



“ESTE DOMINGO” RELATO POLIMODAL

Ana Sánchez Molina

José Donoso (Chile, 1924) a pesar de pertenecer al llamado “boom” de la novela hispanoamericana y de su amplia producción literaria, se mantiene aún como uno de los escritores cuya novelística se encuentra en estado virgen. En efecto, los estudios críticos sobre su obra son muy escasos. Se pretende postular, por consiguiente, que esta ausencia casi absoluta de estudios y críticas, se debe, en gran medida, a la complejidad —sobre todo estructural— de algunas de sus novelas.

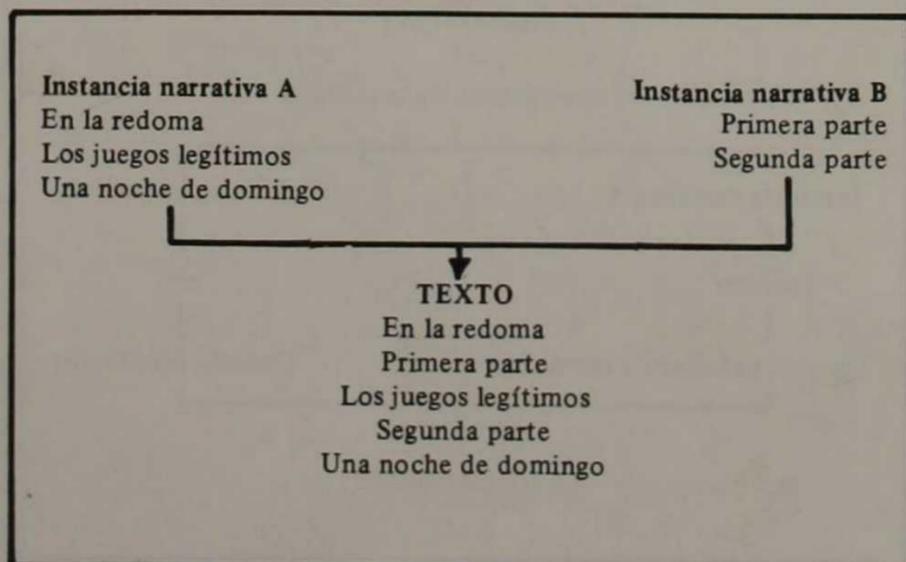
La complejidad estructural de *Este domingo* es evidente aun en su forma tipográfica: la novela está organizada en cinco, llamémoslos, capítulos, tres de los cuales son nominados y escritos en letra bastarda, mientras que los dos restantes son simplemente llamados Primera y Segunda Parte y aparecen en tipo recto. Es fácil deducir que se trata de dos historias; cada una con un narrador distinto, incorporadas en el texto en forma alterna.

Se trata de un mismo hecho contado en dos instancias narrativas en forma complementaria, no repetitiva. La paralipsis, el juego de omisiones fundamentales, producto de la focalización interna múltiple¹, estructura la novela en forma de contrapunto: lo que se llamará Instancia narrativa A será el contrapunto de la Instancia narrativa B: una es el parecer y la otra el ser del hecho narrado. Pero ambas instancias presentan rasgos comunes a nivel de discurso narrativo: del tiempo, del modo y de la voz.

La existencia de estudios y críticas sobre esta novela es tan reducida que casi se podría decir que es nula. El interés de los críticos ha sido absorbido casi en su totalidad por su última novela *El obscuro pájaro de la noche*, publicada en 1970.

Sobre *Este domingo* hay únicamente dos comentarios y un estudio², todos trabajos objetivos respaldados por un marco teórico, en los que se enfoca la novela desde el punto de vista del orden establecido y de las clases sociales, y en los que se propone la existencia de dos perspectivas (con lo que establecen un contrapunto de tipo social). Sin embargo, en este estudio se propone que no son dos las perspectivas presentes en la novela, sino tres, entendiendo por perspectiva el punto de vista desde el cual se narra, quién ve en el relato y no quién habla (según los postulados del crítico francés Gérard Genette). Proposición que se integrará como parte de la hipótesis de trabajo.

Es esta carencia casi absoluta (al menos en Costa Rica) de estudios, críticas o tesis sobre *Este domingo* y el hecho de tratarse de una novela con una gran complejidad estructural, lo que ha motivado el presente trabajo.



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:

M.A. Jacobo Schifter,

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: ₡ 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

Después de una observación heurística de la novela y de una revisión del estado de la cuestión, se detectaron algunos problemas o rasgos importantes en la misma, que permitieron plantear un tema y una hipótesis definida. La hipótesis fue ubicada dentro del campo de estudio del discurso en general, es decir, el tema fue el análisis del discurso literario en *Este domingo*: del tiempo, del modo y de la voz, según G. Genette.

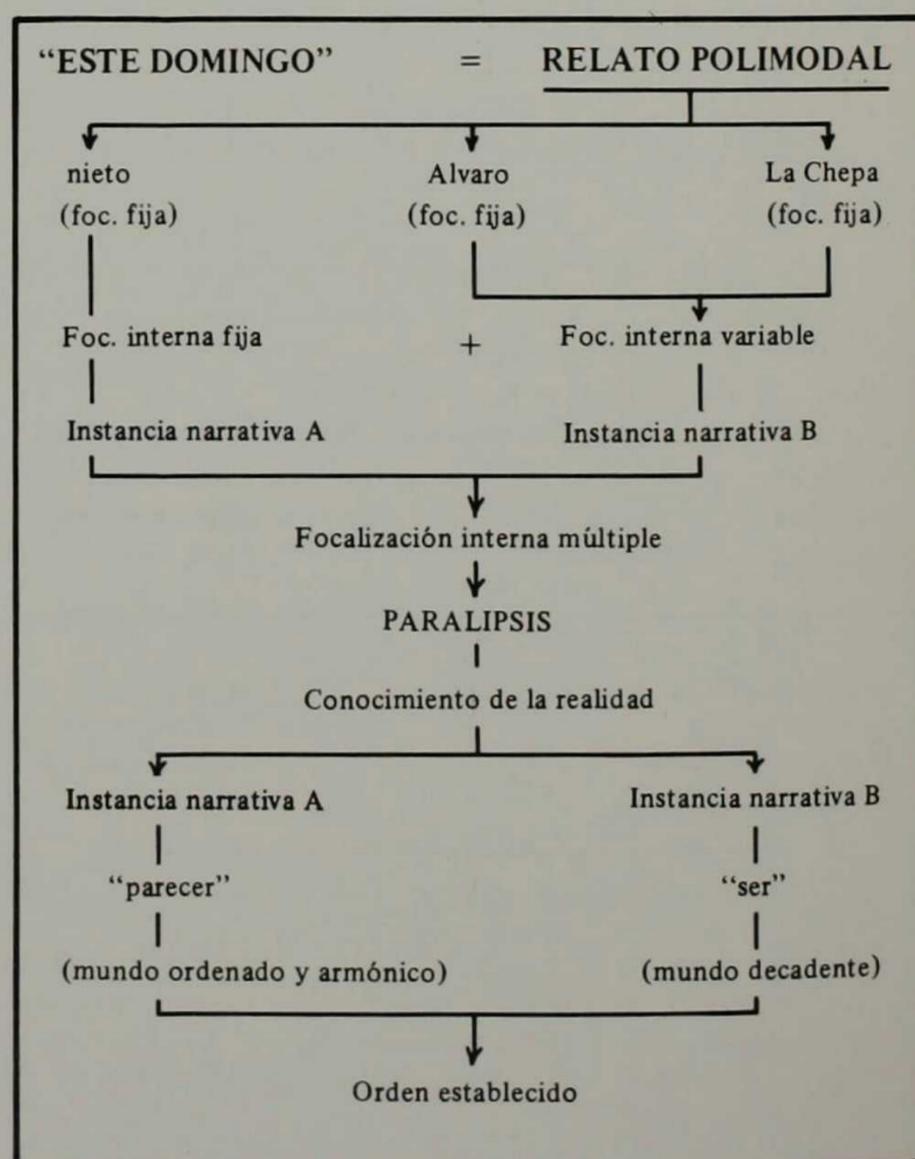
Se encontró en los estudios revisados, una gran insistencia por algunos rasgos como la perspectiva, el contrapunto, el orden establecido y las clases sociales, los narradores, etc. De todos ellos se eligió el rasgo perspectiva, por estar de acuerdo con el tema propuesto, por ser el elemento generativo de la estructura del relato y por haber diferente posición entre los críticos y nosotros.

Así, la hipótesis que este estudio se propuso verificar fue:

“Este domingo” es en relato polimodal: la focalización interna fija en una instancia narrativa y variable en la otra, se convierte en una focalización múltiple a nivel de todo el relato”.

Esta hipótesis de base genera dos hipótesis secundarias:

1. La paralipsis, producto de la focalización, es el medio que fundamenta la existencia de las dos instancias narrativas. Las instancias narrativas son relatos complementarios del mismo hecho: son contrapuntísticos.
2. El relato polimodal presenta rasgos comunes: es un relato cuantitativa y cualitativamente analéptico y mimético”.



Con la utilización del método que Gérard Genette explica en su obra **Figures III** y concretamente con la aplicación de éste al estudio del tiempo, del modo y la voz, se verificó la hipótesis de base y las hipótesis secundarias generadas por ella.

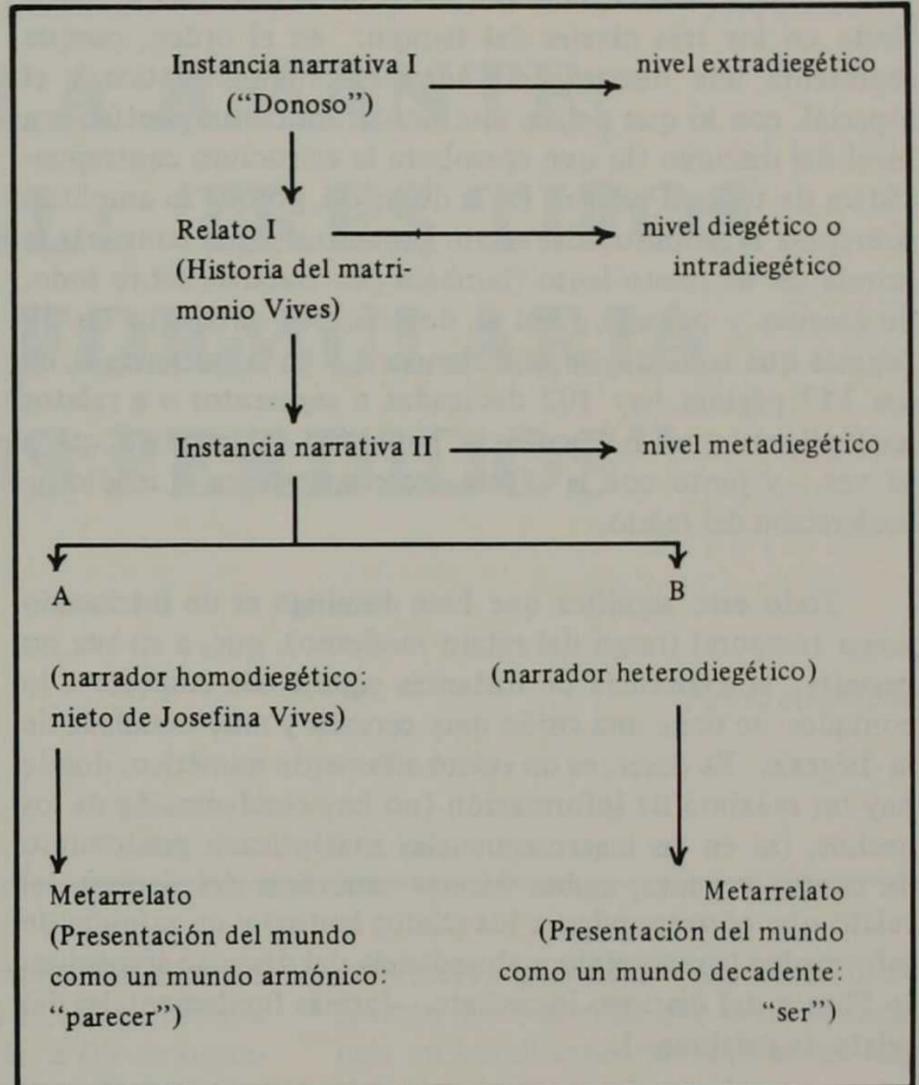
La hipótesis básica ha permitido comprobar que la focalización es el elemento generativo de la estructura del relato: es la causa de la paralipsis y, por consiguiente, de la existencia de dos instancias narrativas contrapuntísticas³, cuantitativa y cualitativamente anelépticas y miméticas.

Este domingo es un relato narrado bajo tres focos narrativos: tres son los personajes cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa: la Chepa y Alvaro son los personajes focales de una historia (Instancia narrativa B) que adquiere su sentido mediante el contrapunto establecido con la historia contada y vista por los ojos de su nieto (Instancia narrativa A). Es así, a partir de los dos personajes involucrados directamente en la historia (Alvaro y la Chepa) y de un testigo: un nieto de ellos, que se tiene una visión global del matrimonio Vives y de sus problemas.

La focalización interna, fija en la Instancia narrativa A y variable en la B, se convierte en una focalización múltiple a nivel de todo el relato. Y si se ha definido la polimodalidad como el desplazamiento del foco de narración en un relato, es necesario concluir que **Este domingo** es un relato polimodal.

La observancia de este código permite el establecimiento de una paralipsis a nivel de conocimientos, por parte de los personajes focales, dirigida de un narrador extra-heterodiegético —que cede su función narrativa para fungir únicamente como ordenador implícito— a un narratario extra-heterodiegético.

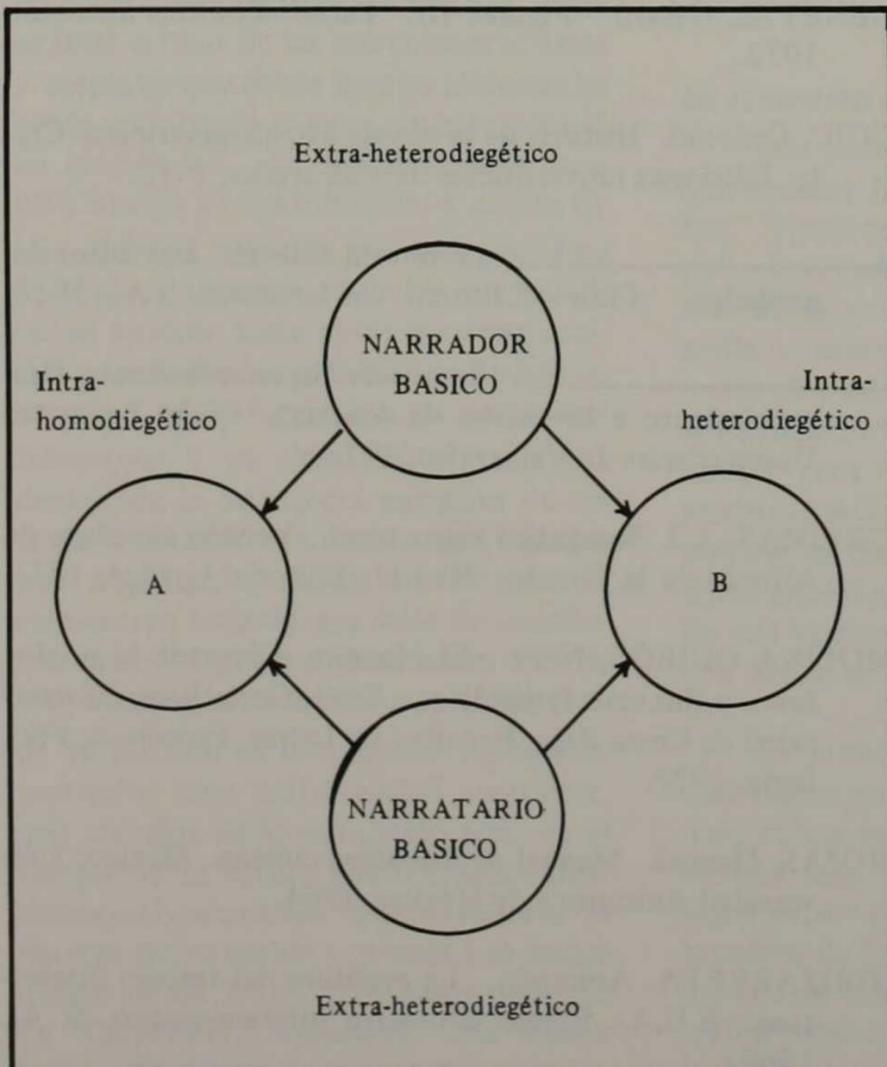
Esta paralipsis —producto de la focalización— es el medio que fundamenta la existencia de las dos instancias narrativas, denominadas A y B, porque entre ellas no hay una relación de “*embotellamiento*”: ambas son relatos segundos, que establecen una relación de contrapunto: una es el “*parecer*” (Instancia narrativa A) y la otra el “*ser*” (Instancia narrativa B) del hecho narrado.



Esto permite la complementariedad entre ambas instancias: las acronías de la Instancia narrativa A pierden su carácter siléptico en su relación con la Instancia narrativa B; las prolepsis abiertas de la Instancia B se realizan en la Instancia A; la Instancia A no cuenta la historia del héroe, si no es en función de una caracterización de la Chepa o de Alvaro (personajes de la Instancia B), de ahí la pérdida del carácter autodiegético de su narrador en el momento de unión de los relatos contrapuntísticos (2o. macrosecuencia; Instancia A); la función expresiva está equilibrada en ambas instancias: la preferencia por la abuela manifestada por el narrador de la Instancia A, está balanceada con la patente preferencia del narrador de la otra instancia por el abuelo. Sin embargo, es una la función ideológica del relato: la presentación del orden establecido mediante la existencia de dos clases sociales, bien definidas y delimitadas, a la vez como un mundo armónico (visto por los ojos ingenuos de un niño) y como un mundo decadente.

Como segunda hipótesis secundaria se planteó que **Este domingo**, relato polimodal, presenta rasgos comunes: es un relato cuantitativa y cualitativamente analéptico y mimético.

La importancia de la analepsis ha sido demostrada en ambos aspectos: mantiene una proporción de 90 / : 10 / y de 70 / : 30 / con respecto al relato primero y son diegéticamente más importantes. La analepsis es el mecanismo por



el que el presente diegético adquiere significación: son los antecedentes de los actantes involucrados en el conflicto producido por el retorno de Maya a sus vidas, en la Instancia narrativa B y es toda la Instancia narrativa A, ya que el presente diegético únicamente está constituido por el acto de narración.

De esta manera, la importancia de la analepsis se manifiesta en los tres niveles del tiempo: en el orden, porque representa una discordancia entre el orden diegético y el espacial, con lo que define una estructura contrapuntística a nivel del discurso (lo que corrobora la estructura contrapuntística de todo el relato); en la duración, porque su amplitud sobrepasa la amplitud del relato primero, lo que convierte la novela en un relato lento (también por tratarse, sobre todo, de escenas y pausas), (casi se dedican por completo las 38 páginas que constituyen la Instancia A y en la Instancia B, de sus 147 páginas hay 102 dedicadas a segmentos o a relatos analépticos); y en la frecuencia, por el uso del iterativo, que a su vez —y junto con la elipsis— se convierte en el medio de aceleración del relato.

Todo esto significa que *Este domingo* es un intrincado juego temporal (rasgo del relato moderno), que, a su vez no permite la existencia de distancia alguna con respecto a lo contado: se tiene una visión muy cercana y muy detallada de la diégesis. Es decir, es un relato altamente mimético, donde hay un máximo de información (no hay condensación de los hechos, ni en las macrosecuencias analépticas): predominio de escena y pausa, ambas formas canónicas del tiempo del relato que corresponden a los relatos lentos) y un mínimo de informador (predominio y abundancia del discurso transpuesto libre y del discurso inmediato —formas fundamentales del relato de palabras—).

Si bien es cierto que la aplicación del método al estudio de *Este domingo* fue muy fecunda, por los rasgos que conforman el relato en cuestión, también lo es, que el método tiene limitaciones, que en este caso se trataron de obviar utilizando algunos postulados de Tzvetan Todorov: en este relato, hay una estructura de significación subyacente que se expresa en forma contrapuntística: el parecer frente al ser, como ya fue analizado.

Queda, sin embargo, la inquietud, después de la aplicación de las leyes poéticas de T. Todorov y de G. Genette en el estudio formal (ya que la descripción está anclada en el significante y en la literatura todo significante está cargado de significados), que no fue posible tocar por la rigurosidad científica.

NOTAS

1. Este trabajo será desarrollado con base en las teorías estructurales de la literatura. Los postulados propuestos por el crítico francés Gérard Genette en su obra *Figures III* (Editions du Seuil, 1972) serán los fundamentos teóricos. Además se utilizarán algunos otros conceptos, también estructuralistas, como el de ser/parecer propuestos por T. Todorov en su artículo "Las categorías del relato literario", (Roland Barthes: *Análisis estructural del relato*. 3a. edición, Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974).
2. Anderson Imbert: *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, 2 tomos, 6a. edición, México: Fondo de Cultura Económica, 1974. Cedomil Goic: *Historia de la novela hispanoamericana*, Chile: Edics, Universitarias de

Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1972 y *La novela hispanoamericana. Descubrimiento e invención de América*. Santiago de Chile: Edics, Universitarias de Valparaíso, 1973. Cap. VIII, José Promis Ojeda: "La desintegración del orden en la novela de J. Donoso".

3. El contrapunto es una técnica musical que Aldous Huxley, en su novela *Contrapunto*, intentó adaptar a la literatura. André Gide, en su novela *Los monederos falsos* también intentó lo que él llama "la musicalización de la novela". En música, el contrapunto consiste en la combinación de dos o más melodías diferentes, ejecutadas simultáneamente. Por lo tanto, en literatura, se habla de contrapunto temático cuando se narran simultáneamente dos historias diferentes, interrumpiendo una para intercalar la otra, que se realiza en otro tiempo y/o lugar.

BIBLIOGRAFIA

- ALEGRIA, Fernando. *Breve historia de la novela hispanoamericana*. 3a. edición, México: Universidad de California, 1966.
- ANDERSON IMBERT, E. *Historia de la literatura hispanoamericana*. II tomo, 6a. edición, México. Fondo de Cultura Económica, 1974.
- AZOFEIFA, Isaac F. *Guía para la investigación y desarrollo de un tema*. Costa Rica: Departamento de publicaciones de la Universidad de Costa Rica, 1973.
- BARTHES, Roland y otros. *Análisis estructural de los relatos*. 3a. edición, Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974.
- _____ *Crítica y Verdad*. 2a. edición, Argentina: Siglo Veintiuno, 1976.
- DONOSO, José. *Este domingo*. México: Editorial Joaquín Mortiz, S.A., 1968.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. París: Editions du Seuil, 1972.
- GOIC, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Chile: Ediciones universitarias de Valparaíso, 1972.
- _____ *La novela chilena. Los mitos degradados*. Chile: Editorial Universitaria, S.A., 1968.
- _____ *La novela hispanoamericana, Descubrimiento e invención de América*. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973.
- GREIMAS, A.J. *Semántica estructural*. Versión española de Alfredo de la Fuente. Madrid: Editorial Gredos, 1971.
- MOLINA QUIROS, Nory. *El obscuro pájaro de la noche, tema y discurso fantásticos*. Tesis. Costa Rica: Universidad de Costa Rica, Facultad de Letras, Escuela de Filología, 1976.
- ROJAS, Manuel. *Manual de literatura chilena*. México: Universidad Autónoma de México, 1964.
- ZIBIZARRETA, Armando. *La aventura del trabajo intelectual*. E.U.A.: Fondo educativo interamericano, S. A., 1969.

LA ESPOSA, LA AMANTE, LA MUJER IDEAL: TRES TIPOS DE RELACION FORMULARIA EN "LOS PASOS PERDIDOS"

Ileana Rodríguez

I. Introducción

Con entusiasmo sin precedente en la historia, la década de los sesenta fue testigo del florecimiento de los estudios en torno a la mujer. Junto con ellos vino aparejada una actitud combativa y un análisis crítico de las estructuras sociales y mentales que desde tiempo inmemorial venía definiendo el papel de lo femenino en la sociedad. La crítica literaria también otorgó su contribución; y dentro de ella hicieron acto de presencia estudios de tópicos diversos, desde los que resucitaban autoras hasta entonces desconocidas e ignoradas¹, hasta los que fijaban su atención en la formación de personajes femeninos y su situación y relevancia dentro de la estructura narrativa de un texto². Grande es sin embargo el campo por explorar, y faltas de estudio se encuentran todavía una serie de cuestiones metodológicas concernientes a la visión ideológica de la mujer, y al impacto de su función en la sociedad³. Por este motivo se hace indispensable contribuir, con trabajos de investigación seria en el campo de la crítica literaria latinoamericana, al escrutinio que desvelaría la manera de concebir y pensar a la mujer dentro de un texto. *Los pasos perdidos* de Carpentier representa una buena oportunidad para indagar esta cuestión.

Nos proponemos, entonces, investigar los diferentes modelos de relación humana propuestos en la novela, a fin de subrayar las premisas ideológicas de la representación de la mujer dominantes en los años cincuenta.

La estructura de la novela

Los pasos perdidos plasma el croquis mental de un protagonista sin nombre, "Hombre-avispa", "Hombre-Ninguno", profundamente alienado por el sistema de producción capitalista, y desarrolla y comenta una de las soluciones a esta alienación, para poner en evidencia sus contradicciones. La estructura de la novela echa a circular un tipo social genérico, reconocible en su anonimidad: hombre de clase media, de unos treinta y cinco años de edad, publicista al servicio de una empresa monopolista, casado con una actriz promedio de la misma edad.

El problema vital de este sujeto, más típico en la medida de su anonimidad, radica en la carencia de significado de una vida productiva, sin sentido de logro personal, dedicada por entero a los hombres de la "cantidad y el beneficio", dueños de una industria nutricia. Su solución predecible y sobredeterminada, no incluye el beneficio, y da cabida a la

satisfacción personal. Se trata de la obtención de una beca que pone al personaje en condiciones de realizar un viaje al interior del continente latinoamericano en busca de unos instrumentos musicales que le permitirán comprobar la teoría del "mimetismo mágico rítmico", que explicará el origen de la música. Esto le abrirá de paso la senda hacia el desarrollo de sus aptitudes musicales, las cuales no tienen cabida en un mundo donde incluso el arte está al servicio de la publicidad comercial y el provecho.

Con su lucidez histórica desacomumbrada, el relato muestra las contradicciones de esta solución y pone al descubierto su vínculo con el sistema productivo en cuestión. Pues la beca, premisa fundamental de esta seudosolución, corrompe las relaciones humanas, y liga la creatividad a la estructura educativa del sistema, que aprovecha incluso el tiempo de las vacaciones para financiar proyectos con fines mercantiles.

El comentario y la crítica del sistema que propone la novela es obvio: su aparición en el mercado en la década de los cincuenta — dominada económicamente en el modelo latinoamericano por las ideas desarrollistas abrazadas por la CEPAL⁴, y políticamente amenazada

por el Macartismo—, es testimonio de la emergencia temprana de un conjunto de proposiciones cuestionantes a problemas visibles en la actualidad: ellas dan sentido y forma a una preocupación de apariencia “existencial”, profundamente vinculada al sistema de producción capitalista.

Tres son las líneas generales que se pueden distinguir para iniciar el escrutinio y comentario ideológico del texto. La primera se refiere al renglón económico-social subrayado en la exposición del problema del protagonista; ella cuestiona la recuperación económica al ser testimonio de la situación laboral del sector de servicios, trazada en la semejanza implícita entre la línea de ensamblaje de la producción proletaria y el trabajo de la protagonista que ha recitado un mismo diálogo durante cinco años consecutivos.⁵

La segunda línea a seguir conduce a la investigación del carácter crítico que pone de manifiesto el desarrollo de la trama, en el cual la beca y las vacaciones refieren, en primera instancia, a una estructura mental que ha aprendido a identificar vida creativa y tiempo libre, y en segunda, a la consideración de que este canal de salida sobreestructurado, cae también dentro del capital en la medida que produce una mercancía —recuperar objetos artísticos, comprobar una teoría sobre la música, escribir partituras—, rentable a largo plazo si se quiere, en un tiempo limitado.

El tercero y último comentario apunta hacia la demistificación de la relación metrópoli-periferia⁶, que pone en evidencia el desarrollo romantizado del panorama de la última en beneficio de la primera. La periferia romantizada sirve de vehículo temporal de realización al trabajo creador, y permite recuperar, según el estrecho y parcial punto de vista del protagonista, “*ciertos modos de vivir que el hombre había perdido para siempre*”.

Estos serían a grandes rasgos los parámetros a partir de los cuales una crítica ideológica empezaría el escrutinio del texto, a fin de mostrar los presupuestos utilizados en su realización: ellos constituyen sin duda la base indispensable sin la cual ni opera, ni funciona, ni tiene viabilidad el análisis y cuestionamiento del problema que aquí queremos elucidar. Pero también ellos reducen la investigación ideológica al escrutinio de

los medios de producción y hacen caso omiso de las relaciones productivas y el efecto que ellas tienen en la representación modélica de las relaciones humanas.

Es menester, por tanto, no desperdiciar en el análisis, la función ideológica que tiene la formación de tipos y estereotipos masculinos y femeninos, y la presentación de modelos de relación familiar, erótica y sentimental, que pueden influir y condicionar la percepción de ciertas clases; o bien, mostrar áreas de peligro y temor, maneras de manejar situaciones difíciles que al grupo o fracción social le interesa poner en o sacar de circulación. Porque ellas revelan momentos de transición, espacios en los que se puede mover la formación de nuevas propuestas de relación de gran utilidad social⁷.

Tres modelos

Tres son los modelos de relación interpersonal que sugiere la novela, y aunque ellos incluyen de manera tangencial formas de convivencia productiva entre hombres, los tres se concentran en la relación intersexual de la hembra y el varón. Los tres modelos predecibles y estereotipados adquieren forma y nombre mediante el desplazamiento consecutivo de tres formas sociales de lo femenino: la esposa, la amante, la mujer ideal. Tres mujeres, la norteamericana Ruth, la francesa Mouche, la latinoamericana Rosario, se relevan sucesivamente, para llenar cada una a su debido tiempo una necesidad emotiva vital del protagonista. Juntas ellas completan el mosaico de una configuración trinitaria que tiene como centro indiscutible e irremplazable al varón.

Mas estas tres supuestas alternativas femeninas de relación que tiene el protagonista, son circuitos cerrados, problemas sin solución, y el texto en su totalidad niega la viabilidad de cada una de ellas. Quedan, pues, las posibilidades abiertas a una nueva configuración modélica de relación intersexual, realizable a largo plazo, y cuyo embrión apenas perceptible, se agazapa detrás de formas proscritas y censuradas en la novela, así como en los pocos y contados aspectos positivos que se pueden deducir de la síntesis de los comentarios del varón acerca de la mujer dispersos en los tres modelos. Sin embargo, en esta síntesis también descansa la ideología antifeminista, la visión críptica y conformista de la mujer, reconocible en la ausencia

de puntos de vista ajenos y contradictorios a este yo narrativo inamovible de la primera persona de *Los pasos perdidos*, que no da cabida a una visión crítica opuesta al punto de vista del narrador. No obstante, la oposición se puede inferir de sus propias contradicciones y de la ideología que transmite el texto como totalidad.

La esposa: Ruth

No es osadía formular la historia de este primer apareamiento-desemparejado como la historia de la desintegración del supuesto “hogar feliz”, modelo de anuncios comerciales y de la propaganda a favor del consumo,⁸ y como una de las primeras expresiones del proceso de cuestionamiento raigal de la función del matrimonio y la familia bajo el capital monopolista, que permite a la mujer una precaria e incierta incorporación al mercado laboral y a la vida productiva. Claro está, la pareja de esta novela no es, en ningún momento, proletaria. Le ha llegado su turno al sector de servicios. Tanto la protagonista Ruth como el personaje X, laboran en el sector terciario: ella actriz, él publicista.

Si bajo otra circunstancia más propicia al varón, se hubiera dicho que habían nacido “el uno para la otra”, ahora, la convivencia cotidiana interrumpida por dos horarios opuestos —diurno uno, nocturno el otro— hace imposible el acoplamiento, ocasional el encuentro, semanal lo que antes era cotidiano. Bajo el presupuesto de la actividad laboral conflictiva y de una vida pública alienada, la vida familiar privada, se altera. Desaparece de ella el tiempo dedicado a las labores domésticas, ahora invertido en recitar diálogos en un teatro, el cuidado del marido, ahora dedicado ¡alas! al propio, la reproducción de niños, ahora olvidada.⁹ El último lazo de unión entre los dos, “la anarquía amorosa” de tiempos pasados, también se ha desvirtuado y convertido en deber “hebdomadario”, en “rutina natural”, en actividad llevada a cabo “a desgano”. Perdida la domesticidad, “lo que hubiera sido la casa de los primeros tiempos” había desaparecido.

La selección de datos y la terminología en uso para la formulación de este problema, pone en evidencia una postura crítica profundamente perceptiva de un conjunto de cuestiones urgentes de nuestra época. Incluso se diría simpatiza con la posición de la trabajadora en la socie-

dad, que al ser concebida como actriz promedio que recita el mismo diálogo cinco años consecutivos, se encuentra encadenada a un trabajo-prisión, a una condena perpetua que el miedo real al desempleo y a la edad madura, no le permiten dejar. Mas el comentario ideológico subyacente en este modelo no tiene en cuenta el bienestar privado de la mujer y niega la viabilidad de esta unión únicamente en base a la infelicidad del varón. Su yo narrativo exclusivista selecciona y ordena aquellos aspectos tópicos de la vida en común que le son desagradables a él; y añade a cada uno un comentario sentimentaloides, de *soap opera* que quiere traer la compasión y la piedad para sí. Poco o nada sabemos del punto de vista femenino; y como el narrador decide comentar sólo lo que ella opina acerca de su vida pública, su vida privada, sus necesidades emotivas o eróticas, su manera de existir dentro de esta situación, quedan subsumidas bajo las necesidades y urgencias del varón.

Nadie negaría, sin embargo, que la soledad emotiva y erótica, aunque chauvinista, toma forma objetiva a partir de la enumeración de tópicos sociales de importancia incuestionable: la progresiva transformación del trabajo artístico e intelectual del sector terciario en una actividad repetitiva análoga a la línea de ensamblaje del proletario que acerca, con velocidad amenazante, la posición social productiva de ambos,¹⁰ la continua agresión e invasión de las formas de relación pública alienadas en la vida privada, la crisis de la edad madura, el miedo al desempleo propio de ella, la lucha por la sobrevivencia material que encadenan a la mujer —y al hombre también— al trabajo.

Es cierto que bajo estas condiciones el trabajo de la mujer, —el texto en el texto—, divide la casa y transforma el “abrazo” en un contrato prescindible. Se sugiere que la vida productiva de la mujer es dañina a la convivencia armónica entre el hombre y su mujer. Por eso se le piden medidas de ajuste; de lo contrario, las formas de convivencia interna —las carentes de funcionalidad dentro de la nueva situación económica—, se resquebrajan ante las demandas del mundo objetivo exterior a las que están unidas por cordón nutricional.

Sin defensa ante el desboronamiento de lo interior, el hombre, el esposo, malacostumbrado a formas de conviven-

cia serviles, decide abandonar el matrimonio —acoplamiento incompatible con la convivencia que él anhela— y pronunciarse por formas de relación adláteres predecibles, tales como el concubinato¹¹. De este modo se empieza a formular el segundo modelo de relación que hace acto de presencia con la posibilidad del trabajo creador.

El primer modelo sugiere, pues, formas alternas de vida para él; y aunque el peso del sistema recae también sobre ella, y aunque otras formas de convivencia no le son ajenas ni proscritas a la mujer, ellas no tienen cabida dentro del modelo matrimonial del texto. A ella se le sugiere una salida conservadora: la renuncia a su trabajo. Mas esta proposición, apenas insinuada al principio del texto, queda rotundamente negada al final de él, cuando con gran ironía y sarcasmo se rechaza el retorno de la esposa al hogar.

La amante: Mouche

Este complejo segundo modelo de relación interpersonal parte también de la alienación, pero no se vincula directamente al trabajo, sino que emerge como forma parasitaria de la desintegración matrimonial. El concubinato hace acto de presencia cuando la esposa ha descuidado al marido y otra mujer viene entonces a llenar la soledad y a satisfacer las urgencias eróticas del esposo. La premisa es inequívoca, el protagonista conoce a su amante en una de las tantas ausencias laborales de su esposa. Soledad y sexo son, pues, dos pilares que sustentan un modelo de relación improductiva, insatisfactoria y casual, que al no estar sostenida por el contrato legal, como el modelo anterior, tiene un atractivo aspecto libertario.

Pero como todo modelo de relación, éste también necesita ser financiado para subsistir, y son las relaciones productivas intelectuales entre varones, las que lo hacen viable. Los eruditos protegiéndose entre sí logran obtener una beca para el protagonista, que va a ser instrumental en el desarrollo de su segunda relación. La segunda oposición de este modelo respecto al anterior es, pues, que incide en un contexto laboral creador.

Antes de viajar al continente latinoamericano, el protagonista delinea un personaje femenino “nada feo”: una amante francesa de nombre Mouche, de

profesión astróloga, de formación surrealista, educada en las “cerveceras de Saint-Germain-des-Prés”. Su oficio, no muy respetado por la voz narrativa, une en fórmula mágica “placer y provecho”. Y aunque ella carece de atributos físicos en su primera presentación, cierto es que aplaca las urgencias carnales del varón. Sus amigos, por otro lado, forman el escenario socio-cultural en el que ella se mimetiza. Ellos son caracterizados como seres atomizados, sin mujer, semi-empleados, semi-existencialistas, versados en cine, música y pintura —hombres también formados en el “baratillo surrealista”, en las “cerveceras” del *quartier latin*.

La escena metropolitana que coloca a Mouche en su grupo económico social, pone en marcha las premisas que van a venir más tarde a justificar la separación entre ella y el protagonista, y hace evidente lo transitorio de formas de convivencia social que bajo otros climas económico-culturales se desvirtúan. Desde un principio el narrador manifiesta burla, sarcasmo, resentimiento y desdén hacia la protagonista del segundo modelo. Como el modelo anterior, el yo narrativo del protagonista reproduce aquellos juicios que desacreditan a la mujer por boca propia y que dejan al descubierto una personalidad amoral. Pues ella es la que sugiere aceptar la beca para pagarse unas vacaciones en las que hará ocasionales “excursiones” a la selva para comprar los instrumentos musicales para los eruditos. Haciéndose cargo de una “suciedad y denigrante proposición”, que hace burla de la investigación artística, y que llama salvajes y primitivos a los habitantes de la selva, Mouche manifiesta una visión del mundo ignorante y colonizadora, que no es predominio exclusivo de la mujer metropolitana, pero de la cual ella se hace responsable.

Es más, por medio del modelo Mouche empieza a hacer acto de presencia la relación metrópoli-periferia, y un grupo de hombres que no caen dentro de la división formularia de los hombres del “baratillo surrealista”, y los de “la cantidad y el beneficio” postulada por el protagonista. La periferia viene a hacer patente en el texto la ausencia de muchos otros sectores representativos de la sociedad, como son, para poner un ejemplo, los trabajadores migratorios, sujetos desde hace tiempo a formas de relación similar a los del primer modelo, donde el trabajo también impone una

relación a larga distancia y una vida familiar desvirtuada.

Los patrones narrativos se empiezan a aclarar al poner en evidencia una estructura que sitúa a los intelectuales en una pirámide cuya base cada vez más amplia, subraya una posición económica cercana a aquellos grupos sociales proscritos y ausentes en el texto. Al mismo tiempo que ocurre este ensanchamiento de la base intelectual, la mujer empieza a tener movilidad social, y es por su medio que estos cambios vienen a tomar cuerpo. Si el modelo anterior ilustraba la incorporación de la mujer al trabajo y el consecuente deterioro de la vida del hogar, ahora es el deterioro de la posición económica del intelectual lo que viene a tomar forma en su cuerpo. El círculo social de Mouche es la prueba patente de esta situación: su hablar formulario y programático, su propuesta utilitaria y comercial al arte, hacen evidente la desintegración de una academia que al no dar cabida a los crecientes grupos intelectuales, los deja a merced del saber comercial.

De esta manera, el modelo Mouche, inoperable a nivel intersexual como veremos más adelante, es perfectamente funcional dentro del texto en la medida que facilita varios procesos de decantamiento: primero el de la proletarización de una clase, que encarnada en dos modelos sociales diferentes, la familia y el concubinato, y llevada a cabo al principio dentro de los límites nacionales de la metrópoli, se enriquece ahora al establecer la relación centro-periferia, donde lo problemático del modelo económico inoperante queda preservado en el simbolismo de una relación intersexual inoperante; segundo, el de la intención de iniciar el proceso de cuestionamiento de los ideales metropolitanos. Este se lleva a cabo mediante el esfuerzo, simbólico también, de sacar de circulación a un tipo social devaluado. De ahí parte el ataque al estereotipo antifeminista de la amante francesa, que empieza en la metrópoli —circuitos París-New York, según toda apariencia—, donde cultura y fenotipo lo justifican, y termina en la periferia donde los escenarios "primitivos" ponen en evidencia su carácter ideal, exótico, inadaptable.

Para cancelar el segundo modelo de relación intersexual dentro del texto parece ser necesario destruir al personaje femenino; así se construyen escenarios hostiles y desfavorables a él. Empren-

demos un viaje de descenso que parte de la ciudad a la casa de Los Altos, al viaje hacia la selva, útero materno-natural que conduce por etapas primero a la demistificación de la amante como *sex object*, segundo, a su cuestionamiento como ser moral, tercero al aniquilamiento de su atractivo físico e intelectual.

Mouche queda pues desacreditada en tres frentes; el erótico, el moral, el cultural. Los diversos pasos que sigue el desarrollo de este personaje femenino tienen una forma espiral descendiente: somnolienta al principio, febril más tarde, marchita al final. Desde el momento que la amante pierde su función como *sex object*, el modelo pierde su razón social. La amante francesa, mujer "nada fea" al fin de cuentas, se muestra por última vez en el texto con la cabeza colgada, "*crispada, sardónica, de boca babeante, con algo de cabeza de Górgona en el desorden de las greñas caídas sobre la frente*" (p. 132-3).¹² observando el jubileo carnal entre el protagonista y su mujer ideal.

La mujer en "vías de desarrollo" es, pues, instrumental en la destrucción de uno de los estereotipos femeninos dominantes y en la construcción de otro. A ella corresponde lugar de honor romántico, ya sea como amiga (María del Carmen es un perfume, un recuerdo, un juego infantil, una posición social —era hija del jardinero—), como madre (tocando una melodía habanera en el piano), o como abuela (cara pálida de ojos sensuales, vestida de blanco y en el teatro).

Como se comprenderá, se empieza a recuperar la idea del "hogar" y se llama en estricto orden de lista una serie de tipos familiares que destrazan a la amante formularia de los años cincuenta. La imagen de la familia vuelve a reducir esta relación a sus intersticios primitivos y la recluye como excrecencia innecesaria a vivir en los poros del matrimonio, como forma transitoria y clandestina, amortiguadora de las presiones sociales y prestidigitadora de ilusiones. El enorme fardo del recuerdo familiar idealizado, y la imponente recuperación de la cultura hacen de nuevo obligatoria la separación entre la mujer y su varón.

Pues ante este giro, la pareja se torna incompatible a nivel intelectual. Mientras el protagonista es capaz de penetrar con su mirada la riqueza sincrética de la periferia —poblaciones marginales, desempleo, mala ortografía,

olor a pan, perfume de gardenias—, Mouche, que desconoce el "santo y seña", y que como toda buena "indocumentada" actúa por consignas, se torna irritante. El se erige entonces en guía y ser supremo. A esto le ayuda su caracterización como "hombre periférico", hijo del inmigrante, cuya doble herencia cultural le capacita por lo menos en el manejo de la lengua. Su crítica a "las altas acrobacias mentales", de Mouche sin embargo no oculta los juicios de valor de su propia apreciación cultural, y aunque él hace un esfuerzo por recuperar lo autóctono del continente a través de lo sincrético,¹³ su visión del mundo es inevitablemente romántica.

Este es el final del modelo-modélico de relación entre la amante francesa y su varón, formulada con premisas contemporáneas al existencialismo y fabricada durante la guerra fría. Hay no obstante rasgos positivos rescatables dentro de esta visión catastrofista. Mouche es un modelo de transición, y como tal, ella guarda el germen de formas de relaciones futuras y de formas de relaciones proscritas en vías de aceptación. En primera instancia, el precario compañerismo actual se encuentra ahí en forma embrionaria, como modelo emergente en proceso de desarrollo. El postula una relación sin hijos, con independencia económica y legal para ambos socios, con escasa demanda de parte del compañero, pero con el apoyo emocional y el goce erótico mutuo indispensable para la convivencia madura entre el hombre y la mujer. En segunda instancia encontramos las formas de convivencia femenina homosexual que son castigadas dos veces en el texto.

La relación erótica mujer-mujer, manejada con sumo cuidado para que no se salga del cauce, transparenta el egoísmo del macho que ha sido dejado "fuera de juego", e indica una satisfacción por parte de la mujer desconocida en los otros modelos. Habrá que subrayar que Mouche es la única mujer que exige una compensación erótica e intelectual y que demanda un medio de objetivarse que adquiere carácter prohibitivo. No es sorprendente entonces que el protagonista descalifique estos deseos situándolos en el renglón moral, ya sea castigando a Mouche por medio de Rosario, la mujer ideal, ya sea juzgándola como cuando dice que Mouche bebía "*se tornaba particularmente vulnerable a toda solicitud de los sentidos*" (p.53), y que su formación "*podía inducir a prestar-*

se a cualquiera experiencia insólita" (p.56).

La visión romántica de la periferia que incluye un tipo femenino, y el rechazo de las dos mujeres metropolitanas —esposa y amante— como medio de deshacerse de la alienación, son sólo dos de los aspectos problemáticos de la relación imperial entre naciones que sufre desfame constantes y que tiene dos corolarios de interés: a nivel abstracto, el esfuerzo por demistificar lo erótico y rescatarlo de una dimensión semi-clandestina para ponerlo al servicio de una dimensión social aceptable y cotidiana que permite a ambos sexos sentarse a discutir un tipo de relación democrática; y segundo, desideologizar a la amante francesa, uno de los muchos ideales metropolitanos impuestos a la periferia, como medio de erradicar la formación de cuadros felices falsos propios de toda formación ideológica.

En ausencia de una relación verdaderamente humana, democrática, lo erótico se vuelve cansón. Así, al sacar a la amante de su habitat cultural europeo y someterla a lo sincrético latinoamericano —y simbólicamente si se quiere al aplicar ideales europeos a latinoamérica— se pone en evidencia su inoperabilidad. Por esta razón llega a su fin otro modelo viciado y sin viabilidad.

La mujer ideal: Rosario

Viniendo de Los Altos rumbo a la selva, se diría huyendo de la relación homosexual entre Mouche y la pintora canadiense, el protagonista encuentra a su mujer ideal con la que construirá el tercer modelo de relación. El modelo no cobra vigencia de inmediato sino que va adquiriendo forma a medida que se recuperan modos de vida anterior. Su desarrollo también depende de la desintegración del modelo anterior: la mujer ideal es la antítesis de los vicios de las dos mujeres previas y la síntesis de sus virtudes. Su formación obedece a los siguientes principios. En lo físico, ella es lo sincrético racial:

Era evidente que varias razas se encontraban mezcladas en esa mujer, india por el pelo y los pómulos, mediterránea por la frente y la nariz, negra por la sólida redondez de los hombros y una peculiar anchura de las caderas. . . Lo cierto era que esa viviente suma de razas tenía raza. (p. 71).

Es la india, como se verá más tarde, cuando el protagonista tome conciencia de por qué su nueva amante le "*había dado una tal impresión de raza*" (p.151), al verla "*al natural*", lavando ropa junto con otras mujeres indígenas.

En lo moral, ella recupera la idea del hogar, y aunque no se quiere casar, aconseja sentenciosamente que "*Cuando el hombre pelea, que sea por defender su casa*" (p. 91).

En lo cultural es inferior a él (y a las otras dos mujeres también).

"... toda una cultura con sus deformaciones y exigencias me separaba de esa frente detrás de la cual no debía hacer ni siquiera una noción muy clara de la redondez de la tierra, ni de la disposición de los países sobre el mapa". (p. 172).

En lo sexual "*... es una hembra cabal y entera, sin torceduras. . . siempre al alcance de mi deseo*". (p. 172).

"Me rodea de cuidados, trayéndome de comer, ordeñando las cabras para mí, secándome el sudor con paños frescos, atenta a mi palabra, a mi sed, mi silencio, mi reposo, con una solicitud que me hace enorgullecerme de mi condición de hombre: aquí, pues, la hembra "sirve" al varón en el más noble sentido del término, creando la casa con cada gesto. Porque aunque Rosario y yo no tengamos un techo propio, sus manos son ya mi mesa y la jícara de agua. . . es vajilla marcada con mis iniciales de amo". (p. 134-5).

No hace falta mucha perspicacia para comprender que Rosario, la mujer ideal, expresa en su pureza un punto de vista conservador y retardatario con el cual contrastan las otras dos mujeres. Ni se puede escapar el contraste entre mujer "desarrollo—civilizada—," y mujer "en vía de desarrollo—subdesarrollada—", a que da lugar la comparación sobreentendida de los escenarios centro-periferia que integran cada una de ellas. En este aspecto vale la pena recordar, que en una de sus "gimnasias mentales" Mouche aludía a esta situación con términos técnicos, llamándola explotación del hombre por el hombre y extracción de plusvalía. La inclusión de tales términos dentro del texto autorizan el cuestionamiento de la representación hembra-

raza, tanto como el de la hembra-estereotipo; pues como hembra-raza, Rosario vendría a ser la pareja de Yannes, que se autocalifica de "bruto idiota maldecido", o del hijo del Adelantado, Marcos, con el cual se queda al final, a formar el cuarto tipo de relación, único que tiene prole y que une hombre-tierra mujer-tierra, pero que como el del homosexualismo, no tiene desarrollo en el texto.

Con el modelo Rosario hemos retrocedido al primer día de la creación; la metáfora no es gratuita. El atraso histórico aludido tiene su parangón económico en el viajar por etapas de la era del hombre (el "Hombre-Avispa") a las del animal (las "tierras del Caballo y el Perro"). Desaparecida la "civilización", el "primitivismo" es caldo de cultivo propicio a una relación sin cash-nexus, sin distinciones de clase, paralela a la economía comunal y al trabajo creador del arte. Se diría que esta forma de convivencia existe al margen de la economía del capital sino fuera porque en este reino de lo real-maravilloso¹⁴ se puede reconocer la mercancía: un cuaderno que sirve de objeto tantalizador al protagonista, permitiéndole realizar su trabajo creador. De no ser también porque los objetos musicales velada y subrepticamente unen en cordón umbilical —y aquí es pertinente el simbolismo periferia-útero— el centro de la periferia, y porque Rosario, mujer, amante y madre, forma parte de la cuadrilla de trabajo que ayuda a encontrarlos. Además, en el afán de recuperar su verdadera dimensión humana, el hombre, *stricto sensu*, se da cuenta que necesita papel y tinta, lo cual pone en evidencia la dependencia periferia-centro y le manda via metrópoli de compras.

La mercancía hace posible la inserción del universo natural, edénico, en el mundo de la historia. El jardín del Edén y el útero materno, modelo religioso-utópico y fisiológico-síquico respectivamente, quedan así subsumidos en un modelo de análisis marxista que muestra la vulnerabilidad de lo más íntimo, de lo supuestamente más protegido, al desmascarar las ligazones materiales entre los dos polos —útero-edén-periferia/centro— de las cuales sólo uno se beneficia. El otro, rodeado de "enfermedades", "reptiles venenosos", "insectos", "fieras", "hambruna", deja de existir como paraíso o útero protector en la medida que es penetrable por la técnica, la civilización, el capital, representado por el

avión que rescata al protagonista en el texto. Pues el eterno y místico tiempo transcurrido en viajar hacia este interior utérico, su carácter de aventura, queda desvirtuado totalmente en la medida que la velocidad y eficiencia del avión pueden desgarrar con sus hélices, a manera de raptó, la impenetrabilidad verde de una selva supuestamente virgen. El avión tiene viaje de ida y vuelta para aquéllos que se pliegan a las reglas del sistema alienante; aquéllos que le vuelven la espalda para refugiarse en el continente, pierden su visa de entrada y de salida y quedan sujetos como el individuo protagonista y los demás personajes de la novela al arbitrio de los elementos naturales.

Si lo real-maravilloso tiene cabida en este trabajo sobre las relaciones productivas y la representación de la mujer, él queda bien formulado en la problemática de las relaciones productivas de una economía imperial de la cual la mujer es parte integral. Lo real-maravilloso de la historia viene entonces a cerrar las compuertas a tipos de relaciones humanas-inhumanas, alienadas o románticas, que no tienen razón de ser. Al hacerlo así, deja la obra abierta a una solución que bajo otra circunstancia tendrá el espacio creativo que el arte tiene en esta sociedad. En ella, los hombres junto con las mujeres poseerán las facultades del artista, y no sólo tendrán *"que adelantarse a un ayer inmediato, representado en testimonios tangibles, sino que se anticiparán al canto y forma de otros que vendrán después, creando nuevos testimonios tangibles en plena conciencia de lo hecho hasta hoy"*. (p. 239).

Conclusión

Con un apego inusitado a la verdad material ineludible, las relaciones eróticas hombre-hembra esquematizadas en *Los pasos perdidos* se generan a partir de la familia. Esta se ve rodeada de aquel conjunto de relaciones complementarias, que en parejas de dos o tres o más, que en mezclas hetero-sexuales u homosexuales, completan el mosaico íntimo de lo que vendría a ser la crónica de la vida del hombre afortunado y sus mujeres. Pues si la monogamia refiere a un sistema legal que da propiedad privada exclusiva a dos seres entre sí, y cuya unión o desunión tiene que pasar por el filtro de la ley, a nadie queda oculto que conjuntos informales, o de formalidad y permanencia relativa, ilegalmente sancionados por la costumbre,

conforman figuras paralelas cuya función acosa o aliviana las frustraciones del hombre bajo el imperio del capital. Compartir el hombre —o la mujer— privado parece ser la norma en lo emocional, lo económico, lo sexual, y hasta cierto punto, la condición indispensable para el funcionamiento regular del sistema.

No es singular entonces encontrar referencias incompletas, enmascaradas, de esta vida humana social en la literatura. Por eso mismo, *Los pasos perdidos* dibuja un escenario social hembra-macho en el que se distinguen tres puntos cardinales estereotípicos, la mujer-trabajo anglosajona, la mujer-sexo francesa, la mujer-sacrificio latinoamericana.

El modelo matrimonial de la novela no sigue las premisas a que debe ajustarse la pareja monogámica norma. Los otros dos modelos también muestran desfases en formas de relación intersexual llegadas a su mayoría de edad y que son circuitos cerrados según afirma el texto en su totalidad. Mas si bien como modelo de relaciones insatisfactorias éstas se ajustan bien a cierto tipo de desarrollo económico, para la verdadera satisfacción en la convivencia cotidiana es menester replantearse las relaciones familiares bajo un sistema de empleo completo para todos, de guarderías y centros infantiles, de comedores públicos, que al hacerse cargo de la domesticidad, harían posible una integración de la mujer al trabajo que no causara resentimientos.

Mientras en las condiciones presentes no sea posible llevar a cabo un apareamiento humano, las voces disonantes del texto tienen que ser rescatadas, porque ellas articulan el descontento y niegan por lo pronto el contrato matrimonial. Resulta sorprendente, sin embargo, que sea la mujer ideal, conservadora e iletrada la que da mejor forma a esta expresión. Ella resiste la "atadura legal" que "quita todo recurso a la mujer para defenderse contra el hombre, para abandonarlo". Ella sostiene que *"La esposa legal... es una mujer a quien pueden mandar a buscar con guardias"*¹⁵ *"Casarse es caer bajo el peso de leyes que hicieron los hombres y no las mujeres"* (p. 196). Este pronunciamiento tan sentencioso como letrado es la expresión sintética de la voz disonante más clara dentro del texto.

En *Los pasos perdidos* Carpentier ha acudido a lo genérico y estereotípico

para representar a la mujer, pero también para simbolizar la interrelación de las partes con el todo. Este es el significado que tiene lo sincrético dentro de su obra. También hace uso de clichés literarios para demistificarlos, tales el de la historia como escenario, el problema de la alienación como aburrimiento, **ennui**, soledad. Todas las figuras literarias son bajadas a ras de tierra al quedar al servicio de las formas de expresión del sistema laboral. Todos ellos son tropos que refieren a formas de relación enajenadas. Sísifo es, en este sentido la culminación de las formas alegóricas representativas de lo improductivo de un sistema y de la enajenación que sufre el individuo conciente bajo él.

Pero claro está, Carpentier no se refiere al capital con este nombre, sino que nos habla con eufemismos: donde los capitalistas son los "hombres de la cantidad y el beneficio", los intelectuales, los del "baratillo surrealista", los hombres de conciencia son "seres de distinta lana", las personas ignorantes de la historia de un lugar se llaman "indocumentadas", etc. Los ejemplos son innumerables, bien escogidos, precisos.

Así también es la estructura general del texto que se modela sobre el esquema productivo del capital. Todo se rige en él por el tiempo de la producción, desde el coito matinal dominguero que llega a su fin al sonar la campana de una iglesia anunciando que el tiempo ha terminado, hasta la relación con la mujer ideal que queda destruida por la ética del trabajo que exige rendir una mercancía en tiempo limitado. Los moldes de producción temporal son dominantes. La productividad del sistema impera incluso en lo personal, donde una relación improductiva es disfuncional, tal el caso de los dos primeros apareamientos del texto. De las tres mujeres, sólo Rosario es productiva; ella engendra el único embarazo de la novela.

Las formas laborales ilustran bien el sexismo de la novela, visible, entre muchos otros ejemplos representativos, en la metáfora principal del texto; pues mientras el quehacer humano femenino, su laboro diario queda encarnada en la metáfora de la prisión, el del hombre adquiere dimensiones místicas, inmortales, en la metáfora del quehacer es Sísifo. Además en las formas de elección que se cierran a la mujer, y que se abren al varón: él tiene alternativas, malas y

viciadas si se quiere, pero alternativas al fin. A él le es dado elegir entre el primitivismo y el desarrollo, la metrópoli o la selva, la esposa, la amante o la mujer ideal, y sólo su mal cálculo lo deja fuera de las reglas del juego. Lo mismo es evidente en el uso de pronombres posesivos donde las mujeres son sus, mis, tus mujeres hasta llegar al climax posesivo con la mujer ideal que se llama así misma "tu mujer". La novela sin embargo cierra bien: sin viabilidad para las normas pasadas, sin formaciones utópicas para las normas futuras. Aquí Carpentier concuerda con Marx: el verdadero materialista no da recetas para futuros libros de cocina.

NOTAS

1. Aunque hay estudios sobre la mujer en la literatura publicados desde los años treinta, dentro de las letras hispanoamericanas, la mayoría de los estudios en torno a la mujer en la literatura empezaron a aparecer en la década de los setenta. En comparación con los publicados en las letras inglesas y norteamericanas, ellos son más bien escasos. Pero hay algunos ya hechos. Ver Meri Knaster, *Women in Spanish America: An annotated Bibliography from Pre-Conquest to Contemporary Times* (Boston: G. K. Hall and Co., 1977). Hay trabajos recientes que no aparecen en esta bibliografía como por ejemplo el trabajo de Eliana Rivero, "Dialéctica de la persona poética en la obra de Julia de Burgos", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año II, No. 4 (1966), 31-41. Este trabajo ejemplifica uno de los intentos de rescatar del olvido a una mujer "de esencia legítima, de valiosa calidad humana y de patentes logros artísticos" en base a su afiliación política.
2. En este aspecto las letras inglesas y norteamericanas muestran una riqueza inigualada en el campo hispanoamericano. En primer lugar, se han recopilado bibliografías como las de Paula R. Bachsneider y Felicity A., *An Annotated Bibliography on Twentieth Century Critical Studies of Women and Literature, 1660-1800* (New York: Garland Publishing, Inc., 1977). Por otro lado, se han creado revistas especializadas para promover y propagar el interés sobre la cuestión femenina. Uno de estos ejemplos es la revista *Signs: Journal of Women in Culture and Society* (New York: Barnard College), la edición del invierno de 1977, vol. 3, no. 2, contiene un artículo sobre bibliografías; también se pueden encontrar pequeñas publicaciones como las de la Universidad de Michigan en Ann Arbor bajo el título de *Papers in Women's Studies*, o *Women: A Journal of Liberation*. En Hispanoamérica, un ejemplo de este interés serían publicaciones como el *Boletín Documental sobre las Mujeres*, (CIDHAL, Asociación civil mexicana), que contiene artículos sobre la mujer en sus diversos tópicos y que ha dedicado uno de sus números a la mujer en la literatura. Aparte de estos trabajos de recopilación bibliográfica y de creación de estructuras para la publicación de los estudios sobre el papel y la función de la mujer, los estudios literarios sobre o en torno a ella son muy numerosos. Vale la pena distinguir temas de interés que se han investigado. En primer lugar, las relaciones sexuales, la mujer dentro de la familia y la mujer fuera de ella, pero en formas auxiliares al margen de o en vías al matrimonio. Pero hay otros que

se dedican a atacar mitos como son aquellos creados por los cuentos de hadas. Como ejemplo de ello encontramos libros como el de Marie-Louise von Franz, *The Feminine in Fairytales* (New York: Spring Publications, 1972), o el artículo de Susanne Wolkenfe d. "The Sleeping Beauty Retold: D. H. Lawrence's 'The Fox'", *Studies in Short Fiction*, Vol. 14, Fall 1977, No. 4, 345-352. Existen otros que subrayan aspectos negativos de la vida de la mujer que habría que cambiar, por ejemplo, el artículo de David Monaghan, "Confinement and Escape in Alice Munro's 'The Flats Road'", *Studies in Short Fiction*, Vol. 14, Spring 1977, No. 2, pp. 165-168, o el de Judith Wilt, "Confusion and Consciousness in Dickens' Esther," *Nineteenth Century Fiction*, Vol. 32, No. 3 Dec. 1977, 285-309.

También se da el caso de revistas que han dedicado números enteros a la cuestión femenina, por ejemplo *Tel Quel*, No. 74, Hiver 1977, o *Studies in Literary Imagination*, Fall 1978 que será dedicada a "The Female Novelist in Twentieth Century Britain". Lo valioso de estos estudios no radica ni en su tratamiento ni en su punto de vista, ni en su aplicación de teorías estructurales, semióticas y lingüísticas a la mujer, sino más bien en su intento de cuestionar maneras tradicionales de aproximación a tópicos de interés decisivo para la mujer que habrían sido antes puestos de relieve o estudiados excluyéndola, o incluyéndola de manera viciada. Entre estos temas se encuentran todos aquellos que han sido visitados de nuevo tales como la familia, vista ahora en función de la esposa, las hijas y ya no solamente los hijos, la amistad entre mujeres, y aquellos nuevos recién descubiertos como las heroínas, las rebeldes, las valientes, las que se enfrentan solas ante el mundo...

Aunque la visión ideológica de la mujer parezca múltiple en verdad sucede que se han ido descubriendo los diferentes aspectos que componen la visión total de, digamos, la visión liberal de la mujer, o la visión marxista todavía en proceso de desarrollo. Se han hecho estudios diversos sobre los factores determinantes de la visión liberal sin identificarla como tal. Entre ellos, algunos estudios son ya clásicos, por ejemplo, el libro de John Stuart Mill, *On liberty; Representative Government; The Subjection of Women* (London: Oxford University Press, 1912). Según Charnie Guettel sostiene en su breve y sustancioso libro *Marxism and Feminism* (Toronto: Women's Educational Press, 1974), las premisas de Stuart Mill están en la base de todos los libros liberales escritos sobre las mujeres. Los ejemplos más representativos que ella ofrece como clásicos son: Simone de Beauvoir, *The Second Sex* (New York: Bantam Books, 1968), Kate Millet, *Sexual Politics* (Garden City: Doubleday and Co., Inc., 1970), Shulamith Firestone, *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* (New York: Bantam Books, 1971), Juliet Mitchell, *Woman's State*, (Great Britain: Penguin Books, 1971), Mary James Sherfy, *The Nature and Evolution of Sexuality* (New York: Random House, 1972). Guettel toma los lineamientos ideológicos del liberalismo y los distingue en cada una de estas autoras, aunque sin dejarles de reconocer su aporte. Sin embargo, si bien a nivel teórico se han identificado los postulados liberales respecto a la mujer, los estudios de fondo histórico se encuentran en la actualidad en proceso de desarrollo. En el campo marxista se está, pues, todavía en pañales y los libros a que se puede referir son, por supuesto, el de Frederick Engels *Origin of the Family, Private Property and State* (Moscow: Progress Publishers, 1942), y toda la

polémica a su alrededor. En ella se distinguen los trabajos de Branka Magas, "Sex Politics: Class Politics," *New Left Review*, No. 66, March-April 1971, p. 83, y la introducción a la edición estadounidense del libro de Engels publicado por International en 1942, de Eleanor Burke Leacock. También existen libros de los países socialistas que intentan poner en evidencia los adelantos experimentados por la mujer bajo el socialismo tales como el de Danilova, Y. Z., et al, *Soviet Women* (Moscow: Progress Publishers 1975), el de Margaret Randal, *Cuban Women: Interviews with Cuban Women* (Toronto: Women's Press, 1974), Allendorf Marlis, *Women in Socialist Societies* (New York: International, 1975), William M. Mandel, *Soviet Women* (New York: Anchor Doubleday, 1975), Statkova, Susanne, *Women under Socialism: Information, Facts, Figures on Equal Rights in the GDR* (Berlin: Panorama DDR, 1974).

4. Carlos Johnson en su trabajo inédito "A Critique of Dependency Theory As Applied to Socialist International," pone de manifiesto la relación entre los programas desarrollistas de la CEPAL (Comisión Económica para la América Latina) y la emergencia de la teoría de la dependencia. En él, Johnson observa que la acumulación de capital llevada a cabo en los años cincuenta y sesenta condujo a planteamientos teóricos sobre la economía latinoamericana que venían a ser la expresión de los intereses de los capitalistas locales que luchaban por retener una mayor cantidad de la plusvalía extraída de las industrias locales y que la burguesía internacional se llevaba. Es de interés nuestro aquí señalar que Johnson apunta el tipo peculiar de desarrollo económico de estas décadas en las que se inserta la producción de **Los pasos perdidos**, como el del tipo de análisis teórico predominante en esa época. El trabajo es valioso porque muestra la asociación clasista de la teoría de la dependencia, porque introduce el papel que juegan los países socialistas en este esquema conceptual, y lo inadecuado del modelo respecto a las relaciones trabajo/capital. El develar así la falta de lógica que asiste a los dependentistas en sus argumentos, su creencia de que un conjunto de términos semánticos (metrópoli, centro/periferia, desarrollo/subdesarrollo) explican por sí solos la realidad socio-histórica latinoamericana, su ausencia de la consideración de la lucha de clases dentro de cada coyuntura económica, su semejanza con los pensadores populistas rusos, y finalmente su anticomunismo ponen de manifiesto un análisis científico al que yo me adhiero. Tiene razón Johnson de que los términos son sólo una manera de nombrar y no conceptos teóricos.
5. Para un tratamiento de esta cuestión ver Edward Batalov, *The Philosophy of Revolt* (Moscow: Progress Press, 1975). En este libro, el filósofo soviético examina la teoría y la praxis política de los estudiantes norteamericanos durante la década de los sesenta. Su tesis de base explica el proceso norteamericano como corolario del descontento del deterioro de las condiciones económico-políticas que sufre la clase media, sector de servicios, quienes se ven obligados a participar en una guerra injusta cuya única recompensa es un trabajo alienado, tendiente a lo proletario, para el cual no estaban preparados, o bien, el desempleo. Incluso llega a llamar a esta forma transitoria con el término "lumpen intelectual".
6. Ver el artículo de Carlos Johnson antes citado.
7. Ver el artículo de José Antonio Maraval, "Relaciones de dependencia e integración social:"

- criados, graciosos y pícaros", *Ideologies and Literature*, Vol. i, No. 4, Sept-Oct. 1977, pp. 3-32. En este artículo Maraval examina "los modos de relacionarse los hombres de diferentes grupos dentro de la colectividad global", y apunta el desarrollo histórico que sufren tales relaciones. Su modelo de aproximación a esta problemática me parece muy fructífero para el tratamiento de la cuestión de la mujer.
8. Ver W. H. Whyte, *The Organization Man* (New York: Simon and Schuster, 1956), y David Riesman, *The Lonely Crowd* (Garden City, New York: Doubleday Anchor, 1953) que ponen de manifiesto cómo se concebía la vida americana de los años cincuenta y como calzaba la familia dentro de una sociedad plenamente alentada por el consumo y la movilidad social.
9. Ver *The Woman Question* (New York: International Publishers, 1975). En este libro se ofrecen juntos los comentarios sueltos que Marx, Engels, Lenin y Stalin hicieron sobre el papel de la mujer en la sociedad capitalista y el significado ideológico de la familia y la monogamia respecto a la estructura económica mencionada. Este pequeño libro apunta problemas que necesitan investigación y desarrollo, tales como el adulterio y la prostitución como formas suplementarias de la relación monogámica, y algunos de los efectos negativos que sufre la mujer bajo esta forma estructurada de la sociedad en los que se encuentran, entre muchos otros importantes, la pérdida de la libertad sexual, el sometimiento por dinero, e incluso las relaciones y los besos sin amor.
10. Ver el trabajo de Edward Batalov antes citado.
11. La definición de concubinato tiene connotaciones diferentes de las que queremos dar aquí y se refiere siempre a la cohabitación de la mujer con el hombre. Concubina es la mujer que hace vida marital con un hombre. Que yo sepa, el término concubino no existe. La relación sexual representada en el texto no es de esta naturaleza, ni tiene estas connotaciones moralistas. Es más bien un modelo parecido a lo que ahora se entiende por compañerismo, pero que todavía no es tal. Le llamaremos así por falta de nombre propio, y como una manera de señalar el aspecto transitorio de esta relación, como modelo emergente de relación humana, como modelo de relación en proceso de cambio.
12. Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos* (Caracas: Editorial R. Mus, 1976). Las citas subsiguientes se refieren a esta edición.
13. Ver Noé Jitrik, "Blanco, Negro, ¿Mulato? una lectura de 'El reino de este mundo' de Alejo Carpentier", *Araisa*, anuario del centro de estudios Rómulo Gallegos (Caracas: Venezuela, 1975) pp. 167-206. En este artículo, Jitrik pone de manifiesto una serie de problemas concernientes al análisis literario de un texto que representa un hecho histórico. Entre las muchísimas observaciones que hace respecto a la producción literaria, vale rescatar una para nuestro propósito, la que se refiere a los mulatos. Después de analizar la relación que Europa tiene con el mundo negro y de relacionar el concepto o "fórmula" de lo "real maravilloso" a lo sincrético o al sincretismo — posibilidad y limitación al conflicto metrópoli/colonia—, Jitrik llama a la escritura de Carpentier "mulata". Dice, "Su escritura, entonces sería "mulata" (en lo "real maravilloso" como solución de antagonismos) pero lo "mulato" está reprimido temáticamente, lo que no deja de significar". Y lo que significa esto para Jitrik es que la teoría no se hace cargo de una práctica. Esta observación de la escritura mulata tiene ideas o conceptos muy fructíferos que habría que explorar, pero que en nuestro caso en particular, concentran en un concepto la relación de lo étnico con lo histórico que a nosotros nos interesa poner de manifiesto respecto a la mujer en general, y a Rosario en particular. Donde Rosario, de rasgos predominantemente indígenas, vendría a ser la síntesis de razas, el sincretismo racial, la mezcla por excelencia que incorpora todos los elementos positivos deseables en la raza, y por extensión, en la mujer y en la historia. Mulato en este caso sería la representación o la expresión de una síntesis y perdería su connotación étnica para adquirir una dimensión histórica y encarnar el sincretismo como expresión de la totalidad.
14. Respecto al concepto de lo "real maravilloso", nos interesa rescatar su aspecto histórico y señalar que en tanto concepto, en tanto abstracción, es susceptible de representar aspectos diferentes de la historia latinoamericana según sea la época y el lugar. Repetidas veces Carpentier ha afirmado su interés en la historia. Ha dicho, por ejemplo, "Me apasiono por los temas históricos por dos razones: porque para mí no existe la modernidad en el sentido que se le otorga, el hombre es a veces el mismo en diferentes edades y situarlo en su pasado puede ser también situarlo en su presente" (*Autobiografía*, Insula, 218, 1965, p. 3). En *El reino de este mundo* él ha puesto en claro su concepción de lo "real maravilloso". "La novela —dice— oculta bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y cronologías. Y sin embargo, por la dramática singular de los acontecimientos, por la fantástica apostura de los personajes que se encontraron, en determinado momento en la encrucijada mágica de la ciudad del Cabo, todo resulta maravilloso en una historia imposible de situar en Europa, y que es tan real, sin embargo, como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares. Pero qué es la historia de América —oda sino una crónica de lo "real maravilloso". *El reino de este mundo* (Montevideo: Arca Editores, 1969), p. 3. Sin embargo, no obstante el uso y abuso del término "real maravilloso", por parte de los críticos literarios de Carpentier, se ha descuidado exponer, explicar y analizar la función que corresponde a la formación de personajes femeninos y la ideología que esto lleva aparejado, dentro de la estructura interpretativa que connota el uso del término anterior. No se trata, entonces de tirar por la borda disimuladamente y como para no llamar la atención aquella imagen real de la mujer que se recorta sola y desfavorablemente contra el marco seductor de lo maravilloso, tal la hembra "al natural", Rosario. Dentro del espacio apretado y de la tensión, irónica, satírica y humorosa a que da lugar una narración en primera persona, lo "real maravilloso" aplicado a la hembra viene a resultar en personajes femeninos tradicionales, tiesos, engomados, bien encauzados, incapaces de voz propia. Aun pues dentro de una concepción progresista de la historia, las tres hembras cumplen su función supletoria sirviendo en sus distintas esencias de molde al que en ningún terreno ha dejado de ser varón. Las hembras ocupan su lugar, sufren una transformación dialéctica al pasar de tesis a antítesis, y al final, cumplida ya su función de síntesis en la idealizada Rosario, desaparecen del texto.
15. El pensar en venir a buscar a la mujer con guardias no se podría decir por boca de las dos mujeres anteriores, ya que en el mundo "civilizado" las cortes y la ley han reemplazado al sistema brutal propio de una sociedad "periférica". El hecho llama la atención sobre uno de los aspectos más violentos que sufre la mujer en su relación matrimonial con el varón en una economía dependiente.

"ESTE DOMINGO" RELATO POLIMODAL

Viene de página 4

Revistas:

CARNERO, Guillermo. "Dos comentarios a José Donoso". *Cuadernos Hispanoamericanos* (Vol. 87, No. 259, 1972) 169-175.

DIAZ MARQUEZ, Luis. "Conversando con José Donoