCARPIT²: 1960.
ESCARPIT, Robert: Sociologie de la littérature. Paris, 2e. ed., 1960. P.U.F., Coll. "Que sais-je?", 777. Pp. 128.
- ESCOBAR: 1972.
ESCOBAR, Alberto: Lenguaje y discriminación social en América Latina. Lima, 1972. Edit. Carlos Milla Batres, Col. "El Ande y la vida". Pp. 201.
- GAINZA: 1967.
GAINZA, G.: "Vivencia bélica en la narrativa de J. Fernández Santos", Estudios Filológicos, 3 (1967), 91-125.

GAINZA: 1976.

GAINZA, G.: "Lo consabido: mostración lingüística de la experiencia". RFL, 2 (1976), 75-80.

GALLARDO: 1977.

GALLARDO, Helio: "La revolución cubana: 1953-1962: diez años de desarrollo ideológico". Praxis (Rev. del Depto. de Filosofía de la U.N.A.), 4 (abril-junio de 1977), 7-54.

GECKELER: 1976.

GECKELER, Horst: *Semántica estructural y teoría del campo léxico*. Madrid, 1976. Gredos, B.R.H., II. Estudios y Ensayos, 241. Vers. esp. de M. Martínez H., revisada por el autor. Pp. 389.

GEYMONAT: 1975.

GEYMONAT, Ludovico y otros: *Ciencia y materialismo*. Barcelona, 1975. Grijalbo, Col. Hipótesis, 11. Trad.: Mariano Lisa. Red.: Fco. Fernández Buey. Pp. 96. (Vid.: L. GEYMONAT, "Metodología neopositivista y materialismo dialéctico", pp. 5-27).

HJELMSLEV: 1971.

HJELMSLEV, Louis: *Essais linguistiques*. Paris, 1971. Les Editions de Minuit, Coll. "Arguments". Pp. 283.

JAKOBSON: 1976.

JAKOBSON, Roman: *Nuevos ensayos de lingüística general*. México, 1976. Siglo XXI, Serie Lingüística. Trad. de Tomás Segovia. Pp. 333.

LEONTIEV: 1966.

LEONTIEV, A.: *El lenguaje y la razón humana*. Montevideo, 1966. Ediciones Pueblos Unidos. Trad. directa del ruso de Augusto Vidal Roget. Pp. 154.

LOPE BLANCH: 1972.

LOPE BLANCH, Juan M.: *Estudios sobre el español de México*. México, 1972. UNAM, Publicaciones del Centro de Lingüística Hispánica, 2. Pp. 177.

MALMBERG: 1971.

MALMBERG, Bertil: *La lengua y el hombre. Introducción a los problemas generales de la lingüística*. Madrid, 1971. Ediciones Istmo. Col. Fundamentos, 8. Trad.: Javier López Facal y Kristina Lindström, rev. por el autor. Pp. 244.

MARTINET: 1968.

MARTINET, André: *La lingüística sincrónica. Estudios e investigaciones*. Madrid, 1968. Gredos, B.R.H., III. Manuales, 17. Vers. esp. de Felisa Marcos. Pp. 228.

MARX y ENGELS⁵: 1975.

MARX, Carlos y Federico ENGELS: *La ideología alemana. Crítica a la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner, y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*. Buenos Aires, Sa. ed., 1975. Pueblos Unidos. Trad.: W. Rocas. 750 pp.

MEILLET: 1958.

MEILLET, Antoine: *Linguistique historique et linguistique générale*, 2 Vols. Paris, 1958. Libr. Honoré Champion, Edit., Coll. Linguistique, publiée par la Société de Linguistique de Paris, VIII. Vol. I: VIII + 335 pp.

PORZIG: 1964.

PORZIG, Walter: *El mundo maravilloso del lenguaje. Problemas, métodos y resultados de la lingüística moderna*. Madrid, 1964. Gredos, B.R.H., III. Manuales, 11. Trad. de la 2a. ed. alemana (1957) por Abelardo Moralejo. 507 pp.

ROSSI-LANDI: 1970.

ROSSI-LANDI, Ferruccio: *El lenguaje como trabajo y como mercado*. Caracas, 1970. Monte Avila, Col. Prisma. Vers. cast.: Italo Manzi. Pp. 311.

ROSSI-LANDI: 1974.

ROSSI-LANDI, F.: *Ideologías de la relatividad lingüística*. Buenos Aires, 1974. Nueva Visión, Col. "Semiología y Epistemología". Trad. de J. A. Vasco. Pp. 86.

ROSSI-LANDI: 1976.

ROSSI-LANDI, F.: *Semiótica y estética*. Buenos Aires, 1976. Nueva Visión, Col. "Semiología y Epistemología". Trad. de J. A. Vasco y R. G. Manzini. Pp. 157.

SAUSSURE²: 1955.

SAUSSURE, Ferdinand de: *Curso de lingüística general*. (Publicado por Charles BALLY y Albert SECHEHAYE, con la colaboración de Albert RIEDLINGER). Buenos Aires, 2a. ed., 1955. Losada, Col. Filosofía y Teoría del Lenguaje. Traducción, prólogo y notas de Amado ALONSO. Pp. 378.

SCHAFF: 1966.

SCHAFF, Adam: *Introducción a la semántica*. México, 1966. Fondo de Cultura Económica, Secc. de Obras de Filosofía. Trad.: Florentino M. Torner. Pp. 402.

SCHAFF: 1967.

SCHAFF, A.: *Lenguaje y conocimiento*. México, 1967. Grijalbo, Col. Norte. Trad. de Mireia Bofill, de la versión alemana. Pp. 269.

SCHAFF: 1969.

SCHAFF, A.: "Lenguaje y realidad". En: Emile BENVENISTE y otros, *Problemas del lenguaje*. Buenos Aires, 1969. Sudamericana. Varios Traductores. Pp. 203. (El artículo citado, en pp. 143-163).

SCHAFF: 1973.

SCHAFF, A.: *Ensayos sobre filosofía del lenguaje*. Barcelona, 1973. Ariel, Col. Ariel Quincenal, 78. Trad. de Feliú Formosa. Epílogo de Jacobo Muñoz. Pp. 249.

SCHAFF: 1976.

SCHAFF, A.: *La gramática generativa y la concepción de las ideas innatas*. Buenos Aires, 1976. Rodolfo Alonso Editor, Col. "Planteos Estructurales". Trad. de Amanda Fornas de Gioia. Pp. 132.

VETROV: 1973.

VETROV, A. A.: *La semiótica y sus problemas fundamentales*. Montevideo, 1973. Ediciones Pueblos Unidos, Col. "El Pensamiento". Trad. por Augusto Vidal R. Pp. 273.

REPERTORIO AMERICANO

COLABORACIONES:

Enviarlas al Instituto de Estudios Latinoamericanos (IDELA), Universidad Nacional, apartado 86, Heredia, Costa Rica.

SUSCRIPCIONES:

Dirigirse directamente al Instituto de Estudios Latinoamericanos (IDELA) Universidad Nacional
Apartado 86
Heredia, Costa Rica

Precio anual (4 números):

¢ 18.00 para el territorio nacional
USA \$ 3.00 para el extranjero.

LOS JESUITAS EN NICARAGUA DURANTE LOS AÑOS DE 1871 Y 1872*

Franco Cerutti

El 15 de septiembre de 1871 desembarcaron en el puerto de Corinto de Nicaragua los Jesuitas desterrados de Guatemala por orden de Justo Rufino Barrios.

Conviene dejar bien claro, aunque sea de forma sintética, el mapa político-ideológico de Centro América tal y como presentábase en los días en que tal acontecimiento se verificó.

En Guatemala, con la entrada en la capital (junio 30 de 1871), de los insurgentes al mando de García Granados quien había derrotado, en San Lucas, las fuerzas conservadoras del mariscal Cerna, había terminado el régimen conservador de los treinta años. El liberalismo, representado sobre todo por García Granados y Justo Rufino Barrios, había triunfado siendo sus premisas ideológicas, el afianzamiento del Estado y el laicismo. Conforme con estos principios, una de las primeras medidas adoptadas había sido cabalmente la supresión y expulsión de las órdenes religiosas, así como la confiscación de las propiedades eclesiásticas. Debido a la experimentada y determinante influencia de la Antigua Capitanía General en Centro América, y a las cualidades personales de Barrios, el liberalismo guatemalteco se hallaba en las mejores condiciones para presionar a los demás gobiernos del Istmo, sobre todo a los geográficamente más cercanos, con el fin de asegurar su triunfo en los países vecinos.

En El Salvador, desde el 15 de abril de 1871, fecha en la cual el mariscal González había entrado en San Salvador a la cabeza de las tropas vencedoras, en El Salvador, decíamos, también triunfaba el liberalismo, llevando a cabo una

muy estricta política de *entente cordiale* con el gobierno de la antigua Capitanía. De acuerdo con esta línea política, fue vedada, entre otras cosas, la entrada en el país a los Jesuitas expulsados de Guatemala.

En Honduras el presidente Dr. José María Medina, sucedido en 1862 a Guardiola, se había reelegido varias veces. Debido a la ayuda que su gobierno brindaba a los elementos conservadores de Guatemala y de El Salvador, los liberales de los dos países habían declarado guerra a Honduras invadiendo su territorio por tres lados. Derrotado por las tropas enemigas, Medina fue hecho prisionero y sustituido por el liberal Celeo Arias, quien inauguró su período presidencial el 12 de marzo de 1872, y, como era natural, se mantuvo en la misma línea de Barrios.

En Nicaragua, desde el año de 1871 estaba en la presidencia el conservador don Vicente Cuadra.

En Costa Rica, prácticamente desde el 27 de abril de 1870, el general don Tomás Guardia se había hecho cargo del poder.

De los cinco países del Istmo, Nicaragua era pues, de no dudarlo, el que mayores garantías de seguridad podía brindar a los padres expulsados de Guatemala, aún cuando los liberales de la tierra de los lagos no dejaran de hostilizarlos por la prensa y, a veces, en el Congreso.

En el marco de esta situación centroamericana, llegaron los Jesuitas a Corinto, donde desembarcaron, según queda dicho, el 15 de septiembre de 1871.

La situación interna del país era entonces satisfactoria, e inclusive en el terreno de las relaciones internacionales, el Mandatario, coadyuvado por políticos de reconocida habilidad, lograba mantener vinculaciones formalmente cordiales con los demás gobiernos centroamericanos, pese a la distinta orientación ideológica de la mayoría de ellos y a las frecuentes cuestiones de límites que se habían originado en los últimos años, sobre todo en Costa Rica.

En 1862 se había estipulado un Concordato con la Santa Sede que, pese a los muchos defectos de que adolecía, aseguraba, en tiempos normales, relaciones mutuamente satisfactorias entre las dos supremas autoridades.

Desde el año de 1866 regía la diócesis de Nicaragua el Ilmo. Dr. Manuel Ulloa y Calvo, que se mantendría en el cargo hasta el año de 1879 y sería sustituido antes por el Deán Mateo Espinoza, Vicario Capitular, y más tarde, el 19 de octubre de 1880, por el nuevo obispo Monseñor Francisco Ulloa y Larios.

La situación del clero nicaragüense de entonces estaba muy lejos de poderse considerar satisfactoria, lo mismo que su preparación cultural, su celo, su devoción. Pocos años antes de la llegada de los Jesuitas se habían ocasionado en la República serios desórdenes con motivo de la revolución que Máximo Jerez había tratado de llevar a cabo en contra de la

* El presente trabajo se presenta como un adelanto del libro de inminente publicación sobre el tema y es su segundo capítulo. Por razones de brevedad, se han omitido, al reproducirlo, las notas.

administración de don Fernando Guzmán, y en aquella oportunidad el clero había tomado parte en las campañas políticas, y hasta militares, en una medida que muy poco se avenía con sus obligaciones pastorales. En consecuencia de tales hechos, había habido una serie de procesos, suspensiones y mutuas acusaciones por parte de las superiores autoridades. Es de justicia reconocer que, con la salvedad de pocos sacerdotes de intachable conducta y acrisoladas virtudes, el anticlericalismo de los liberales o, como sería más justo definirlos, de los radicales, parecía justificado, cuanto menos parcialmente, por la mediocridad y la discutible conducta de buena parte del clero. Por otra parte, regiones de gran extensión del país hallábanse, en la época, escasamente pobladas, faltas de vías de comunicación y prácticamente aisladas de los centros principales, con evidente menoscabo de sus posibilidades de adelanto, de su instrucción pública y de las mutuas relaciones cívicas que han forzosamente de existir en un país en proceso de desarrollo. Toda la parte oriental del país, la que hoy se conoce como Departamento de Zelaya, la llamada Costa Atlántica, estaba entonces prácticamente fuera del control y hasta la posibilidad de control por parte del gobierno y lo mismo, aunque de manera menos terminante, puede afirmarse con relación a los actuales Departamentos de Segovia, Matagalpa, etc., en los cuales vivían millares de indios aún sin bautizar, y de hecho sustraídos a censos, empadronamientos, controles, etc. Más que pastores de almas y ministros de Dios, gran parte de los curas de entonces resultaban ser individuos de escasa moralidad y menguada preparación, que trataban de sacar algún modesto provecho de su privilegiada condición, para vivir de la mejor manera posible: para usar la fraseología corriente entre los sociólogos contemporáneos, eran ellos meros **productos del sistema** en el cual se integraban y con el cual, salvo pocas excepciones, se identificaban perfectamente.

En esta situación general, el 15 de septiembre de 1871, como dijimos anteriormente, los padres de la Compañía de Jesús llegaron al Puerto de Corinto, siendo el primer cuidado del Padre San Román, Superior de la Comunidad, el de enviar a León a los Padres Ignacio Taboada y Dionisio Sierra con el fin de anunciar la llegada de los prófugos al Obispo Ulloa y al Prefecto del Departamento don Pedro Argüello. El Prelado, "lleno de apostólica caridad", ce-

dió inmediatamente el Palacio Obispal para alojamiento de los desterrados y escribió al Padre San Román, una carta "llena de paternal cariño", en la cual se concedían a los sacerdotes amplias facultades para ejercer sus ministerios.

Desde un principio la población de Corinto se mostró, por lo general, muy satisfecha con la llegada de los Jesuítas, y manifestó el deseo de que algunos de ellos se quedasen en aquella ciudad. Don Juan Mata García se hizo intérprete de aquel voto y ofreció cuidar a los que habían de quedarse, con todos los recursos, por un mes. Fueron escogidos los Padres Alejandro Cáceres y Luis España, a quienes acompañó el hermano coadjutor Luis Tamayo. En vista de las amistosas disposiciones del Obispo Ulloa, el Padre San Román dispuso trasladarse a León con sus sacerdotes. Cedemos la palabra a uno de los protagonistas que relata con sencillez y fidelidad el viaje desde Corinto y la acogida que León brindó a los desterrados. "El 18 de Septiembre, á las tres de la mañana, las barcas cruzaban ligeramente la bahía, cuyas tranquilas aguas reflejaban las estrellas del cielo límpido y sereno: reinaba un profundo silencio, pero al asomar por el horizonte el lucero matutino, brotó espontáneamente de los labios de todos los jóvenes, el himno *Ave maris stella* como un desahogo de amor á María, consuelo de los que sufren. A los primeros albos de la aurora las barcas entraban en la ría, y la escena tan seria é imponente que poco antes presentaba la naturaleza, se cambió en alegre y divertida; están ambas riberas cubiertas de espeso bosque, y las ramas de árboles gigantes formán á trechos, enlazándose las unas con las otras, una verdadera bóveda silvestre: el perfume de las flores y yerbas aromáticas embalsama el ambiente: innumerables avejillas de colores muy vivos, y sobre todo numerosas partidas de loros y guacamayos, con su interminable vocinglería, si no deleitan mucho el oído, dan vida y animación al paisaje. El viaje de Corinto al Barquito, que es así se llama el pequeño puerto que dá entrada al continente, fué de verdadero recreo; mas cuando llegaron allá los viajeros, ya el sol comenzaba á hacer sentir sus ardores tropicales. Estaban ya preparados los vehículos en que debían atravesar aquel corto espacio de camino; eran éstos unos carros cubiertos de toldos formados de hojas de palma, de ruedas sólidas de una sola pieza de madera muy resistente y tirados por una o dos yuntas de robustos bueyes: aunque tal medio de

conducción aparezca á primera vista muy primitivo, sin embargo, dadas las circunstancias, es el más aceptable. Era el mes de Septiembre, cuando las lluvias que se han venido repitiendo casi diariamente desde Mayo, han convertido en fangales el camino que durante el tiempo seco se trajina en diligencia ó en cabalgaduras; mas en aquella sazón es necesaria la potencia de los bueyes y la solidez de aquellos carros fabricados á propósito para no quedar atascado entre hondos lodazales. Más de seis horas gastaron nuestros viajeros sufriendo el rudo movimiento de sus pesados vehículos, hasta llegar al pueblecito de Subtiaba, que es como una prolongación de la ciudad. Aquí dejaron los carros y comenzaron á entrar á pie: á medida que adelantaban la multitud de pueblo que venía á su encuentro se engrosaba prodigiosamente: al entrar en las calles principales, los vitores, el alegre repicar de las campanas, los cohetes, daban un aire de triunfo á la entrada de aquellos pobres religiosos: nadie les conocía, y todos les saludaban cariñosamente y preguntaban por su salud con singular interés y encantadora confianza y sinceridad".

Una hoja suelta, que había circulado desde el día anterior, saludaba a los padres con estas palabras: "Salud Reverendos PP. de la Compañía de Jesús! Vosotros, cuya enseña es la caridad y la virtud de la humildad, sereis acogidos por este pueblo con todas las muestras de amor y veneración... Estamos seguros de que hallaréis hermanos en nuestros sacerdotes, protectores en nuestros dignos funcionarios, amigos en nuestros conciudadanos e hijos muy sumisos, como cristianos, en todos los habitantes del país. No os creáis, pues, desterrados, ni perseguidos; el Señor está con nosotros y habéis llegado a León que os recibe con satisfacción y que cuenta con vuestras luces y cuidados para hacer alabado y bendecido el Señor en los senderos del bien y la virtud".

Salieron a recibir a los Jesuítas unas diez mil personas aproximadamente y el joven Ramón Sarria, que había sido alumno de ellos en el Colegio de Guatemala, tras haberlos ido a buscar al Barquito, los condujo a la casa de sus padres donde centenares de personas vinieron a saludarlos. "Apenas llegados los Jesuítas á su alojamiento, se presentaron dos respetables sacerdotes enviados por el Ilmo. Sr. Obispo á darles la bienvenida en su nombre y presentarles una carta

llena de finas expresiones que manifestaban la sincera alegría con que el buen Prelado recibía aquellos huéspedes que Dios enviaba en auxilio de su grey; pero no le bastó tan fina atención: al siguiente día fué él mismo en persona acompañado con el Venerable Cabildo y Clero de la ciudad, y pasó largo rato en familiar conversación con el Padre Superior y demás Padres con suma cordialidad, comenzando desde este día la intimidad con que trató siempre a todos, y apoyando con su autoridad todos los trabajos apostólicos, que muy presto comenzaron a emprenderse en favor de los pueblos. A la visita del señor Obispo siguieron otras muchas de las personas más distinguidas de la ciudad, no menos que la gente del pueblo que, con su característica sencillez y franqueza, iban en grupos a tener gusto de saludar y ver de cerca a los Jesuitas. Estos recibían a todos con la amabilidad y finura que era razón, y aquellos se retiraron muy satisfechos: el amor y el entusiasmo de León por la Compañía comenzó desde estos primeros momentos y jamás se desmintió".

El día 25 de septiembre, tomando en cuenta que la casa de los señores Sarria, por muy capaz que fuera, mal podía hospedar a tan numerosa comunidad, los Padres pasaron al Palacio Obispal, medida sin duda oportuna, pues "comenzaban ya a sentirse los efectos del cambio de clima y las penalidades del camino por mar y tierra: varios habían enfermado en Corinto y muchos más en León, llegando tres de ellos a un estado de extrema gravedad; así fue que, desocupado el palacio, no todos pudieron trasladarse allá, quedando en casa del señor Sarria los enfermos con los Hermanos que cuidaban de ellos; pero al cabo de algunos días restablecidos todos, pasaron a reunirse con los compañeros. Sesenta y ocho sujetos estaban distribuidos en ocho piezas no todas muy amplias; faltaban los muebles más indispensables de modo que la mayor parte dormían sobre tabloncillos poco levantados del suelo, cubiertos con una estera, y la cama servía igualmente de asiento; todo lo demás era por el mismo estilo".

Por los informes que nos han llegado, podemos afirmar que, por lo general, la población de León empezó desde entonces a tomar cariño a los padres y los ayudó moral y materialmente. Entre muchos otros ejemplos, relata el Padre Pérez el caso de doña Francisca Lacayo de Carcache "viuda tan rica como piadosa que, no contenta con proveer el pan diario pa-

ra el desayuno, andaba siempre sobre aviso informándose acerca de lo que hacía falta en la casa para suministrárselo muy largamente. Otras muchas familias se esmeraban según sus fuerzas en obsequiar con útiles y donativos a los Jesuitas, a quienes apenas habían comenzado a conocer, y lo que referimos de los primeros días se prolongó aún con creces durante la permanencia en León".

También la actitud de las autoridades fue, inicialmente, favorable a los Padres. El Comandante de Plaza de León, general Manuel Rivas, no solamente no hostilizó de alguna manera a los religiosos, sino que ordenó "que algunos soldados del vecino cuartel proveyeran de agua y prestaran otros servicios a los padres". El Prefecto del Departamento, don Pedro Argüello, dió cuenta al Presidente de la República de la llegada de los Jesuitas y el Ministro Barberena, por encargo del Primer Mandatario, contestó en términos muy satisfactorios: "El señor Presidente, a quien dí cuenta de su oficio citado, me ha prevenido decir a V. E. que el Gobierno espera que las autoridades civiles de este Departamento darán a los Padres de la Compañía de Jesús, mientras residan en él, todos los auxilios que necesiten y sean de dárselos conforme a las leyes".

Mientras los Jesuitas comenzaban a ejercer sus ministerios, confesando en la Catedral, predicando, asistiendo a enfermos y moribundos, en el puerto de Corinto había quedado el pequeño grupo de los Padres Cáceres y España: pocas semanas después también en Chinandega y en El Viejo, los Padres colaboraban con el clero local, con manifiesto agrado de las poblaciones respectivas.

En esta situación de espera e incertidumbre acerca del porvenir, también llegó a Corinto, — el día 25 de octubre — a bordo del mismo barco SALVADOR, que había traído a los Jesuitas, Monseñor Bernardo Piñol y Aycinena, Arzobispo de Guatemala y antiguo Obispo de Nicaragua, quien había sido expulsado por el Gobierno de Barrios. El día 28 del mismo mes el Arzobispo entró en León "en medio de una verdadera ovación: salió a su encuentro el señor Obispo con el Cabildo, el Clero, los Padres Jesuitas e innumerable multitud de gente de todas las clases sociales, y entre los acordes de la música militar, el alegre repicar de las campanas, fué conducido a la catedral donde se cantó un solemne Te Deum, acompañando-

le después todos al Seminario, casa destinada para su alojamiento". Había dejado el señor Piñol muy gratos recuerdos y muy profundas simpatías durante su Gobierno Pastoral de esta Diócesis. . . el mismo día de su entrada en León, recibía el señor Piñol un pliego del Presidente Cuadra quien le decía, entre otras cosas: "Con honda pena, Ilustrísimo Señor, me he informado de la circunstancia que ha motivado la separación de Su Señoría de Su Silla Metropolitana; y sin pretender investigar las causas que hayan determinado aquel acto del Gobierno Guatemalteco, debo asegurar a su Señoría Ilustrísima que encontrará en el Gobierno de Nicaragua y en los nicaragüenses todos, las consideraciones a que le hacen acreedor su elevado carácter, el haber sido antes que ahora el Jefe inmediato de esta Diócesis y sus excelentes prendas personales. En este concepto, el Gobierno ha aprobado al señor Comandante de Corinto el haber dado asilo a Su Señoría, con lo cual aquel empleado no ha hecho otra cosa que cumplir con sus deberes: y se ha dirigido el mismo Gobierno a las Autoridades Superiores de este Departamento, encargándoles que le recibieran y traten de la manera correspondiente a las condiciones de huésped que da su hospitalidad. Si como gobernante de es a República tengo el deber de asegurar a su Señoría Ilustrísima el goce de las garantías de la Constitución y las leyes dan a todo el que pisa su territorio, como particular tengo la mayor complacencia en ofrecerle mis servicios, y nada me sería tan satisfactorio como que Su Señoría me proporcionase la ocasión de testificarle con hechos prácticos, la sinceridad de este ofrecimiento. En la adversidad que al presente experimenta Su Señoría, sírvale al menos de consuelo que, al llegar a Nicaragua, no se halla en país extraño, contando aquí con amigos a quienes será grato poder de algún modo suavizar los sufrimientos de Su Señoría. . ." Tantas y tan cordiales muestras de afecto, no hay duda, eran algún lenitivo a los sufrimientos del venerable Prelado, y lo fuera mayor si se tratara solo de una persona, pero las noticias que a cada paso llegaban de las vejaciones que sufría su Iglesia, no le dejaba un momento de tranquilidad. "Los Jesuitas que tenía ahí vecinos, a quienes él amaba con amor de Padre y veía sufriendo las penalidades del destierro en una situación tan diversa de aquella de que vivían en Guatemala, si bien le proporcionaba algún solaz porque, al fin, se podía desahogar con ellos su alma atribulada, pero no le sufría el corazón verlos faltos de toda comodidad

y padeciendo escaseces; y tan era así, que sin que ellos supiesen nada, a poco de su arribo, reunió a varios de sus antiguos y más acaudalados amigos de León, para tratar la manera de arbitrar algunos recursos para la subsistencia de los Padres, y convinieron en hacer una suscripción mensual, encargándose algunos de esos señores de hacer la colecta, como en realidad se hizo, debiendo los Jesuitas aquel socorro, de que tanto necesitaban, a la paternal solicitud de su amantísimo Arzobispo”.

Mientras los hechos se deshilvanan de la forma que hemos apuntado, un nuevo problema empieza a plantearse, problema destinado a repercutir hondamente en las relaciones entre la Compañía y la opinión pública nicaragüense: nos referimos a la posibilidad y liceidad de la participación de los Padres en la enseñanza pública en Nicaragua.

El historiador oficial de la Compañía resume en los términos siguientes la situación de la comunidad y los motivos que la empujaron a querer hacer cargo de la enseñanza escolar: *“Mientras tanto el tiempo pasaba, y nada había podido emprenderse: a los sacerdotes no faltaba alguna ocupación, pero los jóvenes no tenían apenas como pasar el tiempo. Los teólogos habían interrumpido su curso a los ocho meses y deseaban completarlo. Afortunadamente, previniendo desde antes de salir de Guatemala las circunstancias en que podían hallarse, habían llevado consigo los libros de Teología más indispensables, y a pesar de las incomodidades de la casa y los ardores del clima, emprendieron con tesón el estudio bajo la dirección de sus antiguos profesores. También emprendieron sus tareas escolásticas tres o cuatro jóvenes recién salidos del noviciado, pero estaban los que se ocupaban en el Magisterio, así en el Colegio de Guatemala como en el de Quezaltenango: ¿era que había alguna esperanza de plantear algún establecimiento de enseñanza? La habían concedido los buenos leoneses desde los primeros días de la permanencia de los Jesuitas en esta ciudad, y personas muy caracterizadas habían comenzado a dar los primeros pasos en este asunto”.*

Contestar de forma satisfactoria el interrogante que se plantea el Padre Pérez, supone aclarar preventivamente un punto básico, a saber: ¿en qué condiciones venían a hallarse los Padres en Nicaragua? ¿Se les debía considerar como

huéspedes, temporalmente establecidos en el territorio de la República de Nicaragua o podían, de jure además que de facto, incorporarse a su población, igualándose a los demás ciudadanos, amparados por una legislación que no fuera discriminante, disfrutando de los mismos derechos?

La situación muy lejos estaba de resultar clara y contundente. Un decreto del 8 de enero de 1830, ratificado por la Asamblea Legislativa, había disuelto y proscrito del país los institutos monásticos, desterrando a sus componentes e incautando sus bienes en favor del Erario Público. Posteriormente, durante la administración del Presidente Martínez, y, para mayor exactitud, andando el año de 1862, habíase celebrado un Concordato entre la Santa Sede y la República de Nicaragua, siendo esta representada por su Ministro Plenipotenciario, el Excelentísimo señor don Fernando de Lorenzana, marqués de Belmonte, Caballero de la Sagrada Orden Ecuéstre Jerosolimitana del Santo Sepulcro de N. S. J., etc., etc. Servía en la época, la cartera de Relaciones y Negocios Eclesiásticos, el Ministro Zeledón, y actuaba como Secretario de la misma el Licenciado J. Miguel Cárdenas, padre del futuro presidente de Nicaragua, don Adán, del mismo apellido. El Concordato en cuestión, firmado en Roma el 2 de noviembre de 1861 por el Secretario de Estado de la Santa Sede, Cardenal Jacobo Antonelli y el Plenipotenciario nicaragüense; aprobado con fecha 7 de enero de 1862 por el Presidente Martínez; elevado al Congreso que lo ratificó en todas y cada una de sus partes el 21 de enero de 1862; igualmente ratificado por la Santa Sede con fecha 28 del mes de mayo de 1862; comunicado para su inteligencia y cumplimiento a todos los Prefectos del país con fecha 29 de agosto del mismo año, el Concordato de que se habla, constituía, en muchos de sus veintiocho artículos, un documento de interpretación bastante elástica y discutible.

De hecho, pese al esfuerzo de aclarar minuciosamente las prerrogativas de ambas potestades y a la tentativa evidente de fijar, con lujo de detalles, sus respectivas obligaciones, dejaba amplio margen a divergencias de criterio interpretativo, por la genérica vaguedad de ciertas fórmulas sugeridas, según se desprende de su mismo tenor, por la situación interna de Nicaragua y la necesidad de evitar un abierto choque con determinadas corrientes políticas fuertes en el país.

Ejemplo típico de tal diplomacia es el artículo XX del mismo concordato, artículo que reza literalmente: *“Los Obispos podrán establecer Ordenes o Congregaciones Religiosas de regulares de ambos sexos en sus propias Diócesis, según los prescriban los Sagrados Cánones; pero deberán ponerse de acuerdo al intento con el Gobierno. Las cosas relativas a regulares serán arregladas según lo disponen las leyes canónicas y las constituciones de las respectivas órdenes”.*

Del examen de las pocas líneas que hemos copiado, resulta, sin posibilidad de duda, lo siguiente: por un lado queda abrogada la ley de enero de 1830, devolviéndose a los Obispos la facultad de establecer Ordenes o Congregaciones Religiosas en el territorio de la República; por el otro, al dejar sentado que los mismos Obispos *“deberán ponerse de acuerdo al intento con los gobiernos”*, se delimitan, con obvio carácter restrictivo, las facultades que se otorgan en principio. Como además un gobierno democrático no puede dictaminar por sí solo sobre asuntos de esta naturaleza, sino que ha de someter todo intento de concretar alteraciones del *statu quo* al Poder Legislativo, acatando sus deliberaciones y haciéndolas además cumplir, es evidente que, en último análisis, la posibilidad de que los Obispos estableciesen Ordenes y Congregaciones Religiosas en el país dependía del *placet* del Soberano Congreso, *placet* que quedaba supeditado a la especial fisionomía de aquel, fisionomía distinta según los resultados de las varias elecciones y el prevalecer de una que otra corriente política. Subsistía, sin embargo, el derecho de los Obispos que, para ejercerlo en la práctica, tenían que *“ponerse de acuerdo con el Gobierno”*.

Planteadas la situación en términos tan contradictorios — que de hecho reflejan el eterno contraste entre las normas abstractas del Derecho y las exigencias contingentes de las situaciones históricas — no es de extrañar que las relaciones entre el Estado y la Iglesia, relaciones que se pretendía encauzar por medio del Concordato de 1862 hacia pacíficos y amistosos desenlaces, hayan llegado, en más de una oportunidad, a ser tirantes e insatisfactorias, como que adolecían de aquella sustancial claridad, capaz de fijar, en forma perentoria, la libertad de acción y los poderes de ambas partes contratantes. Es el defecto de muchos Concordatos: al mismo tiempo que pretenden sanar situaciones anormales y reducir al mínimo los motivos de roce, echan

semillas de inconformidad, justificando de antemano disensiones y enfrentamientos en el porvenir.

No conviene de todos modos, pasar por alto el artículo XXVI del Concordato, artículo que, pese a lo contradictorio que pueden resultar otros párrafos del mismo documento, es clarísimo y no se presta a cavilaciones: *"Quedan abrogadas por la presente Convención, todas las leyes, ordenanzas y decretos en cuanto se opongan a ella, promulgados de cualquier modo y en cualquier tiempo, en la república de Nicaragua; y la dicha Convención se considerará como Ley del Estado que debe tener fuerza y valor para en adelante"*.

Es evidente que por el artículo que acabamos de transcribir, el decreto de enero de 1830 quedaba abrogado y al quedar abrogado el decreto, no tenía sentido jurídico apelar a cuanto, por su medio, se había fijado anteriormente, acerca del establecimiento de las Ordenes e Instituciones religiosas. Así lo comprendieron, en su leal saber y entender, las autoridades eclesiásticas, aunque sea de justicia renocer que, de hecho, no se empeñaron mucho en el terreno de las disputas jurídicas, para evitar situaciones embarazosas de las que nadie hubiera aprovechado. Por mucho que el Presidente Cuadra por un lado, el Obispo Ulloa por el otro, y los nicaragüenses divididos en bandos opuestos, se propusieron alcanzar cada uno finalidades distintas (que expresaban y respaldaban los intereses y deseos peculiares de las partes en causa), era difícil hallar, debido a la situación general del país, reflejada por la misma composición del Congreso, una solución que pudiese satisfacer a todo el mundo. Quien con mayor claridad se percató de ello fue, más que el Excelentísimo señor Ulloa, el Padre San Román, a quien no faltaba tino político y hondo sentido de la realidad. Según asegura el Padre Pérez, *"desde los primeros tiempos de la permanencia de los Jesuitas en esta ciudad (León), los buenos leoneses habían concebido la esperanza de que fuera posible plantear algún establecimiento de enseñanza manejado por los Reverendos Padres, y personas muy caracterizadas habían empezado a dar los primeros pasos en este sentido"*. Ya el 30 de septiembre de 1871 escribía el señor Ulloa en carta particular al Presidente Cuadra: *"Algunas personas piadosas, eclesiásticas y seglares, me han significado el deseo de que los Reverendos Padres Jesuitas que han llegado a esta ciudad, se dediquen a*

la enseñanza de la juventud en los diferentes ramos de conocimientos útiles, en que son profesores muy competentes. Como su residencia aquí es por ahora accidental, ignoro si estarán dispuestos a prestar sus servicios en el profesorado, pero si fueran deferentes y además no hubiere dificultad de ningún género, yo me alegraría mucho de que nuestro país se aprovechara de las luces de esos obreros del pensamiento, y diera así un paso importante en la vía de su mejoramiento moral, religioso e intelectual. El Colegio Seminario, que hace algún tiempo está cerrado por falta de fondos, una vez que esto se consiguiera, podría restablecerse, poniéndolo bajo la dirección de los mismos Padres. Sin embargo, no quiero por mi parte tomar una resolución definitiva sobre el particular, sin ponerme previamente de acuerdo con V. E. para que, alejándose todo motivo de desaveniencia entre las dos potestades y procediendo unidos y concordados, su acción sea más segura y eficaz en el sentido que mejor consulte los intereses de la Iglesia y el Estado".

La contestación de don Vicente, fechada el 8 de Octubre de 1871, y que nos es parcialmente conocida por las citas que de ella hace el mismo Padre Pérez, era, según parece, del tenor siguiente: *"El Gobierno ya tenía noticia de la llegada a esta ciudad de los Reverendos Padres Jesuitas y supo también con satisfacción la buena y hospitalaria acogida que ese importante vecindario ha dado a personajes tan honorables, que han venido en desgracia al país, buscando un asilo. Y no podía esperarse otra cosa de los filantrópicos y humanitarios sentimientos de ese pueblo, que ha dado más de una vez pruebas inequívocas de su civismo. Respecto a la conveniencia de que los Reverendos Padres Jesuitas permanezcan en el país encargados de la enseñanza de la juventud en los varios ramos de conocimiento útiles en que son muy competentes, yo, como particular, como padre de familia y como ciudadano, soy tan interesado como el que más, en que personas tan expertas en la materia dirijan la enseñanza de la juventud nicaragüense, difundiendo conocimientos sólidos de que tanto necesita el país, y engendrando hábitos de moralidad respecto a la ley, y amor al orden de que también necesitamos. Empero como Gobernante, sensible y penoso es decirselo a Su Señoría, nada puedo hacer; porque no pudiendo ni iniciarse ni llevarse a cabo cualquier establecimiento formal de enseñanza, que quisieran poner los Reve-*

rendos Padres Jesuitas, sin ser precisamente subvencionado con recursos pecunarios, lo exhausto de nuestro miserable tesoro público, y la multitud de compromisos que gravitan sobre él, de cuyo estado lamentable talvez no está al corriente Su Señoría, no le permitiría darle ninguna clase de protección a este respecto. Fuera de esto no debe perderse de vista la consideración de que los Reverendos Padres Jesuitas no pueden permanecer en Nicaragua formando cuerpo y observando sus reglas e instituto, porque, como sabe muy bien Su Señoría, la ley de 8 de enero de 1830 suprimió y mandó extinguir para siempre todas las Ordenes Monásticas e Institutos religiosos en la República, por ser contrarios a los principios del sistema adoptado; y si bien por el artículo 20 del Concordato puede el Ordinario de la Diócesis, de acuerdo con el Gobierno, permitir el establecimiento de comunidades religiosas, por parte del Gobierno habría el inconveniente de que nada podría resolver definitivamente sin darle cuenta al Soberano Congreso. Además, la instalación de los Jesuitas en forma de comunidad en Nicaragua, la verían con recelo los otros gobiernos de Centroamérica, y el de Nicaragua está en el deber de procurar cultivar las mejores relaciones de armoniosa y fraternal amistad con ellos. A esto se agrega que en esta misma república, hay una gran parte de nicaragüenses, sensible es reconocerlo, que, por sus principios, verían con marcado disgusto el establecimiento de los Jesuitas en el país, y el Gobierno se halla en el deber de no dar margen, y antes bien alejar, cualquier motivo que pueda dar ocasión a un conflicto que dé por resultado el trastorno del orden y la perturbación de la paz que a todo trance debemos procurar conservar".

Al analizar más de cerca la carta presidencial, queda claro que, con la llegada a Nicaragua de los Reverendos Padres, don Vicente había venido a hallarse en una situación que no era de las más fáciles. De familia católica que había dado a la Iglesia muchos de sus ministros, — el más conocido fue probablemente el canónigo y poeta don Desiderio de la Quadra —; personalmente inclinado a la moderación y enemigo de toda postura drástica; consciente en sumo grado de sus responsabilidades en cuanto Primer Mandatario, e impulsado en su conducta de siempre por un espíritu sinceramente democrático, el Presidente trata con esta carta, de quedar bien con todo el

mundo. La primera escapatoria con que trata eludir la petición del Obispo es patentizar *"lo exhausto de nuestro miserable Tesoro Público y la multitud de compromisos que gravitan sobre él"*. Es de notar que el Obispo Ulloa nada había pedido al Presidente por lo que se refiere a ayudas económicas, más como el artículo V° del Concordato preveía que *"El Gobierno de Nicaragua se compromete a suministrar las dotaciones . . . del Seminario"*: que, caso de erigirse nuevos Arzobispados, siempre al Gobierno le correspondía dotar los posibles Seminarios nuevos; siendo además estas providencias *"reconocidas por el Gobierno como un verdadero crédito de la Iglesia contra la Nación Nicaragüense"*, no extraña de que el Presidente quisiera parar el golpe antes de que se lo dieran. Sin embargo la cuestión no se cifraba en menudencias pura y simplemente administrativas: había la posibilidad, aunque remota, de que con la ayuda financiera de la Iglesia o de la misma Compañía, se subsanaran las dificultades económicas y se pusiera a los Reverendos Padres en condiciones de ejercer la enseñanza aún sin contar con subvenciones gubernativas. Para contestar de una vez toda posible objeción, al Presidente no le quedaba más remedio que trincherarse detrás del consabido decreto de 1830, especificando que *"si bien por el Artículo XX del Concordato puede el Ordinario de la Diócesis etc., etc."*

Estamos de fijo en la contradicción de la que hablábamos más atrás: la letra de la ley dice una cosa, el espíritu otra. Los Obispos tienen el derecho de establecer Ordenes e Instituciones religiosas en el país: el Gobierno, que tiene la obligación de velar por la paz y tranquilidad de la nación, afirma *"que nada podría resolver definitivamente sin darle cuenta al soberano Congreso"* (lo cual es por sí apelar a pretextos que no tienen fundamento, puesto que el Concordato, ratificado por el propio Congreso ya ha adquirido carácter de ley y es operante). A esto añade el Presidente que en la República *"hay una gran parte de nicaragüenses que, por sus principios, verían con marcado disgusto el establecimiento de los Jesuitas en el país etc."*, lo cual sí tiene valor, puesto que, indiscutiblemente, es deber del Gobernante no perturbar el equilibrio y la estabilidad del país. De esta manera queda también irresuelto — dicho sea de paso — el problema de los derechos de las minorías. Si es cierto que la

política y la diplomacia son el arte de conciliar lo inconciliable, hay que reconocer que el Concordato de 1862 es una pieza digna de figurar en las antologías de la literatura política y diplomática, aunque nada resuelva claramente. El error, por parte tanto del Gobierno de Nicaragua como de la Santa Sede, fue quizás haberlo firmado y ratificado en estos términos, aunque tampoco es probable que, de eliminarse el "compromiso" se hubiera podido llegar a un acuerdo. También hay que observar, y esto resulta de meridiana claridad al analizar detalladamente los veintisiete artículos del Concordato, que las preocupaciones de la Santa Sede parecen haberse cifrado, en aquella oportunidad, en conseguir beneficios de naturaleza económica, al logro de los cuales quedaron supeditadas determinadas garantías de carácter específico. Señala el padre Pérez que *"sea que el Sr. Obispo no haya comunicado a nadie esta contestación del Presidente, o que, en vista de los débiles y poco razonables motivos que alega para no ponerse de acuerdo con la autoridad eclesiástica en orden al establecimiento de los Jesuitas como maestros de juventud, se quisiera hacer al Gobierno una petición ya con carácter público y oficial"*. Mes y medio más tarde se elevó una exposición razonada al Señor Prefecto del Departamento, a fin de que se interpusiera con el Ilustrísimo Señor Obispo y con el Presidente, para que permitiesen que la Compañía se hiciese cargo de la educación de la juventud. *"No sin razón se han quejado siempre los padres de familia"*, decía la hoja, *"de no haber en la República un establecimiento formal donde la juventud reciba la educación que es necesaria a la felicidad del individuo y al engrandecimiento y prosperidad de la sociedad. Mientras en otros pueblos menos privilegiados que Nicaragua, se hacen esfuerzos poderosos para impulsar la educación por vías convenientes, y promover el conocimiento, tanto de las verdades científicas como de los deberes religiosos y sociales, en nuestro país se hallan esos importantes objetos abandonados a las débiles fuerzas del individuo. Cada padre de familia, cada particular que aspira a adquirir educación y conocimiento, o comunicarlos a sus hijos, busca establecimientos adecuados y tiene la desgracia de no encontrarlos . . . La feliz llegada de los Padres de la Compañía de Jesús es un suceso verdaderamente providencial. Si ellos se encargaran de la enseñanza de nuestros hijos, quedarían plenamente satisfechos nuestros deseos . . ."*

Contemporáneamente, o poco después, un grupo de notables leoneses entre los que figuraba la flor y nata de la ciudad, dirigía al Obispo Ulloa otra exposición en la cual se enfatizan los conceptos siguientes: *"Los Reverendos Padres de la Compañía de Jesús, desterrados de la República de Guatemala, han venido providencialmente, quizás para el bien de nuestra sociedad, que ansiosa de instruirse e ilustrarse en el conocimiento de sus derechos y deberes religiosos, sociales y políticos ve en esos Padres la esperanza más eficaz de realizar tales deseos, particularmente en la educación de la juventud, de la cual depende el porvenir feliz o desgraciado de la patria . . . Los infrascritos, interesados como nicaragüenses y como padres de familia, no dudan un instante que Vos, Señor, que sois el Pastor de este rebaño que Dios ha puesto a vuestro cuidado y vigilancia, con un corazón lleno de solicitud por su bien y con una inteligencia ilustrada para dispensárselo, acogeréis gustoso esta solicitud que os hacen con el mayor respeto . . ."* Suscriben la exposición Pedro Argüello, Francisco Balladares, Isidoro Infante, Pedro Balladares, Pedro Cardenal, Rafael Salinas, Rafael Bermúdez, Pedro Terán, Manuel Midence, Apolonio Maríán, Alberto Herdocia y Gregorio Juárez.

El Obispo Ulloa, que otra cosa no esperaba para seguir en sus gestiones encaminadas a lograr que se le permitiera a los Jesuitas dedicarse a la enseñanza pública, quiso proceder de acuerdo con el Superior de la Compañía, y acompañándole la petición de los leoneses, le dirigió un oficio, fechado el 13 de noviembre del mismo año, por medio del cual manifestaba, entre otros, los siguientes conceptos: *"Estoy enteramente de acuerdo con los exponentes en la gran utilidad y ventaja que daría al país la dedicación de los Reverendos Padres a un objeto tan importante y laudable, y siempre estaré dispuesto a prestar toda colaboración a empresas de esta naturaleza; pero para la realización de este proyecto, creo indispensable el asentimiento de S. R. como Superior de la Compañía, y con este fin le dirijo la presente, junto con la exposición mencionada, suplicándole que sirva manifestarme lo que crea conveniente sobre el asunto de que se trata, como también sobre la conveniencia del local"*.

Como hemos apuntado más atrás, el Padre San Román no carecía de sensibilidad política y sentido de la realidad.

Siendo además vinculado con representantes sobresalientes de aquella sociedad, (como hace suponer el hecho de que asegure al Obispo que sus informaciones son "muy verídicas y seguras"), podía justipreciar objetivamente la situación de los Padres. Es lo que hace, con suma cordura y lucidez, en su contestación el Obispo Ulloa que transcribimos al pie de la letra. "Ilustrísimo Señor: ayer recibí la comunicación de V. S. I. de la misma fecha, con la exposición que algunos señores notables de esta ciudad dirigieron a V.S. I. el 13 del corriente, suplicándome nos ceda el edificio del Seminario, para que, si lo tenemos a bien, podamos dedicarnos en él a la educación de la juventud. Yo estimo como debo, y agradezco sinceramente el alto honor que tanto como V.S.I. en su estimable comunicación, como dichos Señores en su muy digna exposición, hacen a la Compañía; pero al contestarle, creo de mi deber plantear antes, otra cuestión que, como V.S. I. verá, envuelve y entraña la resolución de lo que se me pide. El hacernos cargo de la enseñanza, bien sea en el Seminario, o en otro lugar, supone la aquiescencia del Supremo Gobierno de la República, eso es, supone la íntima convicción de que el Gobierno ni se opone a nuestra permanencia en el territorio de la República, ni tiene dificultad en que nos dediquemos en él, al ejercicio de nuestros Ministerios así espirituales como de enseñanza. ¿Pero es esto cierto? No ocultaré a V.S.I. que por lo menos yo abrigo serias dudas sobre el particular. Me consta con toda certeza, si he de creer a personas fidedignas, que el Gobierno no tiene la opinión de que nosotros no podemos permanecer en la República formando cuerpo y observando nuestras Constituciones en virtud de la Ley de 8 de enero de 1830, que él considera vigente a pesar de lo estipulado en el Concordato. Sé además que el Gobierno teme que nuestra permanencia en la República en el ejercicio de nuestros ministerios, pueda ser un motivo de desagrado para los demás Gobiernos de Centroamérica, y dar ocasión a que se turben las buenas relaciones que hoy tiene con ellos. Y por último, estoy al cabo de que el Gobierno, viendo los dos partidos que están formando, según él dice, en la República, uno en pro y otro en contra de la Compañía, se recela el que de esto pueda originarse algún conflicto, y se cree en el deber de alejarlo, alejando lo que pudiera ser su causa ocasional. Con todos esos datos que suplico a V.S.I. tenga por muy verídicos y seguros, yo no sé como se pueda tratar con la Compañía del ejercicio de ninguno de sus ministe-

rios. No se nos admite como religiosos en virtud de la citada ley, y se pretende que las otras dos razones, a saber, la de la conveniencia pública o internacional y la paz de la República no nos consienten en el país bajo ningún concepto. ¿Qué hacer pues? Si nuestras circunstancias pecuniarias fueran otras, ya hace tiempo que yo hubiera sacado al Gobierno de los embarazos, que bien contra nuestra voluntad le ocasionamos; pero no hallándome en ninguna manera con los recursos que son del caso, no sé, francamente, qué partido tomar. ¿Se contentaría el Gobierno con no reconocernos como religiosos, dejando entre tanto el que, viviendo según las leyes del país, podamos ocuparnos de nuestros ministerios, y regular nuestras acciones según los usos y prácticas que tuvieramos por convenientes, aunque siempre con el acatamiento y dependencia que los Eclesiásticos deben a las autoridades constituidas? Y si esto no, cosa que tendría muy extraña en un país libre y culto, ¿consentiría por lo menos en que puedan vivir reunidos los jóvenes que formamos para el Ministerio, aunque los demás anduviéramos diseminados, según mejor nos pareciere por las diversas poblaciones de la República? He aquí los únicos expedientes que se me ocurren para poder manifestar al Gobierno que estamos infinitamente lejos de querer crearle dificultades. Por lo demás que atañe al contenido de su apreciable comunicación, ya ve V.S.I. que por el momento, supuesto lo que llevo dicho, es enteramente inútil el entrar a discutirlo. Sin embargo, sí le diré de paso, y por lo que pueda convenir, que yo no creo que ni a V.S.I., ni al público, ni a nosotros convenga el que bajo ningún concepto nos hagamos cargo del Seminario Conciliar. Si fuese necesario, yo daría a V.S.I. oportunamente mis explicaciones, más esto, acaso, podrá tener luego más tarde: lo que por el momento urge, es el que sepamos definitivamente cual es nuestra posición en el país. Para el efecto, voy a dar mis pasos, después de haberlos encomendado al Señor, a quien no dudo recurriré V.S.I., suplicándole me dé a conocer su Santísima Voluntad. Quedo, Ilustrísimo Señor, con toda consideración y respeto, etc."

Como se ve por esta carta, el Padre San Román tenía una muy clara y realística visión del problema, y no quería meterse, ni meter a la comunidad, en camisas de once varas. El recuerdo de lo que había sucedido en Guatemala era muy reciente, y una elemental política de pru-

dencia aconsejaba esperar tiempos mejores para llevar a cabo lo que constituía, es cierto, uno de los objetivos básicos de la Compañía, pero que, en la situación en que hallábase en aquel entonces la República de Nicaragua, y de haber insistido los Padres por su realización, podía, no solamente fracasar de forma lamentable, sino comprometer la posibilidad de que la Orden permaneciera, aunque temporalmente y en calidad de huésped, en el territorio nacional. No debemos olvidar, para tener una visión más completa de la situación, que la influencia del Partido Liberal, desde la oposición, seguía siendo considerable; que figuras cimeras de la política y la intelectualidad nicaragüense del momento, tales como Jerez, Enrique Guzmán, Alvaro Contreras, Fabio Carnevalini, etc., hallábase decididamente orientados en contra de la participación de los Jesuitas en asunto tan delicado como lo es la enseñanza pública; que inclusive hombres más moderados, como Anselmo Hilario Rivas, Pedro Joaquín Chamorro, el mismo Presidente Quadra, etc., además de ser muy respetuosos de los intereses contingentes de la nación, hacían a menudo alarde de agnosticismos, o cuanto menos ostentaban criterios personales y posturas oficiales no siempre coincidentes; que, en fin en las filas del mismo clero, no todos pensaban como el Obispo Ulloa, al extremo de que, en más de una circunstancia, hubo recelos y polémicas, generalmente — aunque no siempre — motivadas por la mayor preparación y moralidad de los miembros de la Compañía respecto al clero secular, amén que por la tradicional capacidad de ella de afianzarse en posiciones desde todo punto de vista ventajosas. Ejemplo de lo último que venimos apuntando, fue la polémica que se suscitó años más tarde, con motivo de la muerte del Director del Colegio de Granada, el padre español Saenz Lleria y de cuanto acerca suyo escribiera el Jesuita Padre Cardella. Con la contestación del Padre San Román al Obispo Ulloa, el asunto pareció quedar concluido y no se volvió a hablar del problema de la enseñanza por el resto de la Administración Quadra. No sin acierto apunta el Padre Pérez al comentar la carta del Presidente a Monseñor Ulloa: "Estos eran los partidos que según el Gobierno comenzaban a formarse, y en realidad ya estaban muy de antiguo formados: la entrada de la Compañía no fué más que una ocasión para que se manifestasen espontáneamente las ideas y sentimientos de católicos y liberales respecto de ella en particular, y respecto de la Iglesia y

los Prelados con quienes su causa está siempre indisolublemente unida".

Como hemos dicho más atrás, antes de discutir la posibilidad de que hubiese en Nicaragua enseñanza dirigida por los Jesuitas era preciso dejar aclarado el eventual derecho de ellos a permanecer en la República. Cabe observar después de lo que hemos venido hasta ahora apuntando, que acerca de este específico aspecto de la cuestión, el Concordato de 1862 habla con mucha claridad. Además del mencionado Artículo XXVI, que declara caducadas todas las leyes y disposiciones anteriores que se hallaren en contradicción con la propia sustancia del Concordato, por lo que se refiere al eventual derecho de los Jesuitas para ejercer la enseñanza pública, el Artículo II del mismo Concordato, (después que el primero ha afirmado que *"la Religión Católica, Apostólica y Romana es la Religión del Estado en la República de Nicaragua"*), afirma que *"en consecuencia, la enseñanza en las Universidades, Colegios, Escuelas y demás establecimientos de instrucción, será conforme a la doctrina de la misma Religión Católica; al cual efecto los Obispos y Ordinarios locales, tendrán la dirección libre de las Cátedras de Teología, de Derecho Canónico y de todos los ramos de enseñanza eclesiástica; y a más de la influencia que ejercerán en virtud de su Ministerio sagrado en la educación religiosa de la juventud, velarán porque en la enseñanza de cualquier otra rama nada haya contrario a la Religión ni a la Moral"*.

Lo reseñado quiere decir, pues, que si en lo que concierne *"todo los ramos de la enseñanza eclesiástica"* a los Obispos y Ordinarios locales correspondía *"la dirección libre"* de la enseñanza misma, en *"la enseñanza de cualquier otra rama"*, también le correspondía velar a fin de que nada hubiese *"contrario a la Religión y a la Moral"*. Una vez más, como se ve, se emplean fórmulas enérgicas y elásticas. ¿Qué quiere decir en realidad *"velar que nada haya en contra a la Religión y a la Moral en cualquier otro ramo de la enseñanza"*? ¿Cómo, y hasta dónde, y por qué medios estos Prelados quedan autorizados a *"velar"*? ¿Y qué harán, caso de descubrir que sí hay algo contrario a la Religión y a la Moral? ¿Será suficiente, como lo hará años más tarde el Clero leonés, al inaugurarse el Instituto Nacional de Occidente, será suficiente levantarse compacto y abandonar el edificio, al invocar José Leonard sistemas educativos que sobreentiendan una comple-

ta libertad de conciencia? El asunto es discutible, y por supuesto ambas partes tenían sus buenas razones que esgrimir: por otro lado, no es este el tipo de problemas que nos interesa discutir en la presente investigación, de modo que no vamos a ahondar más en el asunto, conformándonos con dejar aclaradas las razones de ambas partes y la dinámica de sus posturas respectivas.

Si bien es cierto que los Jesuitas recibieron, desde que desembarcaron en Nicaragua, incontrovertibles muestras de aprecio y hasta de afecto por parte de la gran mayoría de la población, no faltaron a la Compañía, desde un principio, abiertas manifestaciones de hostilidad por parte de determinados grupos, sobre todo políticos e intelectuales. El hecho no deja de ser natural tomando en cuenta la influencia que el pensamiento laico-liberal — heredero del Iluminismo y la Revolución Francesa — ejercía sobre la sociedad centroamericana de la época. Prácticamente desde la proclamación de la Independencia, dos corrientes ideológicas venían enfrentándose en las repúblicas istmeñas, bajo distintas denominaciones y disfraces, eso es, el conservatismo y el liberalismo. Y aunque en los años en que los religiosos de la Compañía desembarcaban en Corinto, se hubiese afianzado en el poder, en Nicaragua, el Partido Conservador, los secuaces de la ideología liberal eran muchos, y tenían influencia notable en la formación de la opinión pública.

Dos, por lo menos, de los más importantes periódicos del país — *El Termómetro* y *El Porvenir de Nicaragua*, — dirigidos respectivamente por José Dolores Gámez y Fabio Carnevalini — reflejaban las tendencias extremas del radicalismo. Es de recordar que don Fabio, varios años antes, había participado, en Roma, en los movimientos insurreccionales de 1848 en contra del poder temporal de los pontífices y había tenido que marcharse desterrado. En Nicaragua, donde se había definitivamente instalado después de algunas vacilaciones, y donde permaneció hasta su muerte, había servido numerosos cargos oficiales y adquirido cierta autoridad gracias a las estrechas vinculaciones establecidas con personajes influyentes. De formación decididamente laica y anticlerical, fue el más encarnizado enemigo que los Jesuitas tuvieron en Nicaragua. Por lo que se refiere a José Dolores Gámez, baste con decir que, al llegar años más tarde al poder José Santos Zelaya, fue uno de sus

más incondicionales y coherentes colaboradores. Otra figura de primera magnitud en la intelectualidad nicaragüense de entonces — y probablemente la primera por la influencia que siempre ejerció en el medio — era Máximo Jerez, cuya trayectoria espiritual y política, ambas de pura cepa liberal, son demasiado conocidas para que nos alarguemos en analizarlas minuciosamente.

Alrededor de estas figuras centrales, hay, sin embargo, toda una serie de personajes cuya importancia sería errónea minusvaluar. Enrique Guzmán, sin duda el polemista más temido de la época; Félix Quiñones, años más tarde eje de la oposición liberal-doctrinaria desde las columnas de *La Patria* y *Los Nuevos Tiempos*, ya empieza a escribir sus candentes editoriales; Mariano Barreto, de quien es harto conocida la intransigencia de libre pensador, y todo aquel grupo de intelectuales — sobre todo leoneses, aunque también quepa mencionar a Carlos Selva y a José Pasos — que se juntaron alrededor de los mencionados cabecillas. Una prueba de la influencia que vinieron ellos ejerciendo en la educación de las nuevas generaciones, la encontramos en el famoso poema que Rubén Darío, entonces poco más que un niño, leyó delante de los altos funcionarios del gobierno (y a raíz del cual no se le otorgó una beca para ir a estudiar a Europa) y en varios otros que escribió por aquel entonces. Composiciones menores, y de méritos artísticos indudablemente escasos, escribían por aquellos años Félix Medina, Luciano Hernández y otros. *La Verdad*, de León y *El Canal de Nicaragua*, periódico este, propiedad de Carlos Selva y subvencionado por Justo Rufino Barrios, fueron otros órganos de prensa que en aquellos años se distinguieron por la misma orientación.

Es interesante observar como parte de estos libres pensadores — ya sea de filiación liberal que militantes en las filas del conservatismo — se proclamasen, y posiblemente se creyesen, católicos, apostólicos romanos, reivindicando su condición de *"hijos sumisos de la Iglesia"*. Aunque esta contradicción en términos de católicos y liberales, tan sutilmente analizada y satirizada en decenas y decenas de artículos y gacetillas por don Enrique Guzmán, se ofrezca a nuestra atención con mayor elocuencia y claridad cuando se llega, en 1881, a la expulsión de hecho de la Compañía, es muy importante fijarse en ella desde estos años, pues explica como por un largo

período las relaciones entre el Estado de Nicaragua y la Compañía de Jesús hayan podido subsistir y desarrollarse en un clima de mutua desconfianza, de subterránea rivalidad y, sobre todo, de reiterados compromisos sugeridos cada vez por las tácticas oportunistas del momento.

Don Vicente Quadra — supremo mandatario desde 1871 a 1875 — es probablemente el político en que más evidente se manifestó el contraste de que hablamos. Católico sincero y ferviente en lo personal, llevó a cabo, a lo largo de su período presidencial, una política constantemente en equilibrio entre el franco repudio de la Orden por razones políticas, y sus escrúpulos de practicante; el justificado celo de la autonomía nacional frente a las presiones de Barrios y la preocupación de que no se alteraran las normales relaciones con los Estados vecinos; su proverbial deseo de quedar bien con todo el mundo y su no menos proverbial tendencia a huir de las dificultades del momento. Cuando el Presidente Quadra — tras los cuatro años de don Pedro Joaquín Chamorro — será reemplazado por el General Zavala, la orientación ideológica de este mandatario, mucho más que las exigencias de la *Realpolitik* asegurará el triunfo del partido antijesuítico.

A lo que íbamos.

Desde que desembarcaron en tierra nicaragüense, no les faltaron a los Padres ataques por la prensa. Con motivo de la expulsión desde Guatemala, Alvaro Contreras, director y propietario del periódico *La Opinión*, que editábase en El Salvador, publica, en versión española, el Breve de Clemente XIV relativo a la Supresión de la Compañía. En el número uno de la nueva serie de *El Porvenir*, noviembre de 1872, aparecen dos editoriales hostiles a los Jesuitas. El 8 del mismo mes se publica en León una hoja suelta, firmada por los señores Decius y M., contestación a los mencionados artículos. Pocos días después aparece en *El Porvenir*, otro largo editorial — sin firma, pero cuyo autor fácil es de identificar, por razones de estilo, don Fabio Carnevalini — en que nuevamente se ataca a la Compañía. La reproducción del Breve pontificio en *La Opinión* da origen a otra publicación: sin fecha exacta, pero presumiblemente en noviembre o a lo sumo diciembre de 1871, sale en León un folleto titulado: “Los Jesuitas: observaciones sobre un artículo de *La Opinión* por uno de sus admiradores”. Como contes-

tación al editorial del N° 4 de *El Porvenir*, siempre en León, se publica el folleto titulado: “*El Porvenir y los Jesuitas*”, firmado por “Los amigos de la justicia”. No sabemos a punto fijo la fecha de su publicación, pero podemos suponer que viera la luz poco antes del 8 de octubre de 1871 (fecha en que se publicó en León otro folleto favorable a la Compañía y suscrito por “Unos padres de familia”) por una referencia que hallamos en otro escrito de la época.

En los primeros meses de 1872, y seguramente antes del 10 de julio, fecha en que se contestan y discuten, publican en *El Porvenir* por lo menos cinco artículos contra la Compañía y su establecimiento en Nicaragua. Los refutan “Unos creyentes” en el folleto “Referencias de unos creyentes a sus conciudadanos con motivo de las invectivas que *El Porvenir* ha insertado en su columna contra los dignos hijos de San Ignacio y de las heréticas y condenadas doctrinas contra el Dogma y la Religión Santa de Jesús que profesa la Nación”. El 10 de febrero de 1872 uno de los hombres más ilustrados y escuchados de Nicaragua —Gregorio Juárez— interviene en la polémica con su escrito: “La Prensa de Centroamérica y los Reverendos Padres de la Compañía de Jesús”. Reproducimos a continuación, las conclusiones del escrito que consta de seis páginas:

“En resumen diremos: 1° Que ninguna de las imputaciones que se hacen á los Jesuitas por la prensa de Centro América, se halla comprendida en los delitos que el Código penal de la República castiga. 2° Que por el Art. 84 de la Constitución, no pueden ser privados los habitantes de la República, de la vida, de la propiedad, del honor ni de la libertad, sin previo juicio arreglado á las fórmulas establecidas. 3° Que debemos aprovecharnos de la oportunidad para que la juventud reciba las lecciones que puedan darle los profesores que afortunadamente nos envía la Providencia sin ningun costo de nuestra parte, para el mejor estudio de las ciencias, artes, y humanidades. 4° Que sea cual fuere el partido político á que pertezcan los Jesuitas, deben ser tolerados con arreglo á los principios de libertad que profesa la R. p. c. 5° Que S. S. Ilma. el Sr. Obis-

po Ulloa, ha procedido conforme la práctica constante de la Iglesia, y de conformidad con el artículo 3° del Concordato, que es una lei de la República, al condenar las malas doctrinas que los Señores censores creyeron condenables.

Los Jesuitas en mi concepto, no pueden ser demócratas y es muy probable que la mayor parte de ellos sea aristócrata y hasta absolutista, pero aunque detestamos el poder de los Reyes escudado con el derecho divino y toda aristocracia y toda jerarquía social, y solo damos culto político á la lei, respetamos á las personas que piensan de un modo diferente al nuestro, porque el pensamiento es un derecho absoluto que no lo podemos ilustrarle y de ningun modo perseguirlo.

Yo considero á la Compañía de JESUS, como una congregacion de Profesores que por sí misma se ha constituido en escuela normal erejida sobre bases sólidas, y un sistema cuyo fundamento principal es la moralidad y la más estricta observancia de su instituto. Esto es lo que sin duda obligó á decir al escritor del artículo á que aludimos, que en León se ha suscitado un gran fanatismo por ellos, debido en gran parte al contraste que observan entre la conducta activa, ascética y desprendida de los nuevos huespedes, y la de la mayor parte de los muchos clérigos de que abunda esta ciudad”.

El 4 de septiembre de 1872 publicase en Managua otro folleto, “Leyenda histórica etc.”, fechado en Ocotal y firmado “El Catolicismo”, en el que se contesta el artículo “Apuntes jesuíticos inéditos” publicado en el N° 33 de aquel año de *El Porvenir*.

Anticipándonos en algo al relato cronológico de los sucesos, conviene apuntar aquí otras publicaciones que vieron la luz en este mismo período. Son ellas la “Representación al P. Superior” firmada por varios sujetos principales de la ciudad de León y motivada por el hecho de que, en aquellos días, los Jesuitas, hostigados por la prensa, pensaron marcharse de Nicaragua, (contestó a esta Representación el propio Padre San Román y el folleto: “Golpe de autori-

dad" fechado en León el 10 de junio de 1872), y motivado por el veto impuesto por el gobierno al desembarque en Corinto del Padre Paul que llegaba expulsado de El Salvador. También por el año de 1872 publicó el Padre Tornero S. J. su folleto polémica con don Lorenzo Montúfar, intitulado "Respuesta al Opúsculo del señor Dr. don Lorenzo Montúfar sobre Jesuítas". El folleto es el primero de una serie de tres en que el Padre Tornero confutó sucesivamente los tres de su adversario hasta que este abandonó la polémica. Entre otras obras, el Padre Tornero publicó en este período un libro de devoción que tuvo mucha difusión en el país.

Para poder seguir más de cerca en su propio desarrollo cronológico la estadía de los Padres en Nicaragua, y mejor entender las situaciones contingentes en que se vieron implicados, conviene, después del excursus bibliográfico que antecede, volver a considerar la situación general de Centroamérica en este período y las relaciones inter-estatales de las varias repúblicas.

Hemos dejado El Salvador bajo la presidencia provisional del liberal González. Hasta finales de 1871 las relaciones entre la Iglesia y el Estado se mantuvieron satisfactorias, no faltando, por parte del Primer Mandatario de aquel país, actos de cooperación y respeto para con el Obispo Ortiz, su auxiliar el Obispo Cárcamo, y, en general el Cabildo Eclesiástico. "En cuanto a los Jesuítas", escribe el historiador oficial de la Compañía, "no perdía ocasión de manifestarles la más fina benevolencia, con lo cual los dos Padres vivían tranquilos entregados a sus trabajos apostólicos". Tratabase sin embargo, de una tranquilidad tan solo ficticia y aparente. En enero de 1872, el Presidente Provisorio de Guatemala García Granados, acompañado de su Ministro de Relaciones Exteriores, José María Samayoa, se traslada por unos días a San Salvador con motivo de una visita oficial y el resultado de la entrevista de los Mandatarios se patentiza poco después con la ratificación del tratado Arbizú - Samayoa. Refiriéndose a él, observa el P. Pérez que, respecto a la expulsión de los Jesuítas, "si no era su objeto principal, no era ciertamente secundario en sus maléficis planes". Casi al mismo tiempo, el 17 de febrero de 1872 firmábase en La Unión, el Pacto de Unión Centroamericana, pese a la ausencia del representante de Nicaragua, don Vicente Navas, que llegó cuando los acuerdos ya habían sido ratificados. El Pacto fué, y con sobrada razón, criticado por la opinión pública centroamericana, y aún no siendo ésta la sede más oportuna para discutir su contenido, puede por lo me-

nos observarse que fue discutido y firmado muy apresuradamente, y sin el sosegado empeño que se requería. Dos artículos del Pacto, a saber el IX y el XVI, dejan traslucir, de buenas a primeras, el especial empeño que se tuvo de impedir el establecimiento de la Compañía en las repúblicas centroamericanas, e inclusive el deseo de legalizar su extrañamiento de aquellos países donde ya se hallara establecida, empeñando además, para realizarlo, la colaboración de los cuatro cofirmantes. Cabe, sin embargo, observar que en Nicaragua, el Pacto de Unión, no tuvo mayor resonancia y que, en tiempos del Presidente Cuadra, pese a las frecuentes presiones de los demás gobiernos centroamericanos, no tuvo ninguna aplicación práctica. Mientras tanto, como consecuencia del tratado Arbizú-Samayoa, tras algunos meses de temporización debida a la necesidad de no desafiar abiertamente la opinión pública, el 6 de junio de 1872 los Padres Paul y Pozo fueron embarcados en el barco SALVADOR y expulsados de la república.

Es obvio suponer que la favorable acogida de la Compañía en Nicaragua y la actitud, por lo menos imparcial, de aquel Gobierno, no pudieron sino repercutir negativamente en las decisiones de los liberales de Guatemala, empujándoles a intensificar siempre más su lucha contra los Jesuítas con la esperanza de cerrarles todas las puertas.

En el barco que traía a los padres Paul y Pozo, también viajaban el Coronel don Evaristo Carazo y don Dolores Rodríguez, ambos enemigos declarados de la Compañía. Habían sido enviados a El Salvador por el Presidente Cuadra con una misión diplomática que los eventos frustraron, y venían de vuelta: sin embargo, aprovechando aquella estadía, Carazohabía suscrito con el Ministro Arbizú, otra Convención - el tratado Arbizú-Carazo - muy parecida a la que el plenipotenciario salvadoreño había firmado con Samayoa. Demás está decir que en este tratado se insistía sobre la necesidad de expulsar a la Compañía del territorio nicaragüense.

Puede parecer extraño el que un diplomático enviado para llevar a cabo una misión completamente distinta, eso es, para mediar pacíficos arreglos entre Honduras y El Salvador, gestionara un tratado de tamaña importancia, aparentemente sin la aprobación previa del Jefe de Estado que, a tratado firmado, hizo cuanto de él dependía para que no se ratificara. Queda pues autorizada la suposición, hasta que no aparezcan documentos aclaratorios, que el Coronel Carazo se extralimitara en sus atribuciones, lo cual por un lado podría explicarse con el crédito

de que gozaba - pocos años después será el antagonista de don Joaquín Zavala en las elecciones de 1878, y en aquella oportunidad reunirá alrededor de su figura toda la oposición al conservatismo, sobre todo aquella de los radicales apoyados por La Prensa de don Enrique Guzmán, y finalmente será electo Presidente al terminarse el mandato de don Adán Cárdenas-, y por el otro, con la influencia que ejercía su partido.

Sea de ello lo que fuere, don Evaristo Carazo se apresuró a ponerse en comunicación con el Comandante del Puerto de Corinto, don Salvador Galarza, y a los dos Padres se les impidió desembarcar en tierras nicaragüenses. Precisamente a este acontecimiento alude el folleto *Golpe de Autoridad*, que hemos mencionado anteriormente. Cabe observar que la prohibición de que los dos Padres desembarcasen, se motivó en forma muy ambigua: "En la lista de pasajeros, figuran dos sacerdotes que, siendo de la Compañía de Jesús, no tengo orden de que desembarquen". Es obvio manifestar que las palabras "no tengo órdenes de que desembarquen", no significan "tengo órdenes de que no desembarquen". Por otro lado no se había necesitado de alguna orden especial, pocos meses antes, cuando los Padres, expulsados de Guatemala, habían llegado a Corinto. Y finalmente, caso de que sí se necesitaran ahora órdenes especiales para permitir el desembarque, tampoco quedaba al arbitrio del funcionario tomar determinaciones, sino que debía él solicitar instrucciones de su Gobierno. Por todo lo anterior, y en consideración de la que será pocos días después la actitud del Presidente Cuadra, nos inclinamos a pensar, con el Padre Pérez, que "el Gobierno no tomó en este asunto parte activa ni en favor ni en contra, según la política adaptada desde un principio respecto de los Jesuítas... Este Señor Embajador (Carazo) contaba como cosa hecha que el tratado Arbizú-Carazo alejaría todo Jesuíta de Nicaragua, como el otro titulado Arbizú-Samayoa lo había logrado hacer con los de El Salvador; contaba con la pronta y plenísima aprobación y aplausos del Gobierno y, de consiguiente, que le aplaudiría igualmente de que se negase el asilo a los de El Salvador y aunque se le ahorrase el trabajo de expulsar a los otros de Corinto, y fundado en tal falsa epiqueya, obró como un autócrata". Pero hubo más, pues, habiendo los Padres de Corinto obtenido permiso para visitar a los expulsados a bordo del SALVADOR, poco faltó que no se le permitiera volver a tierra y que forzosamente se lo llevaran a Puntarenas. La intervención del señor

Gray, que ya conocemos, les salvó en aquel desagradable trance.

Hemos dicho, más arriba, que el Presidente Cuadra hizo lo que de su parte estaba, para que el tratado Arbizú—Carazo quedara letra muerta. De hecho, revisando la prensa de la época, hallamos a un testigo presencial de aquellos acontecimientos, testigo merecedor de la mayor confianza, basándonos en cuyo relato, bien podemos afirmarlo. Escribe pues don Anselmo Hilario Rivas que: *“En 1872 con motivo del proyecto de tratado que el señor don Evaristo Carazo celebró sub spe rati con el Gobierno de El Salvador, en el cual, entre otras cosas, se estipulaba la expulsión de los Jesuitas, el señor don Vicente Quadra, Presidente entonces, solicitó la opinión de varios ciudadanos importantes de esta ciudad (Granada) y de Rivas sobre aquel espinoso asunto. Entre los consultados figuraban los Sres. Grales. don Joaquín Zavala, don Fernando Guzmán, don Gabriel Lacayo y otros. Habíanse venido de Rivas varios caballeros: todos se pusieron de acuerdo en aconsejar al Gobierno la aprobación del tratado por razones de conveniencia política que no carecían de fundamento: sólo el señor Chamorro disintió de la opinión de aquella junta que se componía por lo menos de doce individuos. Entonces se empeñó una discusión entre aquellos señores y don Pedro Joaquín Chamorro en la que se propusieron convencer al último de lo importante que sería que el dictamen fuese uniforme, y que no se traduciase en público que había existido entre ellos el más pequeño desacuerdo. El señor Chamorro hizo presente a aquellos señores que el señor Quadra le pedía su opinión y no la de los otros, y que no correspondería a la confianza del amigo, si le ocultara su modo de pensar en un asunto que consideraba grave”*. Consignado su voto negativo, don Pedro Joaquín dirigió una carta al Presidente Cuadra, explicando su actitud. El original de esta carta se conserva — o por lo menos se conservaba hasta hace pocos años — en los Archivos de casa Chamorro. En una hoja suelta publicada en León el 1° de julio, se expresó la gratitud de los occidentales a los granadinos, y aunque en dicha hoja el ex-presidente Guzmán figure reprobando las pretensiones liberales, en un manuscrito anónimo de la época, que el Padre Pérez tuvo a la vista, se asegura que don Fernando *“estuvo por la aprobación del tratado”*, lo cual nos parece bastante verosímil y de acuerdo con sus

más íntimos convencimientos ideológicos.

Al mismo tiempo que los acontecimientos internacionales centroamericanos desenvolvíanse en la forma que hemos ligeramente apuntado, y que los Padres iban acomodándose a su posición de huéspedes en la República, renovado impulso cobraban sus ministerios apostólicos y las actividades de carácter puramente espiritual.

Renunciando por de pronto a la realización del programa educacional, el Obispo, de acuerdo con el Superior de la Compañía, dirigió los esfuerzos de los Jesuitas hacia la evangelización, faena que dió como resultado dar a conocer a la Compañía en los más alejados distritos del país, disipando, al mismo tiempo, la imagen, poco menos que siniestra de ella, que la prensa radical iba difundiendo.

A mitad de noviembre de 1872 las Misiones empezaron con más solemnes funciones en la Catedral de León: prédicas, enseñanza de la doctrina, procesiones, administración de los Sacramentos y demás tareas propias del ministerio eclesiástico fueron llevadas a cabo por los Padres Taboada, Posada, Cardella, Crispolti, Azurmendi y Gamero, y los resultados, poco satisfactorios al principio, no pudieron ser más halagadores, sobre todo cuando los párrocos de León pidieron al Prelado que los Jesuitas prestaran una colaboración todavía mayor en las cinco parroquias de la ciudad. Dieciocho misioneros se encargaron de satisfacer aquellas solicitudes, prolongando sus misiones en algunas municipalidades, como Subtiava y San Felipe, más de lo previsto. Contemporáneamente, ordenábase seis nuevos sacerdotes que, en la primera mitad de diciembre, recibieron las órdenes en la Capilla del Seminario por manos del Obispo Piñol y Aycinena. Al terminarse las misiones en León comenzaron a circular innumerables hojas volantes que cada uno de los barrios publicó en alabanza y reconocimiento de los misioneros: copiaremos aquí, para dar una idea de ellas, la de los indígenas de Subtiava, por ser la más breve y sencilla. Decía así:

“En esta antigua Catedral de Subtiava hemos tenido la inmensa dicha de escuchar la divina palabra, que Nuestro Señor Jesucristo mandó á sus Apóstoles predicasen por toda la redondez de la tierra. Trece días han estado en este pueblo

los infatigables hijos de San Ignacio de Loyola, dedicados día y noche á la instrucción y santificación de nuestras almas. Nosotros, aunque no tengamos el ilustrado entendimiento que adorna á la alta sociedad, sin embargo admiramos su trabajo sin descanso, sin término y sin reposo, tan necesario para la vida. Pedimos á Dios, que por uno de sus impenetrables juicios ha hecho venir entre nosotros á estos varones apostólicos, conceda á los habitantes de la República de nuestra amada Nicaragua, iguales favores y gracias. Y á toda la Compañía de Jesuitas rendimos nuestro amor y agradecimiento, dando gracias á Dios que quiso fundar esta benéfica institución”.

En aquellos días, y según relata el historiador de la Compañía; *“apenas se predicaba más que por los Jesuitas. Además, para que no faltara también a los jóvenes estudiantes algun ejercicio propio de su condición, se establecieron, con gusto de los Párrocos, doctrinas dominicales para niños y niñas, las cuales presidía uno de los Padres de cuarto año, ayudado de dos estudiantes”*. El 14 de enero de 1872, concluidas las Misiones en León, siete misioneros marcharon a Chinandega, tres a El Viejo y al Puerto del Realejo, quedándose en aquellas poblaciones un mes, y siendo necesario que el núcleo inicial fuera integrado por cuatro elementos más que vinieron de León.

La fama de la Compañía iba creciendo: *“desde los primeros días del año encontramos cartas del Prefecto de la Nueva Segovia, pidiendo Misioneros y del extremo opuesto, de San Juan del Norte, escribía con el mismo objeto un excelente católico extranjero llamado Emilio Thomás. Estas son sus palabras. . . ‘Os suplico queráis bien echar una mirada piadosa á las necesidades espirituales de este pequeño, pero importante puerto de la República, que desde el 26 de Enero de 1870 está sin un cura, manteniéndose por consiguiente este pobre pueblo sin los Sacramentos, que sabeis son los medios establecidos por la Santa Madre Iglesia para conservar la fe y conseguir la gracia que sola conduce á la salvación. La falta de un sacerdote es tanto más sensible (cuanto) que en este puerto las necesidades políticas del Smo. Gobierno han tenido que obligarle á conceder la libertad de cultos, así es que el porvenir de esta población no es nada halagüeño, pues la juventud, dejada en este estado, será por lo menos indiferente á nuestra Santa Religión, si no cae en peor ó más grande error’ . . . Gravísimas eran*

estas necesidades y muy dignas de atención, pero no eran menores las de Granada cuya conquista para Jesucristo, serían sin duda de mayor servicio de Dios y produciría un bien universal en toda la República, por la influencia que ejerce en ella, á causa de su preponderancia en el Gobierno y en la política; prefirióse, pues, esta ciudad con mucho agrado del Ilmo. Sr. Obispo, que conocía bien la situación en que se hallaba y confiaba habría de cambiarse por medio de la Misión”.

Podría suponerse que Granada, por ser el centro principal del conservatismo nicaragüense, ofreciera las condiciones ideales para la acción evangelizadora de la Compañía. En realidad, la situación era algo distinta, reflejando, una vez más, la curiosa y bien sabida paradoja de una León — cuna del liberalismo — profundamente católica y de una Granada — cuna del conservatismo — substancialmente agnóstica, o cuanto menos, lejos de alcanzar el celo de la Metrópoli rival. Para mejor entender la extraña situación, vale la pena oír lo que, al respecto, nos dice el tantas veces citado historiador de la Compañía. Escribe, pues, el Padre Perez que “Granada es una ciudad muy pintoresca por su posición á orillas del gran lago de Nicaragua, y esto mismo le proporciona gran facilidad para el comercio con el extranjero, saliendo por el rio San Juan que desemboca en el Atlántico. Entre los 22.000 habitantes que cuenta, hay no pocas familias de considerable fortuna, cuyos hijos viajan por los Estados Unidos y por Europa, y de allí traen esa civilización á la moderna que la distingue entre todos los centros principales de Nicaragua y le comunica sus deplorables vicios. De aquí la indiferencia religiosa, la consiguiente corrupción de costumbres, las ideas extraviadas, especialmente en orden á la Iglesia y al Papa, entre la gente que sólo lee novelas y periódicos, por lo regular de mal género, y como es natural, fuertes preocupaciones que en algunos frisaban en odio contra los Jesuitas, á quienes no conocían sino por las pinturas de Sue, por libelos infamatorios, por periódicos más ó menos hostiles del extranjero y más generalmente por los artículos de **El Porvenir** que constantemente los atacaba, por cuantas maneras le era posible, como que estaba subvencionado por los Gobiernos de Guatemala y El Salvador, especialmente con este objeto. Tal era la condición de Granada en su aspecto moral y religioso. Con estos antecedentes no es extraño que los vecinos de esta ciu-

dad, en su mayoría, no quisiesen la Misión: tampoco la quería el Párroco, quien más bien procuró persuadir al Sr. Obispo que por de pronto prescindiera de ella porque la llevaría mal el Gobierno; mas el celoso Prelado, lejos de dejarse amedrentar, apoyaba al Pbro. D. Silvestre Alvarez, ejemplar sacerdote de Granada, quien, con unas cuantas personas de piedad y celo, era el promotor de aquella grande obra. Los PP., aunque no dudaban encontrar dificultades y contradicciones de las que rara vez faltan, no estaban en todos los pormenores, ni tenían idea exacta de lo que era la población que iban a evangelizar: partieron, pues, de León cinco muy escogidos y de los de mayor experiencia en aquel ministerio. En todas las poblaciones por donde pasaban eran recibidos con extraordinarias demostraciones de afecto: el mismo Presidente Cuadra, algunos de sus ministros y varios otros de los prohombres de la capital, les recibieron con muestras de grande estimación; pero la entrada á Granada, á donde eran llamados, fué en extremo fría: alguna que otra gente del pueblo se acercaba al coche por mera curiosidad: una partida de niños que salían de la escuela les siguió hasta la Iglesia de la Merced, y de aquí pasaron á hospedarse á un hotel, porque no había sido posible al P. Alvarez conseguir mejor posada para los misioneros. A tales precedentes correspondieron los primeros días de la Misión: predicábase á la vez en la Iglesia de la Merced y de San Francisco, pero el auditorio era sumamente escaso: Granada no despertaba de su fatal somnolencia: parecía sorda e insensible á los clamores de la gracia. Los PP., sin embargo, no desmayaban: á los trabajos ordinarios de la misión añadieron unas conferencias sobre puntos importantes de religión, á las cuales asistía la gente, que, instruida á la moderna, abrigaba mil dudas y preocupaciones: estas conferencias públicas daban origen á otras privadas que ofrecían la oportunidad de tratar de cerca á los misioneros y conocerles cuáles en realidad eran, y no como los pintaba **El Porvenir**, fárrago de errores e impiedades. Los Granadinos no procedían de mala fe ni menos por terquedad: convencidos de la verdad, entraron de lleno en ella y se rindieron dócilmente; al cabo de ocho días, todo comenzó a cambiar de aspecto y la primitiva frialdad se tornó en crecido fervor, con la ventaja de preceder con el ejemplo las personas más distinguidas: la confesión se hizo de moda, con lo que el respeto humano quedó por tierra; antes alguno que otro no que se confesó, fingió haberlo hecho para no ser mal vis-

to. Los cinco misioneros que al principio parecían estar de sobra, no podían dar abasto, y fué necesario que viniera de León un nuevo refuerzo, con cuyo auxilio se recogió una mies abundantísima. Allí la generalidad de las confesiones era de largos años: algunos no habían vuelto á confesarse desde la primera comunión hecha el año de 52, cuando los PP. habían pasado por aquella ciudad desterrados del Ecuador”.

Después de La Sultana, tocóle el turno a los demás centros importantes del país. “Terminadas las funciones de la Semana Santa, el Padre Felipe Cardella, que hacía de Superior de los Misioneros, dejando dos PP. en Granada para que recogieran las últimas espigas de aquel fecundo campo, y para que dieran los ejercicios espirituales á cuatro sacerdotes que habían quedado sin hacerlos, se dirigió á Managua con tres de los más expertos que componían aquella expedición apostólica, los PP. Posada, Taboada y Crispolti, á los cuales se unió el P. Gamero, muy joven aún, en sustitución del P. Azurmendi que había quedado enfermo en Jinotepe al cuidado del P. Dionisio Sierra. En la capital fueron muy bien recibidos los misioneros y visitados con mucha atención por personas caracterizadas del Gobierno: el mismo Presidente envió á saludarles y ofrecerles sus servicios. La misión se daba al mismo tiempo en la Iglesia matriz y en la de San Antonio con un concurso siempre creciente; entabláronse las conferencias religiosas, y porque los trabajos de las oficinas de los diversos ramos de Gobierno no dejaban hora desocupada á los empleados que más las necesitaban, el Presidente concedió que se cerrasen una hora antes”. No obstante el éxito alcanzado, parece que los enemigos de la Compañía lograron sacar algún partido: “la política que el Gobierno había adoptado respecto de los Jesuitas, consistía en no dispensarles protección oficial, pero tampoco coartarles en nada respecto al ejercicio de sus ministerios, como simples sacerdotes que trabajaban por la moralización del pueblo, mas pensaban, erradamente, que el aprovecharse ellos personalmente de la gracia de la misión, era faltar á la norma que se habían propuesto”.

Masaya, Corinto, Rivas, Altagracia y Moyogalpa, y la zona comprendida entre Corinto y San Juan del Sur, fueron las etapas sucesivas del proceso de evangelización llevado a cabo por los Padres, y en todas esas localidades los resultados fueron ampliamente satisfactorios.

Para que el conjunto de las actividades de la Compañía en Nicaragua a lo largo de esos primeros dieciséis meses resulte más completo, cabe hacer mención de algo más.

Primero. Concluídas las Misiones de que hemos hablado, y tomando en cuenta que a los teólogos de los cursos anteriores se habían sumado nueve estudiantes más que estaban en el Magisterio, se organizaron clases de Teología dogmática y Moral, Sagradas Escrituras y Cánones.

Segundo. Para aliviar la estrechez de las instalaciones de la Compañía, el obispo cedió a los Padres la Iglesia de la Recolectión tres pequeñas casas, algunas piezas más y un espacioso solar "todo lo cual formaba en tiempos anteriores el antiguo Convento de Frailes Recolectos". Por falta de exhaustiva documentación, ignoramos si el Obispo cedió en propiedad a la Compañía, o solamente en uso, los bienes mencionados, aunque la segunda hipótesis parezca más probable. De haber sido cedidos en propiedad, resultaría éste el núcleo inicial de los bienes inmuebles de la Compañía en Nicaragua.

Tercero. A fines de 1872 hubo elecciones de Senadores y Diputados para renovar la mitad de ambas Cámaras, y en aquella oportunidad verificáronse en Subtiava escenas sangrientas. "Los numerosos indígenas que le habitan y forman un distrito aparte, eran hostiles al Gobierno liberal, y de consiguiente, siempre perdía éste los votos de este pueblo, que

no eran pocos. Con este motivo los partidarios liberales enviaron allá dos ó tres emisarios que trastornasen las elecciones que los indígenas hacían muy pacífica y ordenadamente: aquellos trataron de resolver las mesas, pero fueron prendidos por la autoridad del pueblo y puestos en prisión. Reclamólos el Prefecto de la ciudad, mas le fueron negados: manda una fuerte escolta, pero rechazada ésta por los indios, se ve forzada á huir, no sin haber hecho algunas descargas, dejando en el campo tres muertos y varios heridos. Enfurecidos con esto, los indios vuelan á la cárcel y se vengan dando cruel muerte á sus dos prisioneros: tocan las campanas á arrebató, el pueblo todo se pone en armas ansioso de lanzarse contra la ciudad. El Prefecto, queriendo evitar el derrumbamiento de sangre que tenía que seguirse de la actitud terrible de aquel pueblo, suplica al Sr. Deán D. Mateo Espinoza interponga su influencia para sosegar el levantamiento: este, á pesar de sus esfuerzos y de que no puede serles sospechoso por pertenecer al mismo partido político, vuelve ya muy tarde sin haber obtenido resultado alguno: los indígenas, implacables, se preparaban para acometer la ciudad al amanecer. Gran terror y alarma se apodera del vecindario: la campana mayor de la Catedral convoca á los ciudadanos á la defensa, pero al mismo tiempo la autoridad quiere tocar otros medios de pacificación y al efecto invita al Ilmo. Sr. Obispo Ortiz para que, acompañado de algunos Padres Jesuitas, vaya á calmar el furor de los alzados; aceptaron la comisión y á la una de la noche marcharon á Subtiaba el Sr. Obispo, el Sr. Deán y seis Je-

suítas, tres de los cuales les eran conocidos y muy singularmente queridos por haberles dado, meses antes, la misión. Desde luego observaron el contraste que formaba el estado de agitación y alarma de las calles de la ciudad, con el profundo silencio que reinaba en el pueblo de Subtiaba. La comisión pacificadora llegó hasta la plaza sin encontrar una sola persona: penetraron en la casa del Ayuntamiento, y estaba solitaria; vieron sí los cadáveres desnudos, hechos pedazos y tirados en el patio: después de haber rezado algunos responsos, fueron en busca de las autoridades, mas con todas las diligencias, solo lograron hablar con una mujer, la cual dijo que los alcaldes andaban rondando por los barrios. Todo el trabajo fué inútil: hubieron de volverse en la imposibilidad de encontrar una sola persona con quien tratar. Era que los indios, sabedores de lo que se trataba y no queriendo comprometerse á nada, se habían ocultado; sin embargo, la noticia de la quietud y silencio del pueblo tranquilizó un tanto los ánimos, y por lo que hace á los indígenas, o porque vieron que ya no cogían desprevenidos a los vecinos de León, ó porque calmado el primer arranque de ira, discurrieron más cuerda y reconocieran lo desacertado y criminal de sus intentos, desistieron de ellos y la tranquilidad quedó restablecida".

Hemos llegado, de esta manera, a reseñar lo sucedido hasta el final del año 1872. Los Jesuítas se hallan en tierra nicaragüense desde quince meses y medio. Se asoma el año de 1873 y con él nuevos sucesos esperan a la Compañía.

Lea en el próximo número de
REPERTORIO AMERICANO

- Y de sus ojos nacerá la aurora Carlos Francisco Monge
- Evasión y ruptura en el soneto
VUELO SUPREMO de Julián Marchena Carlos Rafael Duverrán
- La estructuración lírica de ALAS EN FUGA. Carlos Enrique Aguirre
- Tres sonetos para Julián Marchena Alfonso Ulloa Zamora
Mario Picado
Juan Manuel Sánchez

HOMONIMIAS Y POLISEMIAS EN LA NOMENCLATURA ZOOLOGICO-BOTANICA DEL ESPAÑOL HABLADO EN CUBA*

Nicolás Farray

Al estudiar el léxico del español hablado en Cuba, basándonos en el *Vocabulario Cubano* de Constantino Suárez¹, el *Léxico Mayor de Cuba* de Rodríguez Herrera², la *Lexicografía Antillana* de Alfredo Zayas Alfonso³, el *Catauro de Cubanismos* de Fernando Ortiz⁴, el *Diccionario de Americanismos* de A. Malaret⁵, y el *Diccionario Botánico de Nombres Vulgares Cubanos* del Dr. Juan Tomás Roig Mesa⁶, nos hemos encontrado con un número relativamente alto de palabras que sirven lo mismo para designar animales que para designar plantas. Evidentemente existe una mayor interrelación entre los dos reinos orgánicos de la naturaleza, que se hace más palpable en los trópicos, que entre cualquiera de ellos y el reino inorgánico o mineral. Si bien es cierto que a veces un sustantivo como *esmeralda* designa a una piedra preciosa y a un pez, y la denominación *diente de perro* puede referirse también a una formación rocosa, fenómenos de este tipo no ocurren con tanta frecuencia.

En la absoluta mayoría de los casos, no se trata de denominaciones científicas o tecnicismos, sino de palabras de origen popular usadas también en el lenguaje científico y culto. Primeramente examinaremos los casos en los que las denominaciones se presentan sin determinantes gramaticales de ninguna clase (59 en total). Estos casos podrían agruparse en dos categorías: *homonimias* y *polisemias*. Se han suprimido algunas denominaciones halladas, de poco o ningún uso, ya sea por haber desaparecido la especie o por usarse sólo en una parte muy pequeña del país.

Homonimias. — Cuando hablamos de *homonimias*, adoptamos el criterio seguido por S. Ullman⁷, es decir, llamamos así a cualquier grupo de dos o más palabras diferentes en los cuales el significado de una de ellas no ha podido influir sobre el de la otra, aunque sean idénticas en sonido, ya por una mera convergencia fonética, ya por una divergencia semántica en palabras de un origen común, ya por alguna influencia extranjera. Definidas así, estas homonimias alcanzan el número de 21 (el 35.6 % de las ambigüedades sin determinantes gramaticales). Las denominaciones en cuestión son: *almiquí*, *azulito*, *baboyana*, *baya*, *ciguapa*, *cuco*, *g(j)irafa*, *grajo*, *guabá*, *guanana*, *guaní*, *guayabito*, *guineo*, *jaca*, *llama*, *manatí*, *mantequilla*, *quiebrahacha*, *romero*, *soplillo* y *volador*; cada una de las cuales tiene un significado dentro de la nomenclatura zoológica y otro en la nomenclatura botánica.

Estas homonimias han ocurrido por divergencia semántica o por convergencia fonética. Como ejemplo de la primera clase tenemos la palabra *guineo*, que primitivamente se usó como determinante para designar a cualquier ser o producto oriundo de Guinea (pimienta de Guinea, gallina de Guinea, plátano de Guinea, etc., o bien pimienta guinea, gallina guinea, plátano guineo). Más tarde el vocablo *guineo* se independizó de los sintagmas en que aparecía (metonimia del lugar a la cosa localizada), y pasó a significar, como sustantivo, una especie de plátano, una especie de gallina y también una especie de yerba. El género gramatical ayudó a diferenciar algo, pero no mucho: cuando se dice *el guineo* puede ser una fruta, el arbusto que la produce o un ave, hembra o macho; cuando se dice *la guinea*, puede ser un ave (la hembra de la especie) o una clase de yerba. Hay que aclarar, con respecto a la yerba, que paralelamente existe todavía la denominación *yerba de Guinea*.

Y como ejemplo de homonimia por convergencia fonética en estas palabras, tenemos estas dos maneras de entender la denominación *romero*: aplicada a cierta clase de planta exótica con propiedades medicinales, procede del lat. *ros maris*; aplicada a una especie de pez pequeño que acompaña en busca de alimento a los barcos y a los tiburones sin ser molestado por éstos, es un derivado de Roma (*romarius* = *romero*), que en un principio sirvió para denotar a los peregrinos que iban en romería.

De estos 21 homónimos, nueve proceden de voces indígenas y doce proceden del castellano o de otras lenguas a través de éste. No parece haber diferencias de tratamiento entre unas y otras.

Polisemias. — Hemos encontrado 38 polisemias reales (64. 4 % de casos de ambigüedades sin determinantes gramaticales), es decir, 38 casos de palabras que tienen por lo menos un significado en la nomenclatura zoológica y otro en la nomenclatura botánica, ya sea por desplazamiento del significado del animal a la planta, ya sea por influencia del nombre de la planta sobre el del animal. Recuérdese que nos referimos solamente a los casos de palabras que no presentan determinantes gramaticales de ninguna clase. Después veremos las de-

* Ponencia leída en el Décimo Congreso Internacional de Lingüistas, Bucarest, agosto de 1967.

nominaciones con determinantes, que suman casi cuatro centenares.

Estas 38 polisemias encontradas son las siguientes: *añil*, *araña*, *arriero*, *ave del paraíso*, *avispa*, *azulejo*, *caimán*, *camarón*, *canario*, *canelo*, *carey*, *cateicito*, *cayaya*, *coco*, *cocuyo*, *coral*, *cotorrita*, *cucaracha*, *chivo*, *erizo*, *gallina*, *gallito*, *golondrina*, *guacamaya*, *guaraguao*, *jicotea*, *mariposa*, *nigua*, *palomita*, *papagayo*, *patico*, *sapo*, *sigua*, *tábano*, *tigre*, *tomeguín*, *verraco* y *víbora*.

Hemos dicho que la evolución semántica en estas palabras se ha producido en dos direcciones:

animal \rightleftharpoons planta

En 35 de los 38 casos (92.1 %) la evolución se ha presentado en la dirección A \rightarrow P. Por ejemplo: la palabra *carey* designa una especie de tortuga y también ha pasado a designar varias plantas de madera vidriosa, por su color semejante al carapacho del carey (hay muchos casos en los que el color determina la evolución). Otro ejemplo: la *cucaracha* (voz española de creación expresiva) designa un conocido insecto ortóptero y también una especie de helecho por su olor parecido al que emana de la cucaracha.

Esta evolución en la dirección A \rightarrow P se produce principalmente por alguna semejanza en el color, en la configuración de una o varias partes, en el olor o en relación con alguna actividad vital. Hemos comprobado que el elemento visual ha sido el más importante para esta evolución: 24 palabras (el 68.57 % de ellas) han evolucionado por elementos visuales, 13 a través del color (*arriero*, *ave del paraíso*, *avispa*, *azulejo*, *canario*, *carey*, *cocuyo*, *coral*, *cotorrita*, *guacamaya*, *jicotea*, *papagayo* y *tigre*) y 11 a través de la configuración de alguna parte (*araña*, *caimán*, *camarón*, *cayaya*, *erizo*, *gallito*, *guaraguao*, *mariposa*, *nigua*, *palomita* y *patico*); 4 palabras, además, han evolucionado por el olor (*cucaracha*, *chivo*, *gallina* y *sigua*); y las 7 que restan (*cateicito*, *golondrina*, *sapo*, *tábano*, *tomeguín*, *verraco* y *víbora*), por relación con alguna actividad vital.

La evolución semántica en la dirección P \rightarrow A se ha presentado sólo en 3 de los 38 casos encontrados (7.9 %) en las palabras *añil*, *canelo* y *coco*. Y en el 100 % de estos tres únicos casos se ha producido por una semejanza advertida en el color. Por ejemplo: *canelo* (voz española) es el nombre del árbol que produce la canela y se ha aplicado después a ciertos gallos de pelea que tienen el color de la canela (y, por la misma razón, hasta se ha convertido en nombre propio para perros).

Es evidente, por tanto, que el elemento del color ha sido preponderante en la formación de estas polisemias: 13 de los 35 casos de evolución A \rightarrow P y la totalidad de los 3 casos de evolución P \rightarrow A, o sea, 15 de las 38 polisemias encontradas. Y si generalizamos a los elementos visuales en general, podemos decir que éstos han sido determinantes en 27 de las 38 polisemias, ello es, en el 71 % de los casos.

De estas palabras polisémicas 10 son voces indígenas y 28 son castellanas o han pasado a este idioma a través de otras lenguas europeas. Tampoco parece haber diferencias de tratamiento entre unas y otras, salvo que la evolución P \rightarrow A

sólo se ha encontrado en voces de origen castellano. Pero estas voces son sólo 3. Si esto se compara con las 35 voces en las que ocurre la evolución A \rightarrow P, podremos llegar sólo a la conclusión de que la evolución A \rightarrow P es mucho más factible y más frecuente que la evolución P \rightarrow A y que aquélla se da casi por igual en voces de origen castellano y en voces de origen indígena.

Es sabido que la posición fuerte o débil de una palabra en el idioma con respecto a los sinónimos puede influir en los cambios de sentido que esta sufra, o viceversa, los cambios de sentido pueden influir en la creación de sinónimos o en una mayor frecuencia de éstos. Sin embargo, en las polisemias estudiadas no parece haber relación entre ambos fenómenos. De las 38 palabras, las acepciones de las cuales parte la evolución semántica no presentan sinónimos en 30 casos (el 78.95 % de ellos), 5 tienen un sinónimo (el 13.15 %) y 3 acepciones poseen 2 sinónimos (7.9 %). Debemos aclarar que hemos tenido en cuenta los sinónimos que existen realmente en el español cubano y no en el español general. Entendemos la sinonimia como un fenómeno vivo que existe en la mente de una comunidad lingüística. Por ello no hemos considerado aquí los sinónimos que se usan en otros países de habla española, pero que en Cuba son desconocidos o demasiado eruditos.

Pudiéramos en cambio tratar de explicar la evolución del significado de estas palabras por medio de su frecuencia. Es sabido que mientras más frecuencia tenga una palabra en el idioma, ello es, mientras más amplio sea su campo semántico, más probable es que adquiera otro significado metafórico. Si examinamos las 38 palabras en cuestión, veremos que solamente 14 de ellas carecen de otra acepción (*ave del paraíso*, *avispa*, *camarón*, *canelo*, *cateicito*, *cayaya*, *cocuyo*, *golondrina*, *guaraguao*, *jicotea*, *nigua*, *palomita*, *sigua* y *tomeguín*). Y el resto (24 palabras) tiene por lo menos una acepción más en la forma siguiente: 10 con una acepción; 7 con dos acepciones más; una con cuatro acepciones, una con cinco y otra con seis, a saber, *coral*, *coco* y *mariposa*, respectivamente. De modo que sólo el 36.84 % de las palabras no tiene más acepciones, mientras que el 63.16 % restante tiene por lo menos otra acepción. La mayor frecuencia y la variedad de acepciones de este 63.16 % de vocablos pudiera explicar estos cambios. Debemos hacer notar en este caso también que sólo hemos tenido en cuenta el campo semántico que las palabras mencionadas presentan en el español cubano y hemos desechado las acepciones usadas en otras comunidades hispanoparlantes y que en Cuba serían muy eruditas o totalmente desconocidas. Asimismo, no tuvimos en cuenta las acepciones referentes a nombres propios, que a nuestro juicio, no pueden influir en estos cambios semánticos.

Por otra parte, presentamos en lista aparte una serie de 9 palabras que serían ejemplos de polisemias como las mencionadas hasta ahora, si no fuera porque presentan un sufijo de diminutivo bastante desusado en Cuba y en el habla popular se va perdiendo la noción del sustantivo primitivo del cual proceden. Estos vocablos son: *alacrancillo*, *cangrejillo*, *caracolillo*, *catecillo*, *coralillo*, *culebrina*, *gusanillo*, *palomilla* y *ranilla*, nombres de plantas todos. Los nombres de animales correspondientes serían *alacrán*, *cangrejo*, *caracol*, *catey*, *coral*, *culebra*, *gusano*, *paloma* y *rana*.

Examinemos ahora los casos en los que las denominaciones se presentan con determinantes gramaticales:

Hemos encontrado 316 nombres de plantas compuestos de determinante y determinado en los cuales se hace alguna referencia a un elemento del reino animal. Los más numerosos son los que presentan la alusión al reino animal en el determinante (308 casos), pues en sólo 8 ejemplos encontrados aparece en el determinado la alusión mencionada. Los casos en los cuales el elemento animal está en el determinante presentan los siguientes esquemas: 1.— elemento animal + elemento animal (131 casos); 2.— elemento vegetal + elemento animal (166 casos); 3.— verbo + elemento animal (11 casos). Hemos tratado de clasificar estas denominaciones por criterios estrictamente semánticos, pero al estudiar cada esquema se nos hace casi imposible soslayar una subdivisión que contemple algunos elementos morfosintácticos.

Así, dentro del esquema n° 1 (elemento animal + elemento animal) hemos hallado dos tipos de formaciones, si bien una de ellas es casi insignificante por el exiguo número de ejemplos encontrados: puede darse el caso de que los dos elementos del reino animal aparezcan unidos por la preposición *de* (*ala de aura, diente de león, uña de gato, etc.*), o que estén yuxtapuestos, (ej., *vacabuey, vacabuey de costa*). De la primera formación encontramos 129 ejemplos y de la segunda sólo dos, de las cuales una parece ser una mera variante de la otra, denotada con un determinativo más.

En el esquema n° 2 (elemento vegetal + elemento animal) hemos hallado dos tipos de formaciones: dos elementos unidos por la preposición *de* en 106 casos (*achicoria de cabra, malva de caballo, yerba de mono, etc.*), o bien 2 elementos yuxtapuestos, ya sean sustantivos en aposición, con determinante simple en 32 casos (*bejuco, caimán, zapote, culebra*) o compuesto en otros 17 (*ají cabeza de vaca, lirio piel de tigre*), ya sean una combinación de sustantivo y adjetivo (*aguacate perrero, yerba lombricera*), como sucede en 11 casos.

Y el esquema n° 3 (verbo + elemento animal) se presenta solamente en 11 de los ejemplos hallados (*espanta mosquitos, revienta caballos, etc.*).

Hemos dejado aparte 67 nombres de plantas que aparentemente tienen un determinante que se refiere a una especie del reino animal, pero que en realidad lo que tienen como determinante es un homónimo de algunas especies zoológicas, por. ej.: *plátano macho, curujey bonito y coco de Guinea*. El determinante *macho* no se refiere al animal conocido con el nombre de *cerdo*— aunque así se le llame en toda la parte oriental del país — pues está usado en el sentido que se opone a *hembra*, y que también es aplicable a las plantas. Este determinante aparece en 55 casos, de los cuales 28 — los que aparecen marcados con un asterisco en el catálogo — corresponden a otras tantas especies llamadas de la misma manera, pero con el determinante *hembra*. Del mismo modo, el determinante *bonito* no se refiere a la especie de pez así denominada, sino al adjetivo *bonito, a*. Y no hay que decir que la denominación *Guinea* hace referencia a la nacionalidad a la que se atribuye la especie y no al ave así llamada, aunque el origen de su nombre sea el mismo.

Los 8 ejemplos encontrados de nombres de plantas con un determinado del reino animal se presentan en 2 esquemas:

1.— elemento animal + elemento vegetal, en 4 casos; y el elemento animal + elemento no relacionado directamente con los reinos orgánicos en otros 4 casos. Haciendo aquí también una subdivisión morfosintáctica, como hicimos con los nombres de plantas con determinantes del reino animal, encontramos que del esquema n° 1 (elemento animal + elemento vegetal) hay 3 casos en los que ambos elementos están unidos por la preposición *de* (*conejitos de jardín, coral de monte y oreja de palo*) y uno (*pólipo herbáceo*) en el que se yuxtaponen. Y los 4 casos del esquema n° 2 (elemento animal + elemento no relacionado directamente con los reinos orgánicos) consisten en sustantivos con adjetivo que pudieran aplicarse a las denominaciones más diversas, tengan que ver o no con los animales y las plantas (*real, amarillo, punzó, americana*).

Los nombres de animales compuestos de determinante y determinado en los cuales se hace referencia a algún elemento del reino vegetal, son sólo 13. No es necesario que saquemos los porcentajes para demostrar que, lo mismo que en el caso de las polisemias de palabras sin determinantes que presentamos antes, la influencia del reino animal sobre el reino vegetal es mucho mayor y más palpable que la del reino vegetal sobre el animal. No pudimos encontrar ningún caso de nombres de animales con un determinado del reino vegetal. El elemento vegetal nos parece tan débil que sólo se nos presenta en forma de determinante y aún así lo hace en 13 casos nada más. Naturalmente, el esquema que presentan estas denominaciones es sólo uno (elemento animal + elemento vegetal), pero con 2 formaciones: dos elementos yuxtapuestos, si bien pudimos encontrar un solo ejemplo (*mosquito jagüey*) o unidos por la preposición *de*, como sucede en las otras 12 especies halladas (*avispa de la jía, canario del manglar, langostino de parra, etc.*). No vacilamos en incluir aquí la denominación *perforador del tabaco* porque a pesar de que el determinado no tiene originariamente ningún sentido relacionado con la nomenclatura zoológica, ha llegado a independizarse del sintagma y puede usarse solo con el mismo significado, si bien no ha desaparecido la denominación completa con el determinante.

Véase ahora el catálogo de las 464 denominaciones estudiadas:

HOMONIMIAS Y POLISEMIAS EN LA NOMENCLATURA ZOOLOGICO-BOTANICA DEL ESPAÑOL HABLADO EN CUBA

Catálogo de Denominaciones

I — HOMONIMIAS

almiquí
azulito
baboyana
baya
ciguapa
cuco
g(j)irafa
grajo
guabá
guanana
guaní
guayabito
guineo
jaca

llama
manatí
mantequilla
quebrahacha
romero
soplillo
volador

II – POLISEMIAS

a) Dirección de la evolución: A P:

1–. Por algún elemento visual:

α) Color:
arriero
ave del paraíso
avispa
azulejo
canario
carey
cocuyo
coral
cotorrita
guacamaya
jicotea
papagayo
tigre

β) Configuración:
araña
caimán
camarón
cayaya
erizo
gallito
guaraguao
mariposa
nigua
palomita
patico

2–. Por el olor:

cucaracha
chivo
gallina
sigua

3–. Por relación con alguna actividad

vital:

cateicito
golondrina
sapo
tábano
tomeguín
verraco
víbora

b) Dirección de la evolución:

P A (todos los casos por elementos visuales):

añil
canelo
coco

c) Vocablos del reino vegetal derivados de nombres que son propios del reino animal:

alacrancillo
cangrejillo
caracolillo
catecillo
coralillo
culebrina
gusanillo
palomilla
ranilla

III – DENOMINACIONES CON DETERMINANTES

a) Nombres de plantas con un determinante del reino animal:

1–Esquema: elemento animal + elemento animal

α) Unidos por la preposición de:

ala de aura	oreja de elefante
ala de mariposa	oreja de gato
baba de perro	oreja de ratón
bigote de gato	oreja de oso
boca de dragón	pan de monos
boca de león	panza de burro
boca de lobo	panza de vaca
cabeza de toro	papo de yegua
cabeza de vaca	pata de cao
cagada de aura	pata de gallina
cagada de gallina	pata de gallina fina
cagadilla de gallina	pata de gallina de playa
canilla de venado	pata de gallina de sabana
canina de perro	pata de gallo
carne de vaca	pata de guanajo
casco de mulo	pata de mula
cogote de toro	pata de pichón
cola de caballo	pata de pichón
cola de gallo	pata de rana
cola de león	pata de vaca
cola de paloma	pata de yegua
cola de pato	pechuga de paloma
cola de pavo	pelo de buey
cola de totí	pelo de burro
cola de zorra	pelo de perro
corazón de cabrito	pendejo de perro
corazón de paloma	pico de aura
cresta de gallo	pico de cao
cresta de gallo	pico de gallo
cresta de gallo blanco	pico de gallo laurel
cuero de buey	pico de gallo laurel
cuero de vaca	pico de pájaro
diente de león	pico de paloma
diente de majá	piel de majá
espuela de gallo	pinga de gato
guataca (oreja de burro)	pinga de perro
hiel de gallina	pluma de perico
hiel de perro	rabo de alacrán
hueso de tortuga	rabo de burro
huevo de aura	rabo de gallina
huevo de gallo	rabo de gato
huevo de gato	rabo de mono
huevo de perro	rabo de totí
huevo de toro	rabo de zorra
huevo de tortuga	rala de gallina
huevo de ratón	sangre de toro
lagaña de aura	sangre de toro bejuco
lagaña de aura, de paredón	sangre de toro de costa
lengua de lobo	sangre de toro de la maestra
lengua de vaca	sangre de toro, palo
lengua de vaca, de árbol	sarna de perro
meao de caballo	tarro de chivo
miao de caballo	tarro de chivo amarillo
mierda de gallina	teta de yegua
mierda de gato	tiña de aura
mierda de mono	tripa de pollo
mierda de vaca	tripa de rana
moco de guanajo	uña de gato
moco de pavo	uña de gavilán
ojo de buey	uña de león
ojo de buey de costa	vejiga de perro
ojo de caballo	vergajo de toro
ojo de cangrejo	zanca de grulla
ojo de cocuyo	zanca de mula
ojo de perdiz	zarza uña de vaca
ojo de ratón	
oreja de burro	

β) Yuxtapuestos:
vacabuey
vacabuey de costa

β) Yuxtapuestos:

a) Sustantivos en aposición
1) Con determinante simple:

2-Esquema: elemento vegetal +
elemento animal:

α) Unidos por la preposición *de*:

achicoria de cabra	palo de cabra
aguacate de perro	palo de catey
algodón de ratón	palo de cochino
algodón de riñón	palo de gallina
árbol de la gallina	palo de jutía
árbol de la bibijagua	palo de perico
caguazo de caballo	palo de sapo
calabaza de caballo	palo de toro
calabaza de culebra	pasto de ovejo
calabaza de majá	piña de ratón
calabaza de puerco	rábano de caballo
cuje de caballo	ramón de bestias
bejuco de cangrejo	ramón de caballo
bejuco de carey	ramón de macho
bejuco de chivo	ramón de vaca
bejuco de jaiba	vigueta de aura
bejuco de lombrices	vigueta de lechuza
bejuco de pájaro	yerba de antflope
bejuco de perdiz	yerba de aura
bejuco de perdiz rosado	yerba de búfalo
bejuco de tortuga	yerba de cangrejo
bejuco de verraco	yerba de corzo
colchón de perro	yerba de elefante
chícharo de vaca	yerba de iguana
esquino de tomeguín	yerba de jicotea
flor de aura	yerba de la lombriz
flor de la bibijagua	yerba de las lombrices
flor del canario	yerba de manatí
flor del cangrejo	yerba de mono
flor de coral	yerba de mulo
flor de chivo	yerba de ovejo
flor de gallareta	yerba de pollo
flor de mico	yerba de sapo
flor de pargo	yerba de venado
flor de pato	yerba de verraco
flor de bibijagua	yuquilla de ratón
frijol de gallina	zapote de mico
fruta de aura	zapote de perro
fruta de catey	zarza de tomeguín
frutica de catey	
fruta de iguana	
fruta de perro	
grama de caballo	
granadilla de mono	
guávana de puerco	
guásima de caballo	
güira de vaca	
guizazo de caballo	
guizazo de cochino	
guizazo de perro	
haba de caballo	
hicaco de aura	
hoja de aura	
hoja de cocuyo	
jagüey de vaca	
ata de monte	
ata de los murciélagos	
azmín de sierpe	
nalva de caballo	
nalva de cochino	
nalva de puerco	
namón de mico	
manzana de la serpiente	
mate de chivo	
nopal de la cochinilla	
palma de caracol	
palo de aura	

bejuco de becerra
bejuco caimán
bejuco caracol
bejuco carey
bejuco cochino
bejuco culebra
bejuco lagartija
bejuco perdiz
bejuco rana
bejuco vergajo
bejuco verraco
carey cocuyo
chayo coral
chicharón sapo
helecho pluma de avestruz
orquídea araña
palma gata
palo biajaca
palo cabra
palo caimán
palo cochino
palo coral
palo cotorra
palo gallina
palo verraco
piña ratón
piña ratón arbusto
plátano burro
roble caimán
yerba caimán
yerba elefante
zapote culebra

b) Sustantivo y adjetivo:

aguacate perrero
bejuco jaibero
bejuco lombricero
guásima cochinera
guayaba cotorrera
pan porcino
palo hormiguero
ruda cabruna de Europa
yerba Cabrera
yerba gatera
yerba lombricera

2) Con determinante compuesto:

ají cabeza de vaca
ají corazón de paloma
ají lengua de pájaro
aromo uña de gato
bejuco huevo de toro
bejuco ojo de caballo
bejuco vergajo de toro
calabaza cáscara de sapo
curujey lengua de vaca
guano cola de totí
guano rabo de totí
guizazo muela de perro
laurel pico de gallo
lirio piel de tigre
malanga cara de chivo
ñame cola de pato
violeta diente de perro

3- Esquema: verbo + elemento animal:

ahorca carnero
ahorca perro
araña gato
aruña gato
espanta mosquitos
manca perro
mata pavo
mata ratón
pega pollo
revienta caballo(s)
revienta chivo

b) Nombres de plantas con un determinante homónimo de algún elemento del reino animal:

1- Esquema único: elemento vegetal + homónimo de elemento animal:

 α) Unidos por la preposición *de*:

cañamo de Guinea
coco de Guinea
guano de Guinea
palma de Guinea
palma de corajo de Guinea
pimienta de Guinea
yerba de Guinea
yerba de Guinea hembra
yerba de Guinea Tanganyka

 β) Yuxtapuestos:

curujey bonito	jata macho
palo bonito	jía macho
plátano guineo	jibá macho
abey macho*	majagüilla macho
ateje macho*	mamoncillo macho
ayuda macho*	memiso macho
ayúa macho*	pendejera macho
bejuco cayaya macho*	paralejo macho
caguazo macho*	prendedera macho
cañamazo macho*	ramón macho
cayaya macho*	roble--macho--romero --macho
cedro macho*	rompezaragüey macho
cuajaní macho*	salvia macho
escobón macho*	súrbana macho
espartillo macho*	ubí macho
guara macho*	uvero macho
guárana macho*	yaití macho
jagüey macho*	
macusey macho*	
majagua macho*	
ocuje macho*	
pajón macho*	
papayo macho*	
pino macho*	
pitajoní macho*	
plátano macho*	
plátano criollo macho*	
rompe camisa macho*	
yaragruma macho*	
yarey macho*	
yaya macho*	
aguedita macho	
almendro macho	
camagua macho	
ciguaraya macho	
cúrbana macho	
granadillo macho	
grosella macho	
guairaje macho	
güira macho	

c) Nombres de plantas con un determinado del reino animal:

1- Esquema: elemento animal + elemento vegetal:

- α) Unidos por la preposición *de*:
conejitos de jardín
coral del monte
oreja de palo
- β) Yuxtapuestos:
pólipo herbáceo

2- Esquema: elemento animal + elemento no relacionado directamente con los reinos orgánicos:

caracol real
coral amarillo
coral punzó
zorra americana

d) Nombres de animales con un determinante del reino vegetal:

1- Esquema único: elemento animal + elemento vegetal:

- α) Unidos por la preposición *de*:
avispa de la jía
azulito de alpiste
azulito de plátanos maduros
bicho de la yuca
canario del manglar
cochinilla de nopal
cochinilla de tuna
cucharón de la caña brava
gorgojo del maíz
gorgojo del tabaco
langostino de parra
perforador del tabaco**

- β) Yuxtapuestos:
mosquito jagüey

Nombres de animales con un determinado del reino vegetal:

(No se encontraron ejemplos)

1. Suárez, Constantino. Vocabulario Cubano, La Habana, 1921.
2. Rodríguez Herrera, Esteban. Léxico Mayor de Cuba (2 vols.), La Habana, 1959.
3. Zayas Alfonso, Alfredo. Lexicografía Antillana, La Habana, 1914.
4. Ortiz, Fernando. Catauro de Cubanismos, La Habana, 1967 (Segunda ed., en prensa).
5. Malaret, Augusto. Diccionario de Americanismos (con un índice científico de fauna y flora), Mayagüez, Puerto Rico, 1925.
6. Roig Mesa, Juan Tomás. Diccionario Botánico de Nombres Vulgares Cubanos (2 vols.), La Habana, 1962.
7. Ullman, Stephen, Semantics, An Introduction to the Science of Meaning, Oxford, 1962.

* Existe otra especie de denominación similar, pero con el determinante *hembra* en vez de *macho*.** La denominación *perforador* sin determinante originariamente no era propia de reino animal.

LOS HEBREOS Y LA INQUISICION ESPAÑOLA EN AMERICA

Sara Befeler de Zomer

La inquisición española, implantada en el año de 1478 culminó con la expulsión de los judíos de la Península, el 31 de marzo de 1492 (en el calendario hebreo el 9 de Ab), radicados en la región desde muchos siglos atrás. El edicto de expulsión promulgado por los Reyes Católicos decía entre otras cosas: *"Mandar salir a todos los judíos de nuestros reynos, que jamás tornen, ni vuelvan á ellos, ni á algunos dellos, á sobre ellos, á sobre ello mandamos dar esta Carta, por la qual mandamos a todos los judíos é judías de cualquier edad que seyan, que viven é moran é estan en los dichos reynos é señoríos, ansi los naturales dellos, como los non naturales que en cualquier manera é sombra ayan venido ó estén en ellos, que fasta en fin deste me de julio, primero que viene deste presente año, salgan con sus hijos é hijas é criados é criadas, é familiares judíos, así grandes como pequeños, de cualquier edad que seyan, é non seyan osados de tornar a ellos de viniendo ni de paso, nin en otra manera alguna, so pena que, si lo non ficieran é cumplieren así, é fueren fallados estar en los dichos nuestros reynos é señoríos ó venir a ellos en cualquier manera, encierran en pena de muerte é confiscación de todos sus bienes, para la nuestra Cámara é fiscos en las cuales dichas penas caigan é incurran por el mismo fecho é derecho sin otro proceso, sentencia ni declaración. E mandamos é defendemos que ninguna, ni algunas personas de los dichos nuestros reynos, de cualquier estado, condiciones é dignidad, nos seyan osados de recibir, nin reciban, nin acojan, nin defiendan nin pública nin secretamente judío ni judía, pasado todo el dicho término de fin de julio en adelante, para siempre jamás..."*¹ Este edicto estuvo vigente cerca de cinco siglos y fue abolido hasta el 16 de diciembre de 1968, inaugurándose al mismo tiempo la primera sinagoga pública en Madrid de los tiempos modernos.

En relación a la expulsión, existe toda una problemática; los que se pronuncian a favor, o por lo menos los que tratan de justificarla y los que la condenan.

Algunos historiadores consideran, que la expulsión de los judíos de España significó una gran pérdida para la Península en varios aspectos. En el cultural, gracias a la contribución intelectual de judíos y moros se dió el "Siglo de Oro" (Siglo XII) donde floreció la cultura ibérica debido a las traducciones que ellos hicieron de las grandes obras de la antigüedad del hebreo, árabe y griego. Mientras que el resto de Europa permanecía en el oscurantismo de la época, aquí ya se conocían las obras científicas y de erudición gracias a la labor de hebreos y mahometanos. En el aspecto económico también significó una gran pérdida ya que éstos grupos desarrollaron una economía floreciente y se considera que de haber permanecido allí habrían propiciado el desarrollo de una banca española de modo que las riquezas que llegaron posteriormente de América se habrían conservado en la Península en vez de desviarse hacia Inglaterra, Holanda, Italia, como ocurrió.

Otros opinan que la expulsión de los judíos obedeció más a la codicia del gobierno español que a causas religiosas, ya que al ser despojados de todos sus bienes, que eran considerables, estos pasaban a formar parte de las arcas reales.

Los que justifican la expulsión, consideran que debido a la mentalidad de la época, en donde el aspecto religioso era lo más importante, se hacía necesario deshacerse del elemento judío y moro para unificar a España no sólo en lo político sino también en el aspecto religioso.

Haciendo un poco de historia, la inquisición nació en la Edad Media para

hacer frente al problema de la herejía que en el siglo XII se había convertido en una seria amenaza para la Iglesia Católica. Existía un punto de vista aceptado tanto en el clero como entre los seglares en este período y era el de que la herejía era el más abominable de los delitos y que por lo tanto debía ser castigado con la más espantosa de las muertes. Esta convicción tan difundida fue el resultado de las enseñanzas de la Iglesia, la cual se preocupó en primer lugar del delito de "error en la creencia".

El famoso ensayo para eliminar a los herejes fueron las llamadas Cruzadas en los siglos X y XI, emprendidas por el Papa Inocencio III.

El origen de la inquisición en Europa puede atribuírsele a Gregorio IX en el año 1233. Fue en Francia, Alemania e Italia donde mostró más energía y poder durante la Edad Media. En el momento en que los Reyes Católicos la aplicaron en España, en el resto de Europa era ya una institución en plena decadencia.

En cuanto a la antigüedad de los judíos radicados en la Península Ibérica, se cree que llegaron desde la época del rey Salomón y con el primer destierro a Babilonia. Por eso cuando los acusaban de ser los asesinos de Cristo, se defendían diciendo que habían llegado a España antes de su crucifixión. La antigüedad de las primeras oleadas de hebreos a la Península es mayor a la de los propios españoles.

Los moros africanos conquistaron el sur de España en el año 711 A. C.; para entonces los judíos recibieron un trato igualitario, razón por la que empezaron a llegar de todas partes.

Arabes y hebreos plantaron la semilla intelectual de la civilización occidental en Europa en una época en que todo

era oscurantismo. Así en los países árabes floreció una cultura judía que llegó hasta Babilonia, donde sobresalieron personajes como Saadí Gaón, rector de la academia talmúdica de Surá, que introdujo el método crítico y objetivo de la Biblia; Samuel Ha Naguid que desarrolló junto con otros la filosofía hebrea, la gramática y la lexicografía. Producto de esta cultura tan rica en sabios fue Maimónides (1135-1203), erudito y pensador judío que ejerció la medicina en la corte de Saladino en Egipto y desarrolló un método lógico para conciliar la religión con la razón.

Uno de los mayores servicios que prestaron los judíos a la cultura occidental en esta época fue poner al alcance las traducciones de las obras clásicas de la antigüedad, sobre todo en el sur de la Península (Córdoba, Sevilla, Toledo, Granada).

Cuando los reinos cristianos del norte unieron sus fuerzas bajo Alfonso VI de Castilla para terminar con el poder de los moros y expulsarlos de Toledo en 1085, llegaron los tiempos adversos para los judíos. Los moros, para defenderse, llamaron a los bereberes del norte de Africa y dominaron a los cristianos, tomaron el poder en 1146 y trataron de convertir a los judíos al islamismo, muchos murieron y otros huyeron al norte.

Durante un siglo, los gobernantes cristianos actuaron con moderación, pero con el tiempo empezaron los roces y los estallidos de violencia en los ghettos o juderías; unos fueron bautizados por la fuerza y otros prefirieron la muerte.

En 1411, el fraile dominico Vicente Ferrer, recorrió Castilla con una gran turba bautizando a 35.000 hebreos, muchos de ellos también murieron. Este año de 1411 marcó la catastrófica transformación del destino judío en España.

Había una presión fuerte por parte de la Iglesia para convertir a judíos y moros, muchos abrazaron el catolicismo y algunos de ellos escalaron puestos altos en la Iglesia como Pablo Santa Matía (Salomón Halevi), que llegó a ser arzobispo de Burgos y casi Papa en Aviñón.

El término "marrano", aplicado a los judíos conversos, no fue utilizado por los inquisidores, sino que fue adoptado por los mismos hebreos para denominar a aquellos apóstatas que se convirtieron al cristianismo.

En este ambiente de persecución, empezaron a surgir los delatores, ávidos de recompensas para denunciar reincidencias al judaísmo de los cristianos nuevos. En 1480 bajo la implacable dirección del confesor dominico de la Reina Isabel la Católica, Tomás de Torquemada, la inquisición empezó a funcionar en gran escala. Miles de marranos fueron arrestados y lanzados a las hogueras. A los "cristianos nuevos" se les delataba cuando "se ponían sus mejores ropas para el sábado, hacían la cena tradicional en Pascua, si compraban vino o carne a un judío, etc."; entonces era un "hereje judaizante". Al principio, la inquisición solo tenía poder sobre los cristianos y marranos, después de la expulsión, sobre todos.

Torquemada mantuvo un régimen de terror durante diez y seis años, quemó a dos mil herejes y encarceló y arruinó a más de cien mil. Por más de trescientos años las piras ardieron en Europa. En los Autos de Fe que eran públicos y asistía gran cantidad de gentes, los herejes iban vestidos de San Benito, unos confesaban ser reincidentes, se arrepentían y se salvaban, otros mantenían sus convicciones hasta el final y morían en la hoguera. El primer Auto de Fe fue llevado a cabo en 1481, donde sesenta hombres y sesenta mujeres fueron quemados en las piras.

En 1492 se había llevado a cabo el matrimonio entre Fernando de Aragón e Isabel de Castilla, con esto se realizaba la unificación política de la Península Ibérica, también ya se habían dominado los reinos moros del sur.

Torquemada estaba convencido de que las conversiones no tenían objeto, mientras no se cortara de raíz el judaísmo, pues los "cristianos nuevos" volvían a sus prácticas religiosas anteriores con gran facilidad. Y vió como solución, pedirle la expulsión de los judíos al Papa Inocencio VIII, pero no se la concedió. El era confesor de la Reina Isabel y le resultó fácil convencerla de que la expulsión era necesaria. Cuando esta noticia llegó a oídos de los judíos fue una desolación total. Entonces los hebreos más influyentes en la corte como Abraham Senior, que ayudó a financiar el viaje de Colón e Isaac Abrabanel, ministro de finanzas, trataron de interceder en vano. Torquemada no dejó que los Reyes accedieran; poniendo un crucifijo delante de Fernando e Isabel, exclamó: "¡Mirad al Salvador, a quién el perverso Judas vendió por treinta piezas de plata! Si vo-

sotros aprobáis su actitud; vendedlo por una suma mayor".²

Los Reyes firmaron el edicto de expulsión el 31 de marzo de 1492. Se les concedió a los judíos cuatro meses para prepararse para la partida; podían sacar del país solo sus efectos personales, pero se les prohibió llevar con ellos oro, plata y joyas. Algunos permanecieron en la Península y se bautizaron, otros prefirieron el exilio.

Sobre el número de los sefarditas que salieron hay diversas opiniones. Algunos como el historiador español José Luis Comellas opina que fueron ciento cincuenta mil,³ otros consideran que salieron trescientos mil. A. S. Turbeville dice que fueron ochocientos mil los expulsados.⁴ Abandonaron la Península, según el calendario hebreo, el 9 de Ab, fecha que coincide también con la destrucción del Templo. Muchos se fueron a Italia, Turquía y el Norte de Africa. Actualmente encontramos en estos lugares comunidades sefarditas descendientes de los expulsados. A Portugal emigraron más de cien mil, pues momentáneamente se les permitió entrar, con un permiso que se obtuvo del Rey Juan II, pero vencido el plazo, empezaron a arrojarlos sin piedad y en 1498 fueron expulsados. Siempre se mantuvieron en Portugal comunidades de marranos que fueron perseguidos todo el tiempo, sobre todo con la conquista de este territorio por parte del Rey de España Felipe II cuando la inquisición volvió a funcionar a gran escala, persiguiendo a los judíos conversos que practicaban el judaísmo en secreto.

Para los hebreos portugueses constituyó una fuente de escape el huir hacia América. En los siglos XVI y XVII llegaron a ser tan numerosos que se les llamó "cripto-judíos" y en muchos lugares de Hispanoamérica decir "portugues" era sinónimo de "judío".

La existencia de unas diez mil familias de marranos en Portugal fue revelada por primera vez al mundo por un ingeniero de minas llamado Samuel Schwartz en 1919. Durante los años de inquisición y posteriormente estas personas vivieron exteriormente como católicos, pero se consideraban un grupo aparte y practicaban secretamente curiosas adaptaciones de los ritos judaicos. Después del accidental descubrimiento de estos grupos se han estado integrando como una comunidad conscientemente judía.

Las penas y el proceso inquisitorial que practicaba el Santo Oficio son bien conocidas. El proceso seguía varios pasos: Primero, se les otorgaba a los sospechosos un tiempo de gracia para que se entregaran voluntariamente. Luego seguía el arresto del acusado, el que se realizaba casi siempre después de media noche y sin señalar cuál era el cargo de que se le acusaba. Inmediatamente se le confiscaban los bienes, pues este era uno de los principales objetivos, todo pasaba a manos del Santo Oficio. Se les encarcelaba. Luego empezaban los interrogatorios de parte del inquisidor, el acusado no tenía derecho a ninguna defensa. Cuando se dudaba de la confesión se recurría a las torturas, con lo cual lograban que el acusado delatara a sus hermanos y se formara una gran cadena de acusados. En una ceremonia pública o *Auto de Fe* se daba la sentencia: la hoguera o aplicación de tormentos.

En América uno de los castigos usuales era enviar a los sospechosos a las galeras sin recibir ninguna paga, en embarcaciones que viajaban entre Europa y América.

Se calcula que en España murieron en la hoguera treinta y dos mil personas. Los hijos, nietos y demás descendientes de los condenados quedaban marcados de por vida y siempre eran objeto de persecuciones por parte de la inquisición. De los judíos que eran quemados o sentenciados se colocaba en la iglesia su *Sambenito*, que era el traje con que los vestían para los *Autos de Fe*, con todos los datos sobre el acusado para que quedara para la posteridad; cuando se acumulaban muchos, se sustituían por tablillas.

El *Edicto de Fe* era un escrito que se ponía en las puertas de las iglesias, tanto en España como en América para que cuando la población reconociera alguna de las características inscritas, los feligreses lo denunciaran al Santo Oficio. Este Edicto decía con respecto a los judíos: *"Ley de Moisés: Conviene a saber, si sabéis y habéis oído decir, que alguna o algunas personas hayan guardado algunos sábados por honra, guarda y observancia de la ley de Moisés, vistiendo en ellos camisas limpias, y otras ropas mejoradas, y de fiestas, poniendo en las mesas manteles limpios, y echando en las camas sábanas limpias, por honra del dicho sábado, no haciendo lumbre, ni otra cosa con alguna en ellos, guardándolos desde el viernes en la tarde. O que hayan purgado, o deseado la carne, que han de*

*comer, echándola en agua por la desangrar . . ."*⁵

En cuanto al estudio de la inquisición en América, aún está en sus inicios y constituye un campo abierto a la investigación, pues todavía existe mucho material inédito. Seymour B. Liebman dice al respecto: *"El ramo de la inquisición del Archivo General de la Nación posee miles de documentos originales que rebelan y retratan los sucesos diarios en la vida de innumerables judíos que fueron víctimas del Tribunal del Santo Oficio de la inquisición en México"*.⁶

Los judíos llegaron a América en diferentes oleadas desde Europa, las islas Canarias, Azores y Medio Oriente, a pesar que desde 1501 existió el primer decreto que prohibía su entrada, hasta 1802 que se dió el último; entraron de diversas formas, sobre todo cambiándose el nombre e identidad.

La sede del Santo Oficio funcionó desde varios lugares de América. Habían tribunales en Nueva España, en Lima, Cartagena, San Fé, Buenos Aires, etc. El de México, cubría el Reino de Guatemala y por lo tanto Centro América.

Los hebreos al llegar a América practicaban su fé en forma secreta y se mantuvieron así por tres siglos. Estas comunidades de judíos desaparecieron por varias razones y en la actualidad no existe ninguno de estos grupos con excepción de Curazao donde se encuentran la sinagoga y el cementerio más antiguos de América. Aquí se conserva un pequeño grupo de judíos sefarditas que llegaron de Europa y Brasil huyendo de la inquisición y que se radicaron allí, ya que era uno de los pocos lugares donde no funcionaba el Santo Oficio en América, por ser una isla de colonización holandesa. Los otros grupos de hebreos que encontramos, pertenecen a migraciones posteriores correspondientes ya al período republicano. Las causas de desaparición de estos sefarditas o primeros emigrantes se debe a que durante muchas generaciones tuvieron que realizar sus prácticas religiosas a escondidas, produciéndose así deformaciones en las creencias, además estos grupos al principio mantuvieron un contacto estrecho con otras comunidades europeas (de España, Portugal y Holanda). Luego con los movimientos americanos de emancipación estos contactos se rompieron.

Para tener una idea de la cantidad

de inmigrantes ilegales judíos durante esta época, ya de los noventa hombres que llevaba Colón en sus embarcaciones en el primer viaje a América, seis de ellos eran hebreos reconocidos y una cantidad incalculable de "marranos".

Algunos especulan sobre el número de judíos que llegaron a América y hay quienes opinan como Pinto de Lima, que dice que en el siglo XVI de la población blanca del continente el 75 por ciento tenía sangre judía.

Los cambios de nombre en el período colonial fueron frecuentes; todos los que llegaban al Nuevo Mundo querían ser "hidalgos" (hijos de alguien) por lo que se agregaban el "de" o utilizaban nombres de parientes ricos o de posición. Los hebreos también se cambiaron de nombre para ocultar su verdadera identidad, por eso resultan muy difíciles los estudios genealógicos de este período.

Las comunidades judías americanas de la época colonial no estaban unidas y no parece que haya existido conexión entre ellas, por funcionar clandestinamente. En la Nueva España las sinagogas se encontraban en la habitación en una casa particular o un espacio reservado en alguna tienda o almacén. A mediados del siglo XVII habían cerca de quince congregaciones en México y sus alrededores. Estas comunidades desarrollaron costumbres propias, se imponían ayunos más severos que los tradicionales, para librarse del pecado de tener que aparentar otra religión. En La Pascua cuando no podían obtener el pan ácimo, (matzot que es lo que se come en estos días), comían tortillas.

Para citar algunos ejemplos de hebreos ilustres que pertenecieron a esta época están: Bernardo López de Mendiábal (1660-1661) gobernador de Nueva España, arrestado y juzgado por la inquisición. Su abuela ya había muerto anteriormente en la hoguera en España, había estudiado para sacerdote, pero era anticlerical. Entre los primeros que murieron en la hoguera por ser judío en Nueva España está Hernando Alonso Morales, que llegó con Cortés en 1521 y murió en 1528. También se registra la existencia de varios rabinos como Manuel Bautista Pérez quemado en Lima, en un *Auto de Fé* llevado a cabo en 1639. Bernardo de Sahagún, antropólogo brillante de la época, estudioso de los idiomas indígenas, fue también hebreo.

FREUD Y EL ORIGEN DE LA OBRA DE ARTE

Carlos Sagot Muñoz

"El que solo quita lo que ve y no arranca la raíz, poco aprovechará".

Kempis, XIII, N° 4

I

Este trabajo pretende exponer las ideas de Freud relacionadas con uno de los campos de su psicoanálisis de la cultura: el arte. Haremos énfasis en el marco general de interpretación freudiana, a saber, el método del psicoanálisis y sus problemas. Los casos particulares del arte, los ejemplos de obras y artistas analizados por Freud, serán solo explicados brevemente, a modo de ilustración. El lector puede recurrir, según su interés, a las obras mencionadas en la bibliografía, para profundizar en la interpretación de Freud sobre una determinada obra o artista.

El trabajo pretende además, delimitar el alcance de los estudios realizados por Freud con respecto a la creación artística, situándolo entre el psicoanálisis y la estética. El núcleo de lo expuesto aquí consiste en la psicogénesis de la obra de arte. Por lo tanto, está más cerca del campo de la psicología del arte que de la estética propiamente dicha. Pero ésta no tiene por qué soslayar a la anterior, si nos interesa una comprensión integral.

Trataremos de evitar la grosera visión que tan a menudo se tiene sobre las interpretaciones freudianas. Generalmente se le acusa de "pansexualista" de una manera errónea, y con esto se acaba todo el camino hacia las investigaciones más profundas del psicoanálisis. Queremos reconocer los méritos de sus observaciones, pero en todo caso no dejaremos de lado una actitud crítica. Al final del trabajo se presentan los alcances y límites del psicoanálisis del arte, tratando

de completar con otros aportes para la comprensión del fenómeno poético.

II

El psicoanálisis surgió como una búsqueda terapéutica para aliviar los males que aquejan a los individuos perturbados mentalmente. Pero su creador, Sigmund Freud, fue más allá del campo de la ciencia y la técnica curativa para adentrarse en los senderos de los problemas antropológicos y de la filosofía de la cultura. Tan pronto como Freud comprendió la naturaleza engañosa de las manifestaciones del hombre, de lo no-dicho y su relación con lo inconsciente, se atrevió a interpretar el quehacer cultural desde la raíz de las profundidades de la vida psíquica. De esta manera aplicó los resultados de sus observaciones clínicas, de sus largas investigaciones e hipótesis.

Marcuse ha puesto de manifiesto la existencia de una filosofía en Freud, que éste conscientemente separó de su ciencia y su terapia: "*Freud desarrolló una teoría del hombre, una "psico-logía" en el sentido más estricto. Con esta teoría, Freud se situó a sí mismo en la gran tradición de la filosofía y bajo un criterio filosófico*".¹

El arte le llamó en especial la atención debido a que, como confesó él mismo, las obras artísticas "*le ejercían una poderosa atracción*" (Freud poseía una vastísima cultura literaria y artística en general). Es de suponer la inquietud despertada en Freud ante esas reacciones emocionales incomprensibles cuando se está en presencia de una obra de arte.

Freud fue de los primeros en realizar una hermenéutica de las imágenes (vgr: la interpretación de los sueños, de las fantasías neuróticas, y de los simbolismos tradicionales). Con esto devolvía la vigencia de los valores psíquicos y de las imágenes, expulsadas de las ciencias naturales por el racionalismo aplicado y el positivismo. Pero como sabemos, la mente de Freud estaba siempre anhelante de claridad, de arrojar luz sobre lo relacionado con la vida psíquica. De allí que le interesara comprender el origen de la imagen poética y por qué ésta despierta tales reacciones e identificaciones en su espectador o lector. En este sentido, Freud es también un racionalista o/u "intelectualizador" de lo imaginario e inconsciente.

Antes de seguir adelante, debemos tomar en cuenta que Freud no pretende darnos una explicación del fenómeno del arte en su esencia. Como investigador del psicoanálisis, había de interesarle la relación de la obra de arte con el artista y con su destinatario (el lector o el espectador). Lo importante aquí es que la creación artística es producto de una personalidad y, a la vez, afecta o conmueve el psiquismo de los otros. Se trata entonces, de estudiar la relación entre el arte y lo inconsciente, de conocer la condición del hombre que lo lleva a la creación estética y el origen de los temas elegidos, especialmente en relación a las circunstancias afectivas.

Freud, consciente de esta limitación de método, lo confiesa así:

"*Dado que la actividad artística y la capacidad funcional se*

hallan íntimamente ligadas a la sublimación, hemos de confesar que también la esencia de la función artística nos es inaccesible psicoanalíticamente".²

¿Por qué unos hombres son capaces de sublimar artísticamente y otros no, por qué unos medios escogidos son capaces de despertar el goce estético? Esto no lo puede aclarar el psicoanálisis. La naturaleza de las imágenes poéticas en sí queda como labor de la estética o de una fenomenología del arte. Freud solo investiga el arte en relación con las metamorfosis de la vida psíquica. Observa las circunstancias personales que llevan a ejercer la actividad artística, y la reacción del espectador ante esa creación. Es decir, la huella psíquica del autor en su obra, y los motivos por los cuales ésta se gana la aceptación del público. El hecho de que a veces esté en boga la repulsión por comprender una obra de arte en el contexto que le da origen, solo obedecería a una actitud evasiva de la realidad, muy frecuente en el mundo de los artistas, como veremos. Pero solo lograríamos una visión muy parcial de la naturaleza del arte, si nos quedásemos en el objeto mostrado, o sea, en la región subliminal.

Freud, como queda dicho, no era un esteta en el sentido estricto del término. Su atención va dirigida, por lo tanto al contenido de la obra y a los aspectos formales que se relacionan directamente con dicho contenido.* Los aspectos puramente formales, que pertenecerían al campo de las técnicas artísticas, poco interés podían tener para Freud. De allí que nunca se interesara por el análisis de la música, ya que ésta presenta los contenidos eidéticos o afectivos totalmente enmascarados por la forma musical, quedando más inaccesibles e incomprensibles para el psicoanálisis. Freud, incluso confesó que la música no le llamaba la atención, no porque fuese sordo, sino por su disposición racionalista a "entender" los contenidos humanos.³

III

Un conocimiento general de las teorías freudianas es necesario para comprender el asunto tratado aquí, lo cual damos por supuesto. Sin embargo, a manera de repaso, señalaremos las premisas fundamentales del psicoanálisis para una lectura de lo expuesto aquí.

Según Freud, la fuente o la causa general de todo suceder psíquico es una pulsión o energía vital que denomina "libido", y se manifiesta de manera particular en la sexualidad. Esa carga instintiva siempre busca satisfacer de alguna manera sus necesidades irreprimibles, que se manifiestan como excitación localizada en diversas partes del cuerpo. A esto llama Freud el "principio del placer", que gobierna a la libido. En oposición a éste, encontramos el "principio de la realidad", compuesto por todas aquellas limitaciones, carencias o prohibiciones que provienen del exterior (el mundo o la sociedad). En virtud de esta oposición, de una manera dialéctica se va conformando una estratificación de la personalidad: el "ello" (id) es el receptáculo de toda la vida inconsciente, compuesto por las imperiosas necesidades instintivas. El "yo" (ego) surge como mediación con la realidad y con el "superyo", para satisfacer las necesidades del "ello", y tiene su equivalencia con la vida consciente; el "super-yo" (superego) se forma del ideal que la sociedad ha imprimido en el sujeto, de todo aquello que se impone al niño desde la relación parental. También ésta instancia psíquica tiene un carácter más o menos inconsciente. La vida instintiva, por otra parte, tiene un carácter dinámico, de gran movilidad. Por esta razón, la pulsión libidinosa puede desviarse de su primitiva relación objetiva, y sustituir sus necesidades primarias por otras, e incluso cobrar contenidos totalmente desexualizados. Esta desviación o sustitución del principio del placer (que gobierna a los instintos) por el principio de la realidad, se opera en virtud de la "represión", palabra con la cual Freud designa los procesos conscientes o inconscientes de restricción, contención o supresión total de la satisfacción libidinosa.

La represión es un fenómeno de carácter social e histórico. No es impuesta por la naturaleza, sino por el hombre, según su quehacer cultural. Proviene de las restricciones de la moral, la religión, los prejuicios, las instituciones y las costumbres. Es por esta razón que los hombres se ven obligados a "sublimar" (de sub-límite: dejar "por debajo" del límite del principio del placer y de la realidad) gran cantidad de su energía psíquica (libido), no obteniendo así la satisfacción demandada primariamente. En vista de que Freud hablaba para una cultura donde los impulsos más rechazados han sido los de tipo sexual, la represión afecta de manera especial a los instintos sexuales.

De allí se justifica el que Freud dedique siempre mayor atención a la vida sexual. Pues bien, a raíz de la represión, la energía sexual no satisfecha toma nuevas orientaciones, para exteriorizarse en el trabajo, la vida intelectual, el arte, e incluso la religión. En una palabra: para Freud este es el origen de la cultura. Como dice Marcuse: "La civilización** empieza cuando el objetivo primario — o sea, la satisfacción integral de las necesidades — es efectivamente abandonado" "El principio de la realidad invalida al principio del placer: el hombre aprende a sustituir el placer momentáneo, incierto y destructivo, por el placer retardado, restringido pero seguro".⁴

En el caso más indeseable, si el desarrollo psicosexual del individuo se ha visto perturbado fuertemente por el "complejo de Edipo" (nódulo de todos los problemas neuróticos, según Freud), y la sublimación no se realiza adecuadamente, la energía sexual se manifiesta en los síntomas morbosos que contienen las neurosis y psicosis, o en el caso más benigno, en los actos fallidos y los sueños. Estos últimos son comunes a todos los individuos.

Habiendo resumido, de manera muy general, lo que constituye el armazón de la doctrina freudiana, podemos ocuparnos ahora de la sublimación artística.

IV

El arte surge como un medio de preservar la libertad que demanda el principio del placer, y como una realización integral del hombre, aplastado por la realidad y sus represiones. De esta manera, se logra una satisfacción indirecta de las tensiones y conflictos internos, provocados por la represión de los deseos o "bajas pasiones" no aceptados socialmente. La mitigación de estos deseos insatisfechos es realizada en el ejercicio del arte, tanto por el artista creador, como por el que se deleita con su obra. Esta sería la función sustitutiva del arte en una sociedad represiva.

* En realidad, atiende sólo una parte del contenido. No estudió los problemas, también psicológicos, de la ideología reflejada en la obra artística.

** Civilización y cultura son términos intercambiables en Freud.

"Las fuerzas impulsoras del arte son aquellos mismos conflictos que conducen a otros individuos a la neurosis y han movido a la sociedad a la creación de sus instituciones".⁵

Esta afirmación tan temeraria de Freud, donde la "poiesis" en el sentido griego, deja de ser un toque divino, lo lleva a concluir que el artista "no está tan lejos de la neurosis", desde el punto de vista de su actividad creadora.

La explicación más clara del origen de la actividad artística, la realiza Freud en su obra *El poeta y la fantasía*, basado en el tema de la relación entre el principio del placer y el principio de la realidad:

La realidad nunca le proporciona al hombre la completa satisfacción de sus deseos, y a los ojos de algunos, se constituye en un mundo hostil. Por esta razón, ya en la infancia el niño toma el juego como una sustitución de la realidad. El juego cae en el dominio de la "fantasía" (que en Freud equivale a "imaginación"). Pero el adulto, del cual se demanda una adaptación a la realidad, no puede jugar como lo hizo en su infancia. Sustituye entonces el juego libre por el fantasear (el "soñar despierto"). Por esto, nunca se renuncia a nada que se imponga desde el principio del placer, solo se sustituye según los individuos, sus edades y su moralidad. La fantasía tiene así, la función de rectificar la realidad insatisfactoria. En una actitud pasiva y acrítica, tiene también la función de justificar tal realidad.

La imaginación o fantasía es la única actividad de pensamiento que es dejada fuera del control del aparato mental subordinado o adaptado a la realidad. La fantasía permanece ligada al principio del placer, y por esto se puede decir que es el único ámbito donde el hombre se puede expresar con libertad, donde puede crear y jugar. Todo el resto de sus funciones mentales y actividades están supeditadas al principio de la realidad y a las demandas sociales.

Todo hombre imagina, fantasea o "sueña despierto". Pero se halla casi siempre en los dominios de lo puramente personal. El artista, en cambio, sabe hacer uso de esta fantasía, transformándola por medio de ocultaciones y modificaciones que superan las barreras entre la imaginación de cada hombre. Así, realiza

en su imaginación creadora un "contenido manifiesto" (la obra artística), elaborada para que permita la comunicación con otros hombres. Al despojar aparentemente a su obra de todo contenido egoísta, de su "sueño diurno", permite la satisfacción general, la función comunicativa y social del arte*.

"Un poderoso suceso actual despierta en el poeta el recuerdo de un suceso anterior, pertenecientes casi a la infancia, y de éste parte el deseo, que se crea satisfacción en la obra de arte, la cual del mismo modo deja ver elementos de la ocasión reciente y del antiguo recuerdo".⁶

Se puede observar, entonces, la relación de la creación artística con la función onírica. Un "contenido latente" es elaborado de acuerdo a normas estéticas exteriores, y a pautas morales socialmente aceptadas. De esto resulta un "contenido manifiesto", la obra de arte. Ese "contenido latente" lo deduce Freud casi siempre de la biografía del autor, especialmente de su infancia. En los temas y el contenido general de una obra, podemos hallar a menudo los resabios de la vida íntima de su autor. El artista exterioriza toda la carga de su afectividad, y crea una obra en la que el psicoanálisis halla la huella de los deseos reprimidos, los conflictos, y las aspiraciones del hombre. El carácter objetivado de la obra permite los efectos emotivos en el que la aprecia, ya que el arte se halla entre la fantasía (mundo imaginativo) y la realidad que impide el cumplimiento de los deseos. Los que son atraídos por el arte se identifican con una obra más aún cuando existen elementos comunes entre el admirador y el creador de esa obra.

¿Por qué el arte conmueve más que una simple fantasía diurna? Todo el mundo fantasea, pero con poco placer, ya que obra en ese fantasear la represión, no liberando todo el conflicto. Además, es una realización más o menos consciente. Pero el artista sabe encubrir, embellecer el origen personal de su obra que pudiera desagradar a los extraños. Así es posible una unión más deshinibida con el contenido vivencial, pero una relación "hipócrita" del inconsciente, diría Freud, ya que es muy disimulada, encubierta por todos aquellos recursos de los que trata la estética.

Con respecto a la neurosis y artista, nos dice Freud:

"El artista es, al mismo tiempo, un introvertido próximo a la neurosis... vuelve la espalda a la realidad, como todo hombre insatisfecho, y concentra todo su interés, y también su libido, en los deseos creados por su vida imaginativa, actitud que fácilmente puede conducirle a la neurosis".⁷

He aquí una aclaración de por qué tan a menudo los artistas se presentan con rasgos extraños, y sufren inhibiciones parciales a causa de sus afecciones neuróticas. Al psicoanálisis le es posible "adivinar" la personalidad que se esconde tras la obra artística, ya que, como vemos, el arte pertenece al dominio de la vida afectiva y la imaginación, y tiene condicionamientos inconscientes. Es una espifanía revestida del mundo interior.

Como las pasiones del artista se manifiestan de una manera tan atenuadísima, por el disfraz de la obra, es difícil o imposible reconocer a primera vista la relación inconsciente. Por esto se rechaza, dice Freud, y por las represiones del público, el componente de los "bajos fondos" en el arte, reivindicándose un puritanismo esteticista. Esto sería aceptable si el hombre no fuese una unidad en la fuente de lo que produce, es decir, si no estuviese ligado al "mundo de las bajas pasiones". Sin embargo, en raros casos se puede dar una poesía libre de esos contenidos.

No significa que el autor desconozca la relación de su obra con su vida. Pero los más secretos sentimientos o tendencias anímicas permanecen ignorados, y por esta razón el arte se presenta con todo ese misterio con que es alabado en las emociones que produce. Según este punto de vista freudiano, el arte debería ser admirado no por los sentimientos que produce, pues tienen su explicación psicogenética (privaciones anteriores), sino por ese enigma de la función artística propiamente dicha, es decir, el porqué ha de ser así posible.

Freud nos habla de que las múltiples tendencias del artista pueden refle-

* Es necesario aclarar que aquí no nos referimos a una función social-revolucionaria del arte. Freud expone dentro de una sociedad burguesa y con su ideología. En todo caso, aún en una sociedad revolucionaria, el arte no deja esta función lúdica del principio del placer, ligado además a un compromiso social y no solo como un escapismo sustitutivo.

jarse en los personajes de una creación literaria, por ejemplo. Así, el autor puede dedicarse a poner todo el énfasis de su personalidad en un personaje — el héroe — y mirar desde fuera a todos los demás. O bien, puede ser que multiplique o desdoble su propio ser, presentando a varios o todos los personajes en un mismo nivel de análisis psíquico. De esta manera disocia su personalidad en los distintos personajes. El personaje "malo" (anti-héroe) puede representar las tendencias no aceptables por el yo, pero que se hallan latentes en el escritor, como ocurre en el caso de Dostoyevsky y el parricidio, que luego veremos. El personaje "bueno" sería el que realiza el ideal, demandado por el super-yo. Existen muchísimas posibilidades de formas como puede reflejarse el artista, algunas veces a través de elementos a los cuales no concedemos ninguna importancia desde el principio. La novela puede ser considerada como el género literario más abordable para este tipo de análisis, por la variada gama de personajes, acciones y otros recursos.*

V

Freud intentó el análisis de la obra y la vida de varios artistas. Tomó en cuenta especialmente a Leonardo da Vinci, concluyendo que éste proyectó en sus pinturas (La Gioconda, Sta. Ana, La Virgen y el Niño, San Juan Bautista, Baco, etc.) la sonrisa y aquella boca de satisfacción oral primaria que encontró en una dama, la cual le revivió, después de períodos de crisis, la relación infantil exclusiva con su madre. El carácter enigmático de la vida de este gran artista del Renacimiento, su ascetismo sexual y la estrecha relación con su madre en la infancia sin el rival paterno, hicieron suponer a Freud, después de varios estudios, y en particular el análisis de un recuerdo (supuesto) de Leonardo, la profunda represión con respecto al "complejo de Edipo", y la homosexualidad latente (por represión) manifestada en sus pinturas por los rasgos femeninos de sus figuras masculinas. Así superó, según Freud, el fracaso de su vida erótica.

Dostoyevsky, uno de los autores estudiados por Freud, revela en su obra *Los Hermanos Karamazov* su primitivo propósito (inconsciente) parricida. Analizando la vida y la obra del escritor ruso, ve en él rasgos de un criminal (latente, desde luego) por la elección de los temas en sus novelas, los caracteres de sus per-

sonajes: egoístas, violentos y asesinos, todo como expresión de las tendencias de su fuero interno. Observa, además, la personalidad conocidamente perturbada de este genio: la famosa "sacer morbus" de que padecía, su conducta masoquista por el sentimiento de culpabilidad que lo invadía, al punto que, con motivo de la muerte de su padre, se ahondó más la crisis, producto de sus deseos parricidas. Freud llega incluso a suponer un componente femenino u homosexualidad latente, por la conducta tan cariñosa con sus rivales en el amor y sus amistades masculinas. Las obras de Dostoyevsky en general, revelan esa atmósfera de tensión y mundo interno en conflicto.

Freud interpreta la seguridad creadora y conquistadora de Goethe, por su relación exclusiva con el afecto maternal, ya que cuando se es el favorito de la madre, se conserva — en un caso positivo — esa seguridad y confianza. En el caso negativo, sobreviene la timidez e inseguridad, pues el sujeto buscará siempre "nuevas madres". Goethe, cuyos hermanos todos murieron prematuramente, solo tuvo como compañera a su hermana Cornelia Federica Cristina, de poca diferencia de edad, lo que impidió rivalidad alguna en el complejo materno. Claro que Freud no pretende deducir de este hecho toda la grandiosidad del poeta alemán, pero lo asume como un factor de su seguridad.

La interpretación de la tragedia *Edipo rey*, de Sófocles, lo mismo que el *Hamlet* de Shakespeare, es muy conocida ya, pues son los ejemplos mayores de la representación artística del complejo de Edipo, denominación que precisamente proviene de la primera obra aquí mencionada. En cuanto a *Hamlet*, debemos recordar la agresividad suya con respecto a su admiradora y a toda mujer, la rivalidad con su padrastro, la ambivalencia afectiva con su madre y por último, la identificación o el amor desviado hacia su padre muerto.

Freud analizó además una novela de Wilhelm Jensen, *Gradiva*, que expone de una manera inconsciente todo lo que había de decir el psicoanálisis: el personaje central, un arqueólogo, se enamora de una figura en bajo relieve que contiene a una hermosa muchacha. Su vida se ve perturbada por ésta en sueños, conducta anormal, tragedias, hasta que se logra saber que la muchacha correspondía a una joven vecina, amor juvenil del arqueólogo,

que había sido inevitablemente reprimido. Se reanuda la relación amorosa con la vecina, y todo vuelve a la normalidad. Observa Freud que aquí se hallan elementos del psicoanálisis sin que el autor lo supiera, pues de una u otra forma pudo haber en escritores anteriores a Freud (ej: el caso de Sófocles) intuiciones vagas, o un conocimiento de realidades humanas que se explicaban externamente, pero sin un conocimiento sistemático como llevó a cabo Freud.

Es ahora comprensible el por qué la mayoría de las personas, especialmente los artistas, desprecian la interpretación de Freud. Pero éste mismo tiene las armas de su doctrina para la defensa, ya que, ¿no será esta misma repugnancia hacia el freudismo producto de toda la represión cultural llegada a nosotros, con respecto a la vida sexual y sobretodo hacia la sexualidad infantil? Pero los hechos e investigaciones hasta nuestros días, liberados de todo temor atávico hacia lo sexual, nos hacen comprender y no evadir un aspecto muy importante de la realidad humana, de modo preferible al del que huye de su propia verdad.

VI

Todas estas consideraciones psicoanalíticas no significan un deseo de desvalorizar el arte, ni tienen por qué hacerlo. Algunos miran las observaciones de Freud como una desvalorización, debido a su repudio por las llamadas "pasiones del alma", obra de la represión de una cultura bajo el imperio de un racionalismo mal entendido. El arte es considerado aún por Freud como un gran valor, no sólo por la satisfacción libidinosa que permite, y por representar de manera genial el juego y el drama de la vida humana, sino por aquel margen de incomprendibilidad que presenta su aspecto enigmático: el poder humano de creación y sim-

* Un caso muy evidente de la disociación de la personalidad en varios personajes es Hernan Hasse. En casi toda su novelística encontramos la dualidad irreconciliable del ascetismo y lo sensual, de la madurez y la inmadurez, etc. La imposibilidad para integrar en su personalidad armónicamente las diversas y hasta opuestas tendencias en su propia vida, se refleja en personajes tales como Narciso y Goldmundo, Emilio Sinclair y Demian, Harry Haller (el "lobo estepario") y sus amigos, etc. Incluso en *El Juego de los Abalorios* aparece la dualidad irreconciliable (Knecht — Plinio), a pesar de ser la última de sus obras y después de que el autor se hizo un psicoanálisis.

bolización (al cual los antiguos atribuían la intervención de los dioses), que como queda dicho, es inabordable para el psicoanálisis. El artista ha de ser un hombre excepcional, pues no todos los hombres tienen tales dotes que les permita sublimar de tal manera. El arte, además, presenta múltiples facetas que caen en el dominio de la estética, pero de segundo orden en cuanto al interés por una explicación psicogenética. Podríamos enumerar también los factores sociales, históricos y económicos que inciden en las corrientes artísticas, aspectos todos soslayados por Freud.

En cuanto a las críticas muy frecuentes — por lo general, de personas que no conocen a fondo el psicoanálisis— contra Freud, de reducir todo a lo sexual, debemos advertir que, por un lado, el creador del psicoanálisis utilizó la palabra "Eros" para designar todo lo relacionado con la afirmación de la vida, y por otro lado, Thánatos representa la vuelta a lo inorgánico, la renuncia, la destrucción. Por esto, el sistema de Freud no es tan simple, con la unilateralidad de un pansexualismo al cual se tiene temor o repudio. Por otra parte, el término sexualidad es usado por Freud en un sentido mucho más amplio del referido usualmente. La libido es una fuerza o energía general, capaz de sufrir varias metamorfosis. Su manifestación principal es la sexualidad. Quizás si Freud se hubiese limitado a utilizar la palabra "libido" o alguna otra, en vez de sexualidad, se hubiese librado de tanto ataque. Pero la vida sexual cobra un papel fundamental en sus tesis, debido a que ha sido la función humana más violentamente reprimida y considerada como vergonzosa en nuestra cultura; y como no se puede eliminar, sino solo con la muerte, asume un papel determinante y hasta traidor en la vida de los hombres. Es la venganza de las pulsiones reprimidas. En otro ángulo del problema, la importancia de la sexualidad ha sido reconocida no solo por el psicoanálisis freudiano, sino desde hace miles de años, dentro de varias escuelas esotéricas — el yoga, el cristianismo esotérico, la mística, etc. — donde incluso se llega a afirmar que la mayor "batería" o receptáculo de energía en el hombre es la sexualidad.

De allí que estas disciplinas tiendan todas a regular o limitar la actividad sexual—genital en aras de una mayor sublimación o desarrollo de las facultades más profundas del hombre.

Uno de los pensadores de nuestra época que ha hecho incursiones más felices dentro de la interpretación del fenómeno poético es Gastón Bachelard. Su obra trata de liberar a las imágenes poéticas del drama oculto que enfatizó el psicoanálisis. Por esta razón se refiere a manera de crítica constructiva, a la interpretación del arte freudiano.*

"Por una fatalidad de método, el psicoanalista intelectualiza la imagen. Comprende la imagen más profundamente que el psicólogo. Pero precisamente, la 'comprende'. Para el psicoanalista la imagen poética tiene siempre un contexto. Interpretando la imagen, la traduce en otra lengua que el logos poético. Por lo tanto, nunca se puede decir, con más razón: 'traduttore, triditore'".⁸

Esta "traición al traducir" las imágenes poéticas, se operaría si Freud hubiese pretendido agotar la interpretación del fenómeno artístico. Pero ya hemos señalado, con las propias palabras de Freud (ver cita N° 2), que su intención no era comprender la esencia del arte en sí. El mérito de Freud es haber descubierto la importancia de las imágenes para adentrarnos en el suceder psíquico, para reconocer el papel de lo inconsciente en el proceso de creación poética (el "drama" oculto del artista, como lo llama Bachelard). Freud no realizó una ontología de lo poético, por cuanto esto pertenece a una nueva dimensión (la sublimación). No le competía y no era su campo de orientación metodológica. Cuando afirmó que la actividad creadora de imágenes artísticas rebasaba el campo del psicoanálisis, dejó una salida para nuevos enfoques o investigaciones, que precisamente Bachelard trata de realizar con una fenomenología de las imágenes. Pero aún así, éste no niega la génesis de la actividad artística analizada por Freud. Se puede afirmar, por lo tanto, que las conclusiones del psicoanálisis son limitadas, pero no falsas. El psicoanálisis se ocupa de la región pasional o inconsciente. Una fenomenología tendría como tarea la hermenéutica de las imágenes en su cima, en la región de lo sublimado.

* Para una confrontación de las ideas de Bachelard y Freud, véase: Saxe, E.: *Poética en Bachelard*. III

BIBLIOGRAFIA

FREUD, Sigmund: *Obras Completas*. Trad. L. López Ballesteros y de Torres. Madrid, Biblioteca Nueva. 1969, 3 Tomos.

La interpretación de los sueños I. T., pp. 231–584.

El delirio y los sueños en la *Gradiva* de W. Jensen. I T., pp. 585–628.

Más allá del principio del placer. I T., pp. 1097–1.126.

Introducción al psicoanálisis. II T., pp. 151–392.

Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci. II T., pp. 457–494.

Múltiple interés del psicoanálisis. II T., pp. 967–980 (Esp. "El interés del psicoanálisis para la Estética", p. 978).

Psicoanálisis aplicado. II T., pp. 1043–1145 (4: El poeta y la fantasía; 7: El "Moisés" de Miguel Angel; 12: Un recuerdo infantil de Goethe en "Poesía y verdad"; 14: Dostoyevsky y el parricidio).

El malestar en la cultura. III T., pp. 1–66.

Esquema del psicoanálisis. III T., pp. 1009–1062.

BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, México, 1965.

DURAND, Gilbert: *La imaginación simbólica*. Buenos Aires, Amorrortu, 1971.

MANN, Thomas: *Cervantes, Goethe y Freud*. Buenos Aires, Losada, 1961.

MARCUSE, Herbert: *Eros y civilización*. Seix Barral S.A., Barcelona, 1972.

SAXE, Eduardo: *Poética en Bachelard*. Editorial Universidad de Costa Rica, 1976.

NOTAS

1. Marcuse, Herbert: *Eros y Civilización*. P. 20.

(Las referencias a las ediciones se encontrarán en la bibliografía).

2. Freud, Sigmund: *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*. *Obras Completas*. II Tomo, p. 492.

3. Freud, Sigmund: *El Moisés de Miguel Angel*. O. C. II T., p. 1.069.

4. Marcuse, Herbert: *Eros y Civilización*. pp. 25 y 27.

5. Freud, Sigmund: *Múltiple interés del psicoanálisis*. O. C. II T., p. 978.

6. Freud, Sigmund: *El poeta y la fantasía*. O. C. II T., p. 1061.

7. Freud, Sigmund: *Introducción al psicoanálisis*. O.C. I T., p. 345.

8. Bachelard, Gastón: *La poética del espacio*. P. 16.

Noticia de Libros

**PABLO ANTONIO CUADRA
EN ITALIA**

Vera König

Hace unos meses se publicó en Italia en la colección *Il Maestrale* una antología de Pablo Antonio Cuadra precedida por un ensayo crítico de Franco Cerutti traductor de los poemas escogidos. El hecho de que la antología se publique en la colección dirigida por el conocido hispanoamericanista Giuseppe Bellini, catedrático de las Universidades de Venecia y Milán, es en sí una garantía del nivel académico y literario de la obra. En la misma serie figuran las traducciones italianas de "poesia di tutti i tempi" y unos cuantos nombres que mencionaremos hablan claramente de la importancia adquirida en los círculos editoriales italianos por la personalidad artística de Cuadra, y del trabajo de difusión del pensamiento centroamericano que paciente y cuidadosamente está haciendo el Dr. Franco Cerutti. Primero en la lista: Pablo Neruda, traducido y presentado por G. Bellini. Siguen los nombres de Boris Pasternak, César Vallejo, Paul Eluard, J. Ramón Jiménez, Antonio Machado, Miguel Ángel Asturias, Apollinaire, Majakovskij. Y estamos citando sólo unos de los tantos que completan estas ediciones de notable prestigio internacional. Para Franco Cerutti el mérito de haber abierto las puertas del mundo literario italiano al escritor de Nicaragua.

Su ensayo es de gran valor informativo para un público nuevo al mundo poético de nuestros vecinos del Norte. Al valor informativo se une el valor crítico. Una larga amistad une los dos escritores de ahí el conocimiento humano de Pablo Antonio Cuadra por parte de Cerutti. El estudio profundo del autor nos da una traducción hecha "con amore" y con la comprensión de la temática y de la forma lingüística de Cuadra.

Y así como Cerutti conoce a Pablo Antonio, también conoce lo que publica y ha publicado la mayoría de los escritores hispanoamericanos. Por lo tanto a

través de una especie de "diagnóstico diferencial" y de varias confrontaciones y paralelos, ha formado un vasto perfil de Cuadra. Mas no se trata de un perfil lineal: Cerutti entra en el fondo de su escritor—amigo con el que tiene tantas afinidades literarias y culturales.

No nos compete juzgar al crítico, que admiramos; sólo podemos en este breve comentario recordar que la seguridad con la que Franco Cerutti escribe es el resultado de lo que su vida es y ha sido. Una vida dedicada al estudio de las manifestaciones histórico—literarias de nuestra cultura occidental: empezando por una formación clásica para llegar al conocimiento de autores tan diferentes como: Graham Greene, Evelyn Waugh, los grandes italianos y los franceses de nuestro siglo, y terminar con lo que es su última especialización: los escritores de lengua hispana y en particular los centroamericanos.

Digo y repito: su última especialización porque como filólogo ha dedicado años a los escritores, historiadores y filósofos medievales; al teatro de todos los tiempos sin descuidar nunca sus estudios críticos.

Entre sus primeras publicaciones: su tesis doctoral sobre las *Relaciones entre la Iglesia y el Estado en el período Carolingio*. Siguen otras en: *Nuova antologia y Ricerche religiose* de Roma, y en *Nuova Rivista Storica* y en *Rivista Storica Italiana* — estas últimas de Venecia. Observaciones más que suficientes como datos que nos explican el estilo particular con el que escribe, sea en italiano o en español: algo entre clásico y elegante y a veces en forma adrede irónicamente aristocrático. Suficientes también para explicarnos la capacidad analítica con la que Franco Cerutti presenta los aspectos religiosos de la poesía de Pablo Antonio Cuadra al que admira más como el poeta

de los humildes, como poeta de la Naturaleza que como poeta cristiano⁽¹⁾ ya que dice de él: "*Valdría la pena de analizarlo este cristianismo de Pablo, y justo una confrontación entre el Hijo del hombre y una de las joyas de la que se ufana la poesía moderna Nanas de la cebolla de Miguel Hernández, podría sugerir unas reflexiones. Algo no completamente resuelto debe existir entre el Cristianismo de Cuadra puesto que pinta de tan oscuros reflejos, de tan lívidas luces su visión de la vida. Es cierto que bajo el mismo sello se pueden a veces contrabandear productos muy diferentes, más igualmente es cierto me parece que sería forzar mucho el sentido de las palabras, juzgar como cristiana "tout court" la poesía de Pablo Antonio y, pongamos, la de los "Fioretti" de San Francisco de Asís, la lírica de Manzoni y la de Ernesto Cardenal.*

"En todo caso, y no será mala idea la de repetirlo, lo que interesa en este análisis no es tanto el hecho de subrayar y definir el carácter intrínseco del cristianismo de Pablo Antonio — y seguimos usando el término normalmente utilizado por la crítica — cuanto el hecho de establecer hasta qué punto y cómo, aquel habitus christianus se haya transformado en poesía. Considero a *El hijo del hombre* una de las cumbres más altas de la poesía de Cuadra, difícil de superar y también difícil aún solo de alcanzar, mas no me animo a decir lo mismo de *Invitación a los vagabundos* o de gran parte del *Canto temporal* aunque se consideren entre las cosas mejores de nuestro autor.

Hace algunos años Julio Icaza Tijerino, hablando de Cuadra decía: "la poesía que a Pablo Antonio le inspira su fe religiosa, obedece, como dijimos atrás, a una dirección y sentimientos diferentes... y su tratamiento es también diferente. Esta poesía está muy lejos de lo

trimigenio y elemental y se orienta dentro de la tradición europea bajo la influencia de Claudel, principalmente en busca de la belleza intelectual. Poesía religiosa, ésta, de liturgia. . . de sabiduría teológica, de elevación espiritual que sin llegar a lo místico se empuja para alcanzar a Dios desde los altos peldaños de la visión intelectual.⁽²⁾ *Tal vez justo esta sabiduría teológica, estos altos peldaños de la visión intelectual, le quitan a una parte de la poesía una espontaneidad, aquella frescura, aquel don de llegar directamente al corazón del lector que están presentes en tantas otras páginas de él. ¡Por otro lado no es que no se encuentre en buenísima compañía!. Si licet parva comparare moioris, diré que el Paraíso de La Commedia de Dante, con su etérea transparencia teológica y ontológica, está al sanguíneo sumamente poético Infierno de Ugolino y de Farinata, de Paolo y Frnacesa — tal vez de Juana Fonseca y de Paco Monejí — como la didáctica Epístola a los Pisones está al Carmen Saeculare, o como a los Poemas nicaragüenses y a los Cantos de Cifar están a El Apocalipsis o al Libro de horas, monólogos casi siempre dolorosos y sufridos, no lo negamos más a menudo sumergidos en una ambigua oscuridad de imágenes y de lenguaje.*⁽³⁾

A propósito de este referimiento a lo que escribe Icaza, cabe mencionar la amplia bibliografía sobre la cual basa Cerutti su ensayo. Véase las citas que hace de artículos como el del "Nacional" de Caracas, de 1965; de lo que escribe José Emilio Balladares en "La Prensa" de Managua, en 1973; y de estudios más amplios como el de Orlando Cuadra Downing: Nueva poesía nicaragüense publicado en Madrid en 1949 con una introducción de Ernesto Cardenal. Así también — aunque no siempre esté de acuerdo con ella — Cerutti observa lo que escribe Gloria Guardia de Alfaro en sus Estudios sobre el pensamiento poético de Pablo Antonio Cuadra, Madrid, 1971. Y aquí también mencionamos sólo unos pocos nombres. El humanista experto se une al filólogo para colocar al escritor de Nicaragua en el momento histórico de su existencia como hombre y como poeta. Así nace un análisis de los factores psicológicos, afectivos, geográficos y políticos que determinan la formación de su personalidad artística. El traductor cuidadoso reconstruye desde adentro al poeta en su realidad centroamericana; realidad de la que Pablo Antonio es consciente, así como es consciente de la condición humana de sus hermanos nicaragüenses. A este

doloroso sentimiento dedica Cerutti una nota apasionada de simpatía y solidaridad.

La actitud crítica de Franco Cerutti no sigue los sistemas ni los "métodos científicos" tan en boga en estos últimos años. ¿Será entonces "crítica impresionista"? Si alguien así querrá definirla, diremos que al encontrarnos al frente de un Rénoir o a un Dégas decididamente lo "sentimos" con más intensidad y emoción estética que al más grande de los pintores expresionistas o cubistas.

También hay unos cuantos factores más que contribuyen a que la obra del traductor llegue a alcanzar el nivel artístico de los versos originales. Primero entre ellos: la claridad de las palabras de Pablo Antonio que libres en metro y en rima mantienen en los poemas su armonía y su ritmo. Otro factor: la estrecha hermandad que existe entre el español y el italiano: idiomas iguales en su sensibilidad lingüística y cultural. Hay palabras tan esenciales como: agua, tierra, madre, amor y sentimiento, y dolor; carne, vida y muerte, que en italiano tienen su correspondiente en acqua, terra, madre, amore e sentimento e dolore, carne, vita e morte, nostalgia es "nostalgia", y esperanza se transforma en "speranza"; visión del futuro es "visione del futuro". Recuerdo de mi infancia, es en italiano: "ricordi della mia infanzia"; pasado es "passato" y fraternidad: "fraternita". Sin fronteras "senza frontiere". Bastarían estas palabras para formar la base de toda una poética sobre la condición humana, que a su vez en italiano es: "condizione umana". La misma musicalidad, el mismo valor cuantitativo en el sonido de las palabras. Si le agregamos el cuidadoso, inteligente y sutil trabajo de Franco Cerutti, no nos extrañaremos de la calidad del resultado: una traducción fiel y pura en la expresión formal; honda y sentida en la interpretación del sentimiento poético de Pablo Antonio Cuadra.

El hecho es que a Franco Cerutti le gusta la poesía de Cuadra, "ergo" la afinidad electiva que lleva al filólogo y al crítico hacia la profundidad interpretativa. Entre esas afinidades —y no es de las de menor importancia— la sensibilidad con la que Cerutti se acerca en su ensayo a la intensidad de Pablo Antonio cuando escribe "la épica de la gente humilde". De la misma forma los une el

sentimiento de la evocación de la infancia; tema notable en los poemas del escritor de Nicaragua. Sorpresa agradable esta de la comprensión humana de Cerutti hacia la condición de los hermanos nicaragüenses, ya que en general esconde frente a nosotros, los que nos consideramos sus amigos, este tipo de sentimiento bajo una actitud que cariñosamente hemos definido de "ancien régime" y que hace poco en un periódico de San José, una escritora nicaragüense llamó "Versaillesca". Pero hay que poner en claro que uno es el Cerutti ameno de los artículos periodísticos, y otro es el estudioso del ensayo crítico: filólogo erudito y traductor feliz.

Otro factor que posiblemente contribuye a esta condición de "traductor feliz" es la afinidad de estilo que a menudo encontramos en los versos de Pablo Antonio Cuadra y las expresiones formales de otro gran poeta, italiano éste y también gran amigo de Franco Cerutti: Giuseppe Ungaretti. Con Salvatore Quasimodo (Premio Nobel de Poesía 1959) y Eugenio Montale (Premio Nobel de Poesía 1956) Ungaretti forma el grupo de los tres grandes de la poética italiana de la primera mitad del siglo XX. Véanse de Pablo Antonio Cuadra: *PESCADOR*:

*Un remo flotante
sobre las aguas
fue tu solo epitafio*

que Cerutti traduce:

PESCATORE

*Un remo galleggiante
Sull' acqua
il tuo solo epitaffio*

y confróntese con lo que Ungaretti escribe bajo el título de:

SOLITUDINE

*Ma le mie urla
feriscono
come fulmini
la campana fioca
del cielo.*

*Sprofondano
Impaurite*

que se podría traducir así:

SOLEDAD

Mis gritos
hieren
como relámpagos
la campana débil
del cielo.

Se hunden
asustados.

La misma expresiva brevedad encontramos en Ungaretti cuando escribe:

LONTANO

Lontano, lontano
como un ciego
m'hanno portato per mano

que en español podría ser:

LUGAR LEJANO

A un lugar lejano
Como un ciego
me llevaron de la mano.

De este breve e intenso sentimiento poético el gran escritor italiano tiene su manifestación más célebre en

MATTINA

M'illumino
d'inmenso.

que en español sería:

MAÑANA

Me alumbro
de inmensidad.

Por otro lado tiene también un corte ungarettiano el título con el que Cerutti presenta la antología de Cuadra en la versión italiana: "Introduzione alla terra promessa" — y así se llama uno de los "poemas nicaragüenses"; ya que con los versos escritos entre 1935 y 1953 Ungaretti publica en los años 50 un libro que se llama justamente: *La terra promessa* (*La tierra prometida*).

Pero pocas cosas más que aquellos versos de Cuadra: "*Por los caminos van los campesinos*" nos recuerdan el sentimiento de hermandad que hay en Ungaretti cuando con fecha del 14 de julio de 1916 escribe *Fratelli*; — Ungaretti, simple soldado del ejército italiano estaba entonces como miles de otros

"soldados hermanos" en el frente austriaco:

FRATELLI

Di che reggimento siete
fratelli?

Parola tremante
nella notte

Foglia appena nata

Nell'aria spasimante
involontaria rivolta
dell'uomo presente alla sua
fragilità

Fratelli

en español sería:

HERMANOS

¿De qué regimiento sois
hermanos?

Palabra que tiembla en la noche

Hoja recién nacida

En el aire de ansiedad
involuntario levantamiento
del hombre frente a su
fragilidad

Hermanos

Si acercamos estos versos a los de Cuadra, además del estilo y de la brevedad del lenguaje poético encontraremos una gran afinidad en el mismo doloroso sentimiento de hermandad y unidad de los que:

de dos en dos,
de diez en diez,
de cien en cien,
de mil en mil,
descalzos van los campesinos
con la chamarra y el fusil.

¿Deberíamos entonces llegar a la conclusión de que Cuadra es ungarettiano o que hay unos momentos ungarettianos en su desarrollo poético? Indiscutiblemente Ungaretti ha tenido una cierta influencia sobre Pablo Antonio y su expresión formal, ya que a los muchos méritos artísticos del nicaragüense se une su gran labor de difusión cultural y de traducción que junto con los Vanguardistas ha hecho de poetas italianos, franceses,

ingleses y americanos de nuestro tiempo. Esta actitud de Cuadra abierta hacia las manifestaciones culturales de tantos otros lenguajes poéticos y su obra como traductor de Ungaretti es para nosotros no solo halagadora, sino que decididamente positiva. Ha enriquecido su mundo poético y ahora trae sus frutos: el traductor al español de Giuseppe Ungaretti, encuentra en otro italiano: Franco Cerutti, el traductor y divulgador de su "ars poética" al idioma de Dante.

Cuanto a las afinidades entre Cuadra y Ungaretti recordaremos las palabras de otro italiano ilustre que no necesita presentaciones: Luigi Pinradello. Escribía Pirandello en sus "ensayos": "*Las ideas del tiempo — ideas flotantes — casi aire de ideas — aire para el alma — aire que el alma respira y del que se alimenta. ¿A quién pertenecen? ¿Quién primero las ha expresado?*"⁽⁴⁾

NOTAS

- (1) De sus amplios conocimientos teológicos da testimonio también su: *Historia de la Compañía de Jesús en Nicaragua en el siglo XIX*, lista para la publicación.
- (2) J. Tijerino Icaza: *La poesía y los poetas de Nicaragua*. Managua, 1958, p. 118.
- (3) Franco Cerutti, nota biográfica en: *Introduzione alla terra promessa*. Antología poética. Ed. Accademia 1976, pp. 18-20. Traducción de V. König.
- (4) Luigi Pirandello: *Saggi e scritti vari*. Mondadori, Milano, 1973, pp. 1249-1250. Traducción de V. König.

“POEMAS DE LA RESPUESTA” DE JORGE CHARPENTIER

José Basileo Acuña

En los poemas de Jorge Charpentier se escucha la orquestración de un tema básico: es el tema del dolor que existe para él en este mundo, en toda la humanidad y, por lo tanto, en él mismo. Y para él ese dolor, no es sólo fina y hondamente sentido, sino que se infiltra en su alma al nacer:

*“Y oí desde mi cuna
reprocharse la vida que el amor no inventó.
Oí el silencio a nudos del llanto de mi madre
y la tristeza a gritos de mi padre”.*

Pero la naturaleza del dolor es para él, algo aún más profundo y universal. Es coexistente con la naturaleza misma del hombre. Valiéndose del mito de la creación, según el Génesis judaico, Charpentier lo explica así:

*“Hizo arquitectura doliéndose.
Hizo al hombre:
para que tengas nostalgia,
para que busques siempre . . .”
“Porque no debe el hombre
tener feliz la soledad amarga”.*

Cumpliendo con este sino a que lo condenó el Creador, el hombre se vuelve, a su vez, un instrumento y una causa del dolor entre los hombres:

*“Parirás con dolor.
Llevas ya en el vientre
la semilla del fruto
que pudre el fruto.
El hermano matará a su hermano”.*

Así Caín mata a Abel. Así se inaugura la era de los “homicidios”, que es, en realidad, la de los “fratricidios”. La era de los caínes, por mandato del Creador:

*“Si aún no has comprendido
cuál es mi paraíso,
haz la guerra:
Caín te está esperando . . .”
“Y la honra consistió
en tener un soldado en la familia,
llenarse de caínes,
tener en un cofre telegramas y fusiles”.*

Sin embargo, Charpentier hace versos luminosos y bellos inspirados en el dolor. El poeta que hay en él ha transfigurado su sufrimiento en poesía. Porque el único camino para vencer el dolor es el de trascenderlo. El poeta mismo señala el camino:

*“No comerás el fruto de la verdad.
Sólo morderás el ansia
y tendrás gula y hambre,
y un día te vestirás de Fausto,*

*y te sentarás a la mesa con un Dante,
y tendrás el iluso banquete de mi cielo”.*

Al leer a Charpentier le parece a uno escuchar el eco de la Vedante que considera este mundo como “maha maya” (una gran ilusión), del Buddha que vió en el dolor el apego a las cosas perecederas, de Cristo que indicó que su reino no es de este mundo, de Schopenhauer que sostuvo que este mundo es malo por ser la afirmación del deseo de vivir; de Nietzsche, de Freud, de Kierkegaard y de los existencialistas. No obstante, me atrevo a decir que en Charpentier son su vida y su sensibilidad los que le han llevado a establecer una poesía del dolor.

En cuanto a la forma: la obra la divide el poeta en cuatro partes. Cada una corresponde a cada una de las respuestas que el poeta recibe de cuatro sectores vitales. La Primera Parte recoge la respuesta del amante y se compone de 8 poemas. La Segunda Parte comprende la respuesta del hombre y se compone de 4 poemas. La Tercera Parte encierra la respuesta de un niño y se compone de 11 poemas. La Cuarta Parte recoge la respuesta de Dios y se compone de 8 poemas. La obra entera es una colección de 32 poemas. Cada poema es corto y forma una estrofa de 2 y hasta de 9 versos. Los versos dan un total de 532. Los versos van desde versos de 1 sílaba hasta versos de 18 sílabas. Es curioso que los versos cortos aparecen en las dos primeras partes y los largos en las dos restantes, dando la impresión de que el tema se hace cada vez más complejo y profundo. Siguiendo esta línea de interpretación y, tomando en cuenta el hecho de que la Tercera Parte es la que contiene el mayor número de poemas (11), me atrevo a explicar este énfasis lingüístico, como una indicación de que la respuesta del niño es de un altísimo valor para el poeta. Intuyo que el niño es el poeta en persona hablándonos de sus propias experiencias infantiles y que expresa en versos como:

*“Después creo que nací
a meses de los límites maternos.
Del bautismo a la sonrisa.
Del infierno
A la increíble certidumbre de haber dicho con el llanto,
accedido a ser el hijo mediodía antes de un viernes,
con el llanto.
Ahí estaba sin historia
en el juego de una guerra que nunca llegaría.
Eran años pequeños los míos para el alma”.*

Finalmente apuntaré que el vocabulario de Charpentier es limpio, escogido cuidadosamente y estéticamente parco. Sus metáforas tratan de poner en palabras las honduras de su alma, los matices sutiles de sus sentimientos y sus certeras cavilaciones acerca de la vida, de la muerte, del amor, del odio, que agitan esta brizna de corazón, que es el hombre, movable sobre un extraño planeta y en un cosmos eternamente descifrado y eternamente indescifrado.

“LA QUE SE MURIO DE AMOR”

de Carlos Isla

Ana Cecilia Sánchez

(México: Editorial Fantasma, 1977)

Carlos Isla, escritor mexicano nacido en San Andrés Tuxtla, Veracruz, en 1945, acaba de publicar su última novela *La que se murió de amor*. Anteriormente, había publicado dos libros de poemas: *Gramática del fuego* (1972) y *Maquinaciones* (1975), una novela *Salto mortal* (1976) y un poema bilingüe *Domingo* (1974) del que es coautor junto con los poetas estadounidenses, Robert Bonazzi y C. W. Truesdale.

La presente novela es una novela corta, que consta de diez capítulos y un epílogo, de argumento y de estructura sencilla, en la que se novelan los versos de José Martí, incorporados al inicio de la novela:

“... Se entró de tarde en el río,
la sacó muerta el doctor.
Dicen que murió de frío:
yo sé que murió de amor”.

Versos sencillos. IX

Es la historia de amor de Leopoldo Borrell y de Araminta Veyrot, creada y sostenida por el pueblo de San Andrés Tuxtla durante más de veinticinco años.

El pueblo de San Andrés, pequeño pueblo monótono, vivía pendiente de Araminta Veyrot y de su belleza. Ella, la mujer más rica y más bella del cantón, despreciaba a todo hombre del pueblo o de sus alrededores que la pretendiese, porque Araminta Veyrot debía casarse con el emperador europeo que llegaría atraído por la fama de su belleza. Pero pasan los años y el ansiado emperador no llega, en su lugar llega el ingenuo y distraído Leopoldo Borrell que ni siquiera se entera de que su indiferencia hacia Araminta logra lo que ningún hombre había logrado: enamorarla.

Es esta historia, la historia que el pueblo de San Andrés y la familia Borrell le tejen a Araminta sobre el amor de Leopoldo por ella y la extrañeza que experimenta Leopoldo ante una gran cantidad de sucesos inauditos que le ocurren en relación con los Veyrot, lo que desarrolla la línea central del relato. Pero, mucho más importante que esta fingida historia de amor, es todo lo que viene enlazado a ella. La historia de amor es sólo el pretexto utilizado para configurar un pueblo y un matriarcado.

El pueblo de San Andrés Tuxtla es un pueblo monótono en el que casi nunca sucede nada y es esta necesidad de novedades lo que lo conduce a buscar un motivo público que absorba su atención y le sirva de entretenimiento: la historia de amor de Leopoldo y Araminta hecha por el pueblo y para su consumo. Es además, un pueblo aislado, de cuyo aislamiento no lo saca ni siquiera la revolución: San Andrés sólo

se ve afectado en su economía. Sin embargo, la revolución, la visita insólita de algún presidente, y algunos otros hechos políticos importantes, son temas que despiertan al pueblo del letargo en que los ha sumido la vida cotidiana. Entonces, la discusión y los comentarios sobre estos temas relegan los motivos locales (el amor de Araminta y de Leopoldo) a segundo plano, momentáneamente.

“Llegó la tan esperada paz a todo el país y con ella arribaron tiempos de bonanza. Ya no pasaba nada. Se agotaron los temas, los apasionados comentarios. El pueblo se volvió a sumir en su vida cotidiana. La visita de Obregón abrió un paréntesis de dos días. Era el primer Presidente que visitaba el cantón. Consumado este hecho insólito, la población entera, ante la ausencia de nuevas y mejores perspectivas, se vio en la necesidad de volver a ocuparse de los motivos locales. La historia de amor de Araminta y Leopoldo volvió a la luz de todos. La carta de amor escrita en verso y su portador, volvieron a ser el vértice de todas las miradas y todas las orejas”.

(p. 99)

Otra característica de San Andrés es la división clasista, división evidenciada desde el principio de la novela cuando uno de los Borrell le cuenta a Leopoldo la historia de la familia Veyrot, que es la misma historia de las familias adineradas del pueblo: y que es reiterada a través de la novela; como por ejemplo, con las supuestas cartas de amor escritas por los hermanos Borrell en nombre de Leopoldo.

Todo el pueblo sabe que Araminta tiene una hermana gemela que es todo lo contrario de ella: es la mujer más horrible de todo el cantón, “es un monstruo horrendo, deforme y contrahecho, con cara de cerdo y cuerpo de sapo, sordomuda y además imbécil (...) y cuentan que todo fue por evitar que el dinero saliera de la familia, porque tienen una fortuna en tierras, vegas y fábricas de puros. Sólo por eso dicen que don Baldomero se casó con la hija de su hermano Santos, con doña Eduviges, su sobrina carnal (...) No es la primera vez que pasa, ahí tienes a los Serradell, que los tres hermanos están locos porque sus papás son sólo primos hermanos, el mismo caso de los Mirau y el lunático Vincho Donay...” (p.17)

Y en medio del pueblo, el matriarcado de doña Colana, la madre de Leopoldo Borrell. Doña Colana no sólo es la matriarca de su casa, sino también de San Andrés Tuxtla. En su casa, ella es el eje alrededor del cual giran sus hijos, sus nueras y sus nietos; ella es el eje que los hace girar. Ella es la que toma todas las decisiones, la que ordena, la que piensa, la que ha hecho toda la fortuna Borrell. Y, en busca de esta fortuna, doña Colana no se detiene ante nada: ella obtiene del pueblo

todo lo que quiere. De esta manera, para conseguir el cine de los Bugeaud, no le importó mezclar a Leopoldo en el asesinato de Alfredo Bugeaud; cuando la revolución afectó su economía, recurrió al supuesto rapto de Leopoldo para conseguir dinero; aprovechó el conflicto entre el presidente Calles y la Iglesia Católica para hacer más dinero; del contrabando de armas y de la usura, durante la revolución, hizo su fortuna, y la aumentó con cuanto negocio oscuro pudo hacer. La misma fingida historia de amor entre su hijo y Araminta es un negocio, único negocio que no pudo lograr porque Leopoldo, sin darse cuenta, se lo obstaculizó.

La novela finaliza con un epílogo, en el que el narrador aclara la autenticidad de la fuente de la historia narrada, hecho que cobrará importancia en la Nota del autor, ya que aquí se informan algunos hechos relacionados con los personajes novelados y con la historia narrada: se trata de una versión de la historia que circulaba y circula en San Andrés Tuxtla sobre el amor de Leopoldo y Araminta.

OBRAS DE DON PIO BOLAÑOS

Virginia Sandoval de Fonseca

Compilador: Dr. Franco Cerutti.

(Papelería Industrial de Nicaragua, S.A., 1977. 2 Vol.)

Patrocinada por el Fondo de Promoción Cultural del Banco de América de Nicaragua.

La monografía de Granada, la patria chica, implica gran parte de la historia de Nicaragua, especialmente en lo que atañe a las luchas entre liberales y conservadores.

Las Memorias abarcan el resto de los dos volúmenes que juntos hacen un total de 1059 páginas.

Estilísticamente hablando, las descripciones responden a lo mejor; tienen gran riqueza de detalles: tal el caso de las que tratan de sus viajes o hacen retratos de políticos y periodistas.

Tan pronto denuncia los vicios políticos como la mala administración de la hacienda pública. Dirige sus reproches contra el presidente Adolfo Díaz — tras el derrocamiento de Zelaya — a quien acusa de mal gobierno.

Se preocupa por la situación política en otros países latinoamericanos, en una época en que el caudillismo y los golpes de Estado eran cosa de hoy y de mañana también.

Si a todo lo anterior se suman unos cuantos ensayos de orientación literaria como el referido a Coleridge o a la influencia de la música en la poesía dariana, surgirá don Pío como hombre interesado en los asuntos de Cultura General.

La lectura de esta obra deja la sensación de que se han abierto las cortinas del tiempo para pisar el escenario de la historia.

La obra recoge los escritos del autor nicaragüense, don Pío Bolaños, quien estuvo radicado en Costa Rica durante mucho tiempo.

Pertenecen a su madurez, pues los comenzó cuando tenía sesenta y un años, aunque abarcan asuntos desde finales del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX, por allí del año cuarenta. Eso sólo hace prever cuán valiosa ha de ser la información que recogen.

Van precedidos estos dos volúmenes por un prólogo—estudio del compilador, Dr. Franco Cerutti. Destaca la genealogía de Bolaños y la importancia que tiene el hecho de que siendo nativo de Granada, ciudad conservadora, don Pío abrazara el partido liberal.

Son muy variados los escritos. Sobresalen los de carácter histórico, político y económico; luego hay noticias de viaje, retratos de políticos y periodistas, documentos históricos, hasta algunas poesías y cartas, ya de don Pío, ya de algunos de sus corresponsales.

Toda esta diversidad de asuntos va entremezclada con material autobiográfico. Cuanto más cerca se halle de este último campo, tanto más literarias serán sus memorias; conforme se aleja de ese punto de referencia, los escritos cobran carácter documental, desde luego, según el punto de vista del autor, esto es, enfocado de acuerdo con su credo liberal.

LOS HEBREOS Y LA INQUISICION ESPAÑOLA EN AMERICA

Viene de página 97

Existe el fenómeno de que entre algunos grupos de indios se presentan prácticas muy parecidas al judaísmo, sobre todo en La Nueva España y el Virreinato del Perú, esto se explica debido a que, cuando los españoles llegaron a América, como muchos de ellos eran hebreos, en lugar de llevar a cabo la labor de evange-

lización, lo que hicieron fue judaizar a algunos indios, les enseñaron la Ley de Moisés. Grupos de este tipo los encontramos actualmente en México.

Las comunidades judías de Holanda, ayudaron mucho a los sefarditas a salir de España, Portugal e irse a otros la-

dos donde pudieran practicar su religión libremente. En 1556, Inglaterra bajo el gobierno de Cromwell permitió la llegada de los judíos. Así muchos marranos de la Península Ibérica pudieron irse para allá. Cuando España entró en guerra con Inglaterra y Holanda por el predominio de los mares y el monopolio comercial,

Pasa a página 111

EL FERROCARRIL AL PACIFICO Y LOS CONTRATOS

ULLOA – CASEMENT Y SOTO – KEITH

Luis Angel Serrano Rodríguez

I. Antecedentes:

Costa Rica, en virtud de su situación ístmica, siempre abrigó la esperanza de construir una vía interoceánica. El incremento del comercio internacional hace de este anhelo una necesidad sentida.

El presidente Jiménez (Jesús) es uno de los primeros gobernantes que piensan seriamente en la construcción de un ferrocarril interoceánico. Nombra comisiones de estudio para trazado y terminal correspondiente en 1864. Prueba de ello es que en 1866 Francisco Kurtze, Director General de Obras Públicas, realiza el primer proyecto científico de una ferrovía de mar a mar en Costa Rica. Su trazado es el mismo salvo pocas variantes que recorren actualmente nuestros ferrocarriles. Refiriéndose a las vertientes del Reventazón y Tárcoles manifiesta que el trazado está hecho por la misma naturaleza (Kurtze, 1918:31).

Escoge inclusive los puertos terminales: Caldera y Limón. El proyecto se archivó, pero fue de mucha utilidad para el futuro.

Tomás Guardia, en respuesta a su credo liberal, y a la fiebre ferrocarrilera de carácter mundial, inicia la construcción del ferrocarril al Atlántico, con todas las implicaciones que está de más comentar en este corto trabajo. No obstante haberse arriesgado en esta magna empresa hacia el Este, entre 1880-1882 construye el sector Esparza – Barranca y repara el burrocarril Barranca – Puntarenas en uso desde 1857.

Para coronar la obra iniciada por Guardia, en 1884 se firma el Contrato Soto – Keith mediante el cual se concluye la ferrovía al Mar Caribe en 1890. La actividad portuaria pasa de Puntarenas a Limón y nuestra industria cafetalera gana con el abaratamiento del transporte del cafeto.

II. Estudios Previos:

En su discurso inaugural del 8 de mayo de 1894 el presidente Iglesias formula su plan a seguir en cuanto a las comunicaciones y obras de infraestructura en general. Liberal a lo siglo XIX, materializó grandes obras en beneficio del comercio y del desarrollo del país (Patrón Oro y ferrocarril al Pacífico).

El ferrocarril al Oeste fue la obsesión de sus administraciones por varias razones:

a. El monopolio ferrocarrilero en manos de Minor Cooper Keith hacía prevalecer sus caprichos cobrando precios

arbitrarios y cometiendo múltiples tropelías en menoscabo de los intereses de los bananeros nacionales.

- b. Los fuertes temporales del Atlántico imposibilitaban durante meses el transporte de nuestro café al exterior.
- c. Necesidad de habilitar nuevas zonas para no importar granos básicos.
- d. Prescindir del gasto por concepto de reparación de la Carretera Nacional construída por la Sociedad Económica Itineraria.
- e. Se pretendía, además con esta salida al Pacífico alentar las relaciones comerciales con California, México y Suramérica.
- f. El deseo de atraer turistas que aprovecharían la vía para pasar del Atlántico al Pacífico o viceversa. Buena oportunidad para competir con el Ferrocarril Interoceánico de Panamá.

El Ejecutivo (el Presidente) nombra las comisiones de estudio, una de las cuales se encargaría de hacer un análisis del lugar más apto para puerto terminal del camino de hierro y otra determinaría el trazado. A ambas comisiones les dieron una alternativa: o Puntarenas u otro lugar.

A— La comisión exploradora del Golfo de Nicoya fue integrada por ingenieros, médicos, capitanes de marina y agricultores.

Esa comisión haría un estudio geológico incluyendo corrientes de aire, mareas, naturaleza del suelo marino, profundidades, transformaciones del paisaje, fertilidad del suelo, vegetación aledaña, productos, agua potable y otros aspectos.

Una vez rendido el informe de la Comisión Exploradora del Golfo de Nicoya se iniciaría el estudio del trazado.

Resultó que la Bahía de Pital era la que por sus excelentes condiciones marítimas podía entrar en ventajosa competencia con Puntarenas. Ocho votaron en favor de Pital, uno (Luis Matamoros) en favor de Puntarenas.

La Comisión analizó Pital, Tivives, Caldera y Puntarenas y acerca de todos estos lugares vertió su opinión. Hizo un estudio pormenorizado de Pital y Puntarenas.

PUNTARENAS:

1. Apta para puestos de cuarentena (islas vecinas).
2. Azotada por vientos del sur y mucho oleaje que impiden el fondeo tranquilo de las naves.
3. Mucha sedimentación por desembocadura del Barranca.
4. Condiciones sanitarias precarias.
5. Fangosidad del estero produce focos de corrupción que contaminan el aire.
6. Agua de los pozos altamente contaminada, nociva.
7. Manglares son focos de infección; son terrenos abonados para disentería, fiebre amarilla, hepatitis.
8. Mejoramiento de esas condiciones higiénicas costará mucho.
9. Puntarenas: Banco de arena. Ilustra su aserción con mapas antiguos y recientes.
10. Sr. Matamoros estima que debe aprovecharse Puntarenas por su estero, ya que la falta de agua potable se solucionaría mediante tubería del Barranca o Ciruelitas.

PITAL:

1. Sector abrigado, buen clima, amplia playa, fondo submarino bastante regular.
2. No hay corrientes submarinas y poco viento.
3. Posición cercana a la salida del Golfo—economía de tiempo.
4. Excelente rada.
5. Aguas puras: cuatro ríos (Agujas, Pital, Póceres, Agua fría y Tárcoles).
6. Fondeadero, planicies.
7. Lugar pintoresco.

B— La Comisión del trazado: Presidida por el Ing. Alberto González Ramírez.

Pocas gradientes y poco pronunciadas. Se prescinde de uso de túneles. Se recomienda que de ser posible se escoja la ruta que tenga como punto terminal Puntarenas.

Seis meses para hacer el trazado hasta Coyolar. Se hicieron más estudios hacia el Oeste.

Hasta Coyolar el trazado conserva más o menos las mismas características en la actualidad que las definidas por la comisión en comentario.

La comisión escoge Tivives: ¿Por qué?

- a. El punto más cercano a San José.
- b. Está en el mismo valle que Orotina. El descenso a partir de esta población es favorable.
- c. Es el terreno más apto para la conservación de la vía y por la suavidad de las gradientes.
- d. Para competir con el interoceánico de Panamá la vía debe ser corta. Sólo Tivives la ofrece.
- e. Sale más barato que cualquier trazado.

González realiza un estudio de factibilidad portuaria de Tivives. Si bien Tivives tiene desventajas como puerto, se le pueden introducir mejoras para adaptarlo al comercio internacional.

III. Supremos poderes en una alternativa: Tivives o Pital. Se deciden por Tivives.

Contrato Ulloa — Casement:

Se reciben solicitudes variadas para celebrar contratos de construcción. Gran cantidad de ingenieros desfilaron hacia el Pacífico para analizar las bondades o inconveniencias del contrato.

James MacDonald cobraba \$63.000 dólares por milla y el usufructo de la vía por cierto tiempo.

John Casement estimó la milla en \$52.900 dólares sin usufructuar su explotación.

Al fin Juan Ulloa Giralt, Secretario de Fomento de Iglesias y William S. Lyn, representante de John Casement suscribieron el acuerdo Ulloa—Casement mediante el cual John Casement se compromete a construir el ferrocarril, aprobado por el Congreso el 3 de agosto de 1897 (hoy hace ochenta años).

Casement se compromete a construir la vía por \$2.898.971.43, al 2,33 equivalían a \$6.754.603.43 (pesos) cuyo precio incluye todos los anexos necesarios: estaciones, edificios, talleres, seis locomotoras y líneas telegráficas.

El contrato Ulloa — Casement detalla la ruta que habrá de tomarse, salvo aquellas modificaciones que la definitiva localización de la vía requiera.

Se compromete a dar inicio a la obra en los siguientes 6 meses y entregar la obra terminada en los siguientes 30 meses.

Si no se terminó en esta fecha fue por incumplimiento y falta de fondos del Estado.

IV. Algunas diferencias entre el Contrato Ulloa — Casement y el Soto — Keith

1. En el Contrato Ulloa — Casement el gobierno se compromete a girar al contratista una suma mensual para la obra ferrocarrilera. Emite bonos con garantía de sus propios bienes (Art. XIII).

El Contrato Soto — Keith abre las puertas al capital extranjero (Art. X).

2. Ulloa — Casement evita el abuso en cuanto a la exención de gravámenes en la importación de material fijo y rodante para la construcción de la vía, disponiendo que una actitud similar obligaría a la empresa a pagar el duplo de los derechos correspondientes (Art. X). Esta limitación no existe en Soto — Keith (Art. XXIII). De ahí que las compañías de Keith dotaron a sus empleados de enseres de lujo, en deterioro de los ingresos del fisco.
3. Casement da garantía de cumplimiento según el contrato (Art. VII). El contrato suscrito por Keith no estipula ninguna garantía de cumplimiento.
4. No hay usufructo de la obra ni ventajas territoriales en Ulloa — Casement. Keith recibe por medio del Contrato

de 1884 los ferrocarriles construídos entre Limón y Carrillo, entre Cartago y Alajuela y el que se construya entre Siquirres y Cartago, incluyendo todos los bienes muebles e inmuebles para su explotación (Art. XXI).

Además 800.000 acres de terrenos baldíos a lo largo de la vía o en cualquiera otra parte del territorio. Además la faja de terreno para la construcción del ferrocarril.

"... todo sin indemnización alguna" (Art. XXII).

Aquí se inician las funciones de Keith como ferrocarrilero, bananero, minero y "guaquero" (exportación de tesoros arqueológicos) además: el contrato prohíbe al gobierno decretar impuesto territorial por 20 años (Art. XXII). Todas estas propiedades serán administradas por la empresa "sin perjuicio de la soberanía nacional". Está de más agregar que este contrato de hecho lesionaba la soberanía nacional.

5. Casement renuncia a toda intervención diplomática y al sujetarse a las leyes de la República se compromete a consultar a los supremos poderes cualquier traspaso de este contrato a personas físicas o jurídicas, en cuyo caso será inaceptable dicha gestión en favor de un gobierno extranjero. (Arts. XVIII y XIX).

El contrato Soto-Keith estipula únicamente la restricción de no traspasar el contrato a un gobierno extranjero, pudiendo actuar en lo demás libremente sin previa consulta (Art. XXIV). Además, el contrato Soto-Keith no menciona intervención diplomática, dejando el campo abierto.

6. No se garantiza a Casement la concesión de nuevas vías ferrocarrileras. En el caso del ferrocarril al Atlántico, el gobierno da el derecho a la empresa para participar en cualquier contrato de construcción de líneas ferroviarias anexas. (Art. XXV).
7. Mientras Casement debía someterse a la inspección de la Secretaría de Fomento en cuanto a la ejecución de trabajos (Art. XIII), Soto-Keith es muy timorato en este sentido (Art. X).

Resta decir que el Contrato Ulloa - Casement es una excepción en toda la serie de negocios y contratos leoninos de nuestra historia patria que han manchado la dignidad nacional. La bondad de este contrato enaltece los logros de Rafael Iglesias Castro y su administración. Además, da una lección de patriotismo y responsabilidad a nuestros dirigentes.

KURTZE, Francisco. La Ruta Ferroviaria Interoceánica a través de la República de Costa Rica. Imprenta, Librería y Encuadernación "Alsina", San José, Costa Rica, 1918, p. 45.

SERRANO RODRIGUEZ, Luis Angel. Administración Iglesias Castro: Algunos aspectos de su política económica y social. Tesis de grado Universidad de Costa Rica. Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio", San José, Costa Rica, 1975, p. 266.

Nota: La mayor parte de los conceptos expuestos en este trabajo están tomados de las páginas 137-178 de esta tesis, además en los anexos aparece la mayoría de los artículos de los contratos aquí comentados.

LOS HEBREOS Y LA INQUISICION ESPAÑOLA EN AMERICA

Viene de página 108

los hebreos de América quedaron incommunicados de estas comunidades y poco a poco fueron desapareciendo.

En el siglo XVIII eran ya pocos los que observaban el judaísmo y la inquisición ni se ocupaba de ellos. Esta institución fue abolida por las Cortes de Cádiz en 1813 y restablecida nuevamente en 1814. Ya para los años alrededor de 1821 el Santo Oficio había decaído completamente y no tenía ninguna vigencia; así como todas las instituciones españolas en América, estaba en total decadencia

debido a los movimientos de emancipación.

La Inquisición murió en América junto con todo el régimen colonial español, dejando la inquietud en muchos hispanoamericanos acerca de su ascendencia judía.

1. Nudelstejer Befeler, Sergio. Tribuna israelita. México, 1974, p. 1.

2. Ausubel, Natan. Historia Ilustrada del Pueblo Judío. Co. General Fabril Editora. Buenos Aires, 1960, p. 116.
3. Comellas, José Luis. Historia de España Moderna y Contemporánea 1474-1967. Ed. Rialp. Madrid, 1973, p. 57.
4. Turbeville, A. S. La Inquisición Española. Fondo de Cultura Económica, México, 1971, p.26.
5. Liebman, Seymour. Los judíos en México y América Central: Fe, Llamas e Inquisición. Editorial Siglo XXI, México, 1971, pp. 114.
6. Ibidem, p. 6.

AMIGHETTI EXPRESIONISTA

Viene de Página 63

- 1957 — 1966 — Viaja a Europa, (1960). Publica **Francisco y los Caminos**, ilustrado con 79 xilografías del autor. (Editorial Costa Rica (1963). Exposición de acuarelas en "La Prensa Libre" (1964) Mural al fresco en el Policlínico del Seguro Social en San Juan de Tibás. Aparece **Francisco en Costa Rica**, ilustrado con 57 xilografías del autor. Editorial Costa Rica.
- 1969 — Exposición de grabados en madera en la Galería Amighetti. San José, Costa Rica.

- 1969 — (Noviembre). Primer premio en grabado (Juegos Florales Abelardo Bonilla) San José, Costa Rica.
- 1970 — Exposición de xilografías, Casa Nacional de la Cultura Buenos Aires.
- 1970 — Premio Nacional "Magón" de Literatura.

Pasa a página 115

REVISTA DE HISTORIA

Carlos Meléndez

Año 1, N^o 2 (Enero - Junio 1976)

Universidad Nacional, Heredia

Tenemos a la vista un nuevo número, cuyo contenido global nos parece una buena forma de hacer las cosas.

El primer artículo de los señores Ciro F. S. Cardoso y Héctor Pérez Brignoli (Dependencia y metodología de la historia de América), pese a ser bastante breve, viene a plantear las cuestiones básicas ligadas a la problemática de la investigación histórica en América Latina. Los autores hacen una crítica incisiva sobre el problema de la formación del profesional investigador, de las dificultades que suelen encontrar ante la falta de financiamiento y de apoyo institucional. En forma más particular enfatizan el problema de importación de modelos, métodos y técnicas que, pese a su novedad, suelen a menudo ser inadecuados a nuestra realidad. Estas observaciones merecen un severo análisis, sobre todo por quienes se dicen innovadores y que, lo que a final de cuentas vienen a mostrar, es un completo desconocimiento de las posibilidades reales de información en nuestro medio.

Lowell Gudmundson muestra un dominio y conocimiento pleno del tema sobre el populismo y la integración de las clases obreras en Bolivia, entre los años de 1952 y 1957. Su análisis sobre el populismo es fundamental a sus propósitos, hasta llegar a mostrarnos que esta forma de respuesta, de populismo "desde arriba", que es la que se ha aplicado en el caso boliviano y latinoamericano, no es el más acertado. En efecto el autor caracteriza tal ideología como una combinación de personalismo, de cooperación de clases sin criterio de clase y de paternalismo denigrante, que ha llevado al fracaso. Su análisis acerca de los tres sectores principales de la proyección política de Paz Estenssoro, el de la reforma agraria, la reforma universitaria y las políticas de inversiones petroleras y mineras, nos parecen la parte más acertada de su valioso estudio. La bibliografía con que acompaña su trabajo es consistente y amplia, de manera que concluimos en considerar su trabajo como acabado y satisfactorio.

El Dr. Carlos Araya Pochet profundiza en la evolución de la minería costarricense en los Montes del Aguacate en los años de 1821 a 1843, campo en el que reconocemos su autoridad. El cuadro que se propone damos su autor, es el más

amplio posible. Así nos muestra su evolución histórica, sus técnicas, propiedad, mano de obra, financiamiento, comercialización, política estatal e interrelaciones entre minería y café. El problema básico es la limitación informativa con que tiene que desenvolverse, que le ha debido llevar a una búsqueda bastante concienzuda de información.

Discrepamos en algunos detalles sobre sus apreciaciones acerca del proceso de acumulación originaria del capital minero, mas no por ello dejamos de coincidir con el valor que le reconoce a esta explotación, en el proceso de despegue económico de Costa Rica a raíz de la Independencia.

Jeffrey J. Casey incursiona en el terreno de la historia demográfica para presentarnos un cuadro de interés sobre el proceso evolutivo de la población de Tucurrique en los años de 1638 a 1737. La objeción que tenemos que plantearle, es la de que no profundizó lo suficiente en el análisis de las verdaderas funciones que dicho pueblo desempeñó en el período. El cree que fue una estación intermedia en el tránsito hacia la región del Atlántico; nosotros pensamos más bien, y no sería este el lugar para razonarlo, que fue más bien un poblado de frontera de colonización, sin menoscabo de su función caminera. Era el enlace con la Tierra Adentro (Talamanca). Con esto se explica el por qué de la recepción bastante alta de gentes de otros pueblos de indios, y se aclara la condición de complejidad en su evolución social, que al autor no le permiten "identificar factores sociales que determinan el fenómeno de emigración en Tucurrique" (págs. 133-134).

En la sección documental, el Lic. José Antonio Fernández hace una esmerada y ejemplar presentación de materiales ligados a un año de crisis alimentaria en Costa Rica, el de 1781.

A modo de observación final, creemos pertinente objetar el cambio de formato introducido en este número, con respecto al anterior. No sólo es inconveniente tal cambio, sino que debemos expresar que las variaciones últimas bajan el nivel general de la misma, si la comparamos con el anterior número.

LA U.N.A EN EL EXTERIOR

El IV Simposio de Ecología Tropical

Rolando Mendoza

En la semana comprendida entre el 7 y el 11 de marzo de este año, un grupo de compañeros de las Escuelas de Ciencias Ambientales y Ciencias Biológicas participó en el IV Simposio Internacional de Ecología Tropical, celebrado en la ciudad de Panamá. Dicha participación fue posible gracias al apoyo brindado por la Universidad Nacional y el CONICIT.

El tema central del Simposio fue "La estabilidad del medio ambiente tropical y sus poblaciones" y fue desglosado en seis temas especializados para las sesiones de exposición y discusión, a saber:

1. Crecimiento y desarrollo de arrecifes
2. Páramos y otras regiones montañosas tropicales
3. Ecosistemas forestales tropicales
4. Sabanas tropicales
5. Ecología de ríos y lagos en los trópicos
6. Asentamientos humanos en zonas tropicales.

Participaron aproximadamente doscientas personas, representando a treinta y ocho países de América, África y Asia, bastantes de las cuales expusieron los resultados de sus investigaciones realizadas en los trópicos del mundo. Por la Universidad Nacional, la Prof. Adelaida Chaverri, de la Escuela de Ciencias Ambientales, expuso el trabajo "Datos iniciales sobre la fragilidad de un páramo frente a los efectos del fuego", realizado en el Cerro Chirripó con sus compañeros Christopher Vaughan y Luis Jorge Poveda, quienes también asistieron al evento; la Dra. Susan Smith, de la Escuela de Ciencias Biológicas expuso su trabajo personal "Ecología del complejo mimético de culebras corales y algunos depredadores potenciales", de gran importancia para el conocimiento de los patrones de evolución en los trópicos. Además, como oyentes, asistieron los profesores Luko Hilje, Julio E. Sánchez y Jorge A. Rodríguez, de Ciencias Biológicas.

A continuación se reseña el trabajo concerniente a cada uno de los temas especializados que se mencionó antes, y si alguna persona está interesada en algún aspecto específico, puede consultar en la Biblioteca Central un manual que contiene los resúmenes de los trabajos expuestos y las direcciones postales de los participantes en el Simposio.

Crecimiento y desarrollo de arrecifes

En las sesiones de discusión de este tema se enfatizó en la estructura de la comunidad de arrecifes, en la dinámica de algunas de las poblaciones que la componen y en la interacción de éstas.

Sin duda que esta información contribuye al mejor conocimiento de estas comunidades tropicales y subtropicales, en verdaderas islas ecológicas y en este sentido son muy importantes para estudios de colonización y poblamiento de regiones insulares.

Ecosistemas forestales tropicales

Fue muy amplia y ecléctica la información presentada con respecto a este tema, abarcándose los aspectos de la dinámica del bosque tropical, no solo de sus poblaciones vegetales sino que también del componente animal, en particular de los artrópodos. Se expusieron trabajos específicos acerca de la demografía vegetal, de la estructura y composición del bosque, de su genética, de los ciclos de minerales, de las fluctuaciones en abundancia de insectos y de la influencia del clima en todo el ecosistema. También se planteó ideas sobre el papel de los bosques en el mejoramiento de las condiciones ambientales, sobre la inconveniencia de sembrar bosques monoespecíficos de coníferas (coniferación), y sobre la necesidad de crear un sistema de reservas forestales en áreas de bosques nubosos en América Central, dado que éstas son fundamentales para el mantenimiento del régimen hídrico y exhiben una gran riqueza de especies animales y vegetales, y ac-

tualmente son víctimas de la tala y la quema.

Sabanas tropicales

Con respecto a las sabanas tropicales se brindó información acerca de la estructura de estas comunidades, de los ciclos de sus nutrimentos y de su productividad primaria, datos necesarios para su manejo, sobre todo por la importancia que tienen las gramíneas en cuanto a su utilización económica.

Ecología de ríos y lagos en los trópicos

El conocimiento de las características físicas y biológicas de los ecosistemas acuáticos continentales es muy necesario para su manejo, sobre todo por la importancia que ellos representan en cuanto al mantenimiento del régimen hídrico y en cuanto a la biota presente. Acerca de este último aspecto fue que se enfatizó más en las charlas dictadas, en especial acerca de las cadenas alimentarias y la productividad, y en los aspectos a considerar cuando se introduce alguna especie foránea a un ecosistema dado o cuando se modifica el ambiente al construir obras de infraestructura. Ambas situaciones tienen gran importancia para Costa Rica, donde actualmente y para el futuro se tiene planeados proyectos análogos.

Asentamientos humanos en zonas tropicales

Los asentamientos humanos deben estar en armonía con la aptitud de la tierra en que se ubican, y de ahí que no debe abusarse en cuanto a la utilización de ésta. Algunos de los trabajos expuestos evidenciaron la forma de vida de culturas como la maya y el problema actual de tribus amazónicas y además el problema de la tenencia de la tierra en relación con la estabilidad de los agroecosistemas tropicales, así como ideas concretas de reubicación de poblaciones humanas a raíz de obras de infraestructura.

de suma importancia, dada su alta productividad.

Páramos y otras regiones montañosas tropicales

Se aportó nueva información sobre estas peculiares áreas, de las que en Costa Rica tenemos unas extensiones escasas en comparación con las vastas alturas andinas. Su aislamiento las convierte

De todo esto surgen importantes planteamientos que no pueden pasar desapercibidos si se quiere planificar debidamente la utilización de la tierra en cualquier país tropical.

Como se aprecia, el evento tuvo gran valor. Lo importante es haber llevado la voz de la Universidad Nacional y de Costa Rica, en general, a través de los valiosos trabajos que algunos compañeros expusieron y así darle presencia en un cónclave mundial a nuestra Universidad y a nuestro país y, además, de compartir —en la medida de las posibilidades— con colegas de otros países y derivar de ellos información científica útil para el manejo adecuado de nuestros recursos naturales.

Además de las sesiones de trabajo hubo una exposición de libros permanente y bastante completa, y continuas actividades recreativas que nos permitieron

estrechar los lazos con los compañeros de otras nacionalidades y compenetrarnos con los valores autóctonos y el fervor del hermano pueblo panameño.

Debe reconocerse la destacada labor de patrocinio por parte de las siguientes instituciones: Laboratorio Conmemorativo Gorgas (G.M.L.), Instituto Nacional de Cultura (I.N.A.C.), Sociedad Internacional de Ecología Tropical (I.S.T.E.), Asociación Internacional de Ecología (INTECOL), Ministerio de Desarrollo Agropecuario (M.I.D.A.), Instituto de Investigaciones Tropicales Smithsonian (S.T.R.I.), Universidad de Panamá.



INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES



LA UNIVERSIDAD JUAREZ
AUTONOMA DE TABASCO

A TRAVES DEL COMITE PRO-FIESTAS
1er. CENTENARIO INSTITUTO JUAREZ

BAJO EL PATROCINIO DEL
GOBIERNO DEL ESTADO DE TABASCO

Y EL INSTITUTO NACIONAL
DE BELLAS ARTES

Conforme a las siguientes

Bases:

- I. Podrán participar todos los escritores de habla española, que residan en cualquier país de América y en España.
- II. Los concursantes deberán enviar un ENSAYO INEDITO sobre la obra del poeta Carlos Pellicer, a: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, Zona de la Cultura, Villahermosa, Tabasco, México.
- III. Los trabajos se presentarán por triplicado, escritos a máquina, a doble espacio, en papel tamaño carta y por una sola cara, y tener una extensión mínima de 50 cuartillas.
- IV. Deberán suscribirse con seudónimo, y en sobre separado y cerrado, adjunto al trabajo, se enviará la identificación precisa del autor, con expresión de su domicilio y teléfono.
- V. Las plicas de identificación serán depositadas en una notaría pública de esta ciudad; el notario abrirá únicamente la que el Jurado calificador señale y destruirá las demás.
- VI. El certamen quedará abierto desde la publicación de la presente convocatoria hasta el día 31 de marzo de 1979.
- VII. El Jurado calificador estará integrado por distinguidos ensayistas y sus nombres serán dados a conocer con toda oportunidad.
- VIII. El Jurado calificador emitirá su fallo a más tardar el día 15 de mayo de 1979, inmediatamente será notificado al concursante que resulte triunfador, a la vez que se divulgará por medio de la prensa.
- IX. Los derechos de la primera edición del trabajo premiado serán propiedad exclusiva de las instituciones que convocan y los derechos de autor pertenecerán al premiado.
- X. Los organizadores no se hacen responsables de los originales no solicitados dentro de los 30 días posteriores al fallo del Jurado.
- XI. Cualquier caso no considerado dentro de las cláusulas de la presente convocatoria será resuelto a criterio del Jurado y de los organizadores.

Convocan

Premio Nacional de Ensayo Literario

sobre la obra del poeta
Carlos Pellicer



PREMIO UNICO E INDIVISIBLE

CINCUENTA MIL PESOS EN EFECTIVO
Y DIPLOMA

Villahermosa, Tab., Julio de 1978

CONTRIBUCION A UN ANALISIS SEMIOLOGICO DEL POEMA "VIET-NAM, CINCO CUADROS"

Viene de página 30

- bilidad estilística del director. Cfr.: F. CARLINI: Alfred Hitchcock, Firenze, La Nuova Italia, 1974.
12. Cfr. F. F. SALCEDO: Técnicas del cine en la obra de Carlos Fuentes, "Cuadernos Americanos", mayo-junio 1975, N° 3, vol. CC y además A. CAMPA: Ernesto Sabato y su última novela, "La Estafeta Literaria", 15 de mayo de 1975, N° 564, p. 2109.
13. La Morán hace referencia aquí a dos de los más potentes medios de la aviación americana que han caracterizado la lucha en el Viet-Nam. El primero es un superbombardero estratégico Boeing B-52, capaz de volar a alta cuota "Stratofortress" y de llevar sobre el morro una carga de casi 30 toneladas de bombas convencionales. Este avión ha sido usado primeramente para bombardeos tácticos demostrando un enorme potencial destructivo. Cfr. F. DABER: B-52 una lezione dal Vietnam, "Aviazione e Marina Internazionale", 1974, a. XIV, vol. XIII, págs. 61-65; ANONIMO: Boeing B-52 Stratofortress, "Storia dell'Aviazione", Milano, Fabbri, 1973, N° 107, págs. 134-137; N. SCARLATO: I bombardieri strategici, "Aerei", Delta, 1975, N° 6, págs. 10-11. El Hueycobra es un helicóptero de la Bell Corporation, blindado para atacar a baja cuota, dotado también de metrallas electrónicas con un enorme potencial de fuego (en condición de lanzar 4.000 golpes por minuto). ANONIMO: Bell 209 Hueycobra, "Aviazione oggi", Milano, Fabbri, 1975, N° 19, págs. 149-152. Sean los B-52, sean los Hueycobra han sido empleados en el conflicto vietnamita a partir del fin de 1965 y como la colección de los poemas de la Morán ha sido publicada en 1971, el poema Viet-Nam, cinco cuadros se puede fechar entre el 1966 y el 1970, con mayor probabilidad en una fecha más tardía, pues no es fácil que la poetisa conociera tales aviones desde el primer año de su empleo y puesto que ha sido mayor con el tiempo la sensibilidad con respecto al problema por parte de la opinión pública mundial.
14. El término hongo en uso después de la guerra atómica es metáfora común para indicar la forma del humo que se produce por la explosión.
15. Sobre 22 presencia solo 4 son de adjetivos; $15 \div 3 = 18$ las formas nominales que constituyen, por tanto, ellas solas, el 82% de la totalidad.
16. Cfr. DABER: cit., p. 61; ANONIMO: cit., p. 148.
17. Parece presente el recuerdo de "Sora nostra morte corporal" del Cantico delle Creature de san Francesco d'Assisi.
18. De las asociaciones indicadas emergen dos series fundamentales de imágenes A de paz; B de guerra; cuyo elemento común (imagen-puente) está representado por los pájaros que son contemporáneamente las palomas de la paz y los aviones generadores de muerte.
19. Se verá que esto no es casual; es, sin embargo, significativo que las víctimas del bombardeo son únicamente mujeres y niños.
20. Este poema se encuentra también en la misma antología en que está Viet-Nam, cinco cuadros, págs. 31-36.
21. Se entiende aquí por modulación el hecho de que el verbo constituye un elemento que se repite y varía en su sentido casi según una regla fija.
22. Viejo, el y niño, el en C.4 se leen naturalmente sin elisión.
23. Prácticamente se trata de la aplicación lingüística de la propiedad transitiva de relación de equivalencia, por eso si $(a = b)$ y $(b = c)$ será entonces $a = c$. Donde $a =$ Alimento primario; $b =$ Pueblo Vietnamita; $c =$ Tercer mundo.

Viene de página 111

AMIGHETTI EXPRESIONISTA

- | | | | |
|------|--|------|--|
| 1972 | Exposición de grabados en madera en el Ibero-Club de Bonn. | 1974 | Exposición de Grabados Casa Andrés Bello y Galería Track, Caracas, Venezuela. |
| 1972 | Exposición en la Sociedad Iberoamericana Frankfurt (xilografías). | 1975 | Exposición de Grabados Fundação Cultural do Distrito Federal (Brasilia). |
| 1972 | Exposición de cromoxilografías en el Palacio de Bellas Artes, México, D. F. | 1976 | Exposición de Grabados, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Guatemala, C. A. |
| 1973 | Exposición retrospectiva (grabados, acuarelas, óleos) Ministerio de Cultura, San José, Costa Rica. | 1976 | Exposición de dibujos 1930-1976, Facultad de Bellas Artes, San José, Costa Rica. |
| 1973 | Exposición de Grabados, en la Sala Paula - Becker - Modersohn-Haus en Bremen. | | Obras en: |
| 1973 | Exposición de Grabados en el Museo Latinoamericano del Grabado en San Juan de Puerto Rico. | | Museo de Arte Moderno de Nueva York. |
| 1973 | Primer Premio de Grabado en el Segundo Salón Anual de Artes Plásticas, San José, Costa Rica. | | Museo del Grabado, Buenos Aires. |
| 1974 | (Enero) Exposición de Grabado, Galería del BID, Washington, D. C. | | Museo del Grabado Latinoamericano, San Juan de Puerto Rico. |
| | | | Ibero-Club, Bonn. |
| | | | Sociedad Germano-Iberoamericana, Frankfurt. |
| | | | Colección Dr. Ludwig Roselius, Bremen. |
| | | | Ministerio de Cultura, San José, Costa Rica. |

LA SITUACION DEL NARRADOR EN PEDRO PARAMO

Viene de página 52

14. Pupo Walker, Enrique. "Personajes y ambiente en 'Pedro Páramo' ". (Cuadernos Americanos, v. 167, n. 6, 1969), 194-204.
15. Rulfo, Juan. Pedro Páramo. (11a. Reimp. México: Fondo de Cultura Económica, 1970).
16. Todorov, Tzvetan. Literatura y significación. (Barcelona: Editorial Planeta, 1974).
17. Todorov, T. Poética. En: Ducrot, Oswald y otros. ¿Qué es el estructuralismo? (Buenos Aires: Editorial Losada, 1971).
18. Sommers, Joseph. Yáñez, Rulfo, Fuentes. (La novela mexicana moderna). (Caracas: Monte Avila editores, C. A., 1970).

Colaboradores en este número

ACUÑA, José Basileo. Costarricense, 1897. Profesor de Estado, Bachiller en Leyes (1930), actualmente pensionado. Cónsul de El Salvador (E.U.A.); Cónsul de Costa Rica (E.U.A.); Cónsul de Costa Rica (India, 1955). Miembro Honorario del Consejo Técnico Superior de Salud Mental (1978); Miembro Honorario de la Asociación de Autores de Obras Literarias, Artísticas y Científicas (1977); Miembro Correspondiente de la Real Academia Española (1970); Miembro Fundador de la Sociedad Iberoamericana de Filosofía (1968); Miembro Honorario, Centro Médico Cultural (1958); Secretario de la Asociación Pro-Hospital de Niños; Caballero de la Legión de Honor (Francia, 1932); Cruz de Guerra (Francia, 7 citaciones 1916-19). Premio Tribuna Interbalnearia (Montevideo, 1978); Homenaje (Grupo Sin Nombre, 1977); Pergamino de Honor (Unión de Mujeres Americanas, 1972); Distinción Colegio Metodista (1966).

Publicaciones: Varios artículos, poesías y traducciones en el *Repertorio Americano*; *Máscaras y Candilejas* (1972), *Entre Dos Mundos* (1971) *Intiada* (1970), *Angelito baja a la Tierra* (1969), *Angelito Fierabrás* (1967), *El Soneto Interminable* (1965), *Campanadas de la Medianoche* (1965), *Tres Cantares* (1964), *Estampas de la India* (1962), *Rapsodia de América* (1962), *Cantigas de Recreación* (1958), *Proyecciones* (1953), *Quetzacoatl* (1947). *Apuntes para servir de base al desarrollo de Programa de Lengua Materna* (1958), *Materia y método en la educación y en la filosofía* (1967), *Apuntes de Psicología* (1950), *Metodología de la Psicología General* (1950), *El sentido vital* (1928), *La Iglesia Católica Liberal* (1927). Traducciones: *Poesía Inglesa*, *Antología* (1978), *Los Simbolistas Franceses* (1974), *La Comedia de las Equivocaciones* (1973), *Coriolano* (1973), *Macbeth* (1972), *Los Sonetos de Shakespeare* (1968).

AGUIRRE, Carlos E. Véase *Repertorio Americano*, Año I, N° 3.

BEFELER de Zomer, Sara. Costarricense, 1945. Licenciada en Historia. Profesora a tiempo completo en la Universidad Nacional. Publicaciones: *Evangelización y proselitismo en la época colonial* (1978); *¿Qué es el Sionismo?* (1976); *El Congreso de Panamá de Simón Bolívar y la participación de Centro América* (1974).

CAMPA, Annunziata Olimpia. Nació en Parabiata (Lecce), Italia en 1945. Se licenció en Letras en la Universidad de Florencia. Fue primero Lectora en la Universidad de Florencia, luego profesora en Lengua y Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Venecia. Actualmente es profesora de castellano en la de Pisa. Becaria en la Universidad de Salamanca y en la de Málaga.

Entre sus obras: "Sulla narrativa di Ernesto Sábato" - (1973). "Ernesto Sábato y

su última novela" - (1974). "El mundo alucinante en "Abbadón el Exterminador" de Ernesto Sábato - (1976). "Sul problema della traduzione dei testi letterari" (1976). "Mamita Yunai" e l'impegno sociale di Carlos Luis Fallas" - (1978). "Miguel Delibes y "Las guerras de nuestros antepasados" - (1978).

CERUTTI, Franco. Véase *Repertorio Americano*, Año I, N° 4.

FARRAY, Nicolás. Costarricense por naturalización. Septiembre de 1935. Doctor en Filosofía y Letras. Catedrático de la Escuela de Filología, Universidad de Costa Rica. Publicaciones: varias obras de textos para la enseñanza de las lenguas clásicas, ponencias a congresos de filología y lingüística, artículos en revistas y periódicos. Miembro de la Asociación Internacional de Hispanistas.

FERNANDEZ ESQUIVEL, Franco. Nació en Cartago (Costa Rica). Ha realizado estudios de Derecho e Historia y Geografía en la Universidad de Costa Rica, donde obtuvo el Bachillerato en Historia y Geografía y la Licenciatura en Historia. Doctor en Historia de América por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente dicta cátedra en la Universidad de Costa Rica y en la Universidad Nacional; en esta última ocupa también el cargo de Sub-Director de la Escuela de Historia. Ha publicado, *El Salvador en la primera década del siglo XIX* (1971) *Diccionario Institucional Costarricense* (1972); *Municipalidades del valle intermontano y sus relaciones con el IFAM* (1973); *Constitución 1949 analizada a través de las Actas de la Constituyente* (1974); *El negro en la historia y la política costarricense* (1974); *Terremoto en Cartago 1910* (1974); *Aportación al estudio del negro en Costa Rica, participación política y discriminación racial 1940-1974* (1976); *Procedencia de los esclavos negros a través del complejo de distribución desarrollado desde Cartagena* (1976) y *La integración de la población negra a la política costarricense* (1977).

GAINZA ALVAREZ, Lisandro Gastón. Chileno, nacido en Santiago el 6 de abril de 1933. Licenciado en Filología: estudios en la Universidad de Chile y en la Universidad Complutense de Madrid. Catedrático fundador de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Austral de Chile (1959-1973). Miembro fundador de la Sociedad Chilena de Lingüística (1970-1973). Secretario General de la Universidad Austral de Chile, Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de dicha Universidad. Miembro de la Comisión Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas de Chile (CONICYT), 1972-1973. Profesor Asociado en la Universidad de Costa Rica (1974-1978). Profesor de la Universidad Nacional, Costa Rica (1975-1978).

Publicaciones: *Lo Consabido: mostración de la experiencia* (1976); *Mostración lingüística*

y autonomía sintáctica (1975); *Criterios de descripción lingüística* (1974); *¿Sujeto preposicional? Un problema de límites* (1974); *Reiteración deíctica de complementos verbales* (1972-73); *Para el programa de un curso sobre el estrato fónico del lenguaje* (1972); "Es como mucho" . . . , en el español coloquial de Chile (1968); *Vivencia bélica en la narrativa de J. Fernández Santos* (1967); *Notas de la "Clasificación de las proposiciones"* de Andrés Bello (1966).

HUEZO MIXCO, Miguel. Nació en San Salvador, 1955. Poeta y escritor salvadoreño, publica en periódicos y revistas de Centroamérica.

KONIG, Vera. Nació en Viena. Hizo sus estudios en Italia hasta el cuarto año de la Facultad de Letras. En la Universidad de Costa Rica obtuvo los títulos de Bachiller en Filología Española y Licenciada en Filosofía y Letras. En la Universidad de Roma consiguió el título de Doctora en Literatura italiana con una tesis sobre *Pirandello escritor de novelas*, con mención *Cum Laude*.

Habla y escribe italiano, español, inglés, francés y alemán. Profesora asociada de la Cátedra de Italiano en la Universidad de Costa Rica. Es colaboradora habitual de varias revistas literarias en las que ha publicado ensayos sobre literatura italiana.

MONTERO PICADO, Willy. Nace en San José el 2 de marzo de 1950. Licenciado en Historia del Arte. Actualmente profesor en la Escuela de Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica.

MONTES, Hugo. Chileno, 1926. Profesor de Literatura Española en la Universidad de Chile. Doctor en Filología Románica por la Universidad de Freiburg (Alemania). Ex-Profesor invitado en la Universidad de Costa Rica. Académico de la lengua. Autor de varios libros de poemas, de ensayos y de textos de estudios para escolares y universitarios. ¡Muy amigo y admirador de Costa Rica!

SAGOT MUÑOZ, Carlos. Costa Rica, 1949. Profesor y Bachiller en Filología Española y Bachiller y egresado en Filosofía, Universidad de Costa Rica. Por varios años trabajó en colegios de secundaria y en el Centro Regional de Occidente de la Universidad de Costa Rica. En la actualidad trabaja en la Universidad Nacional. Ha publicado algunos artículos en *Revistas Nacionales*.

SERRANO, Luis A. Nació el 9 de mayo de 1937. Obtuvo su Licenciatura en Historia y Geografía el 21 de agosto de 1975 con la tesis *Administración Iglesias Castro, algunos aspectos económicos y sociales*. Desde hace veinte años es funcionario en el Banco Anglo. En el año 1972, pasó a ocupar el cargo de Profesor en la Cátedra de Historia de las Instituciones de Costa Rica, en la Universidad de Costa Rica.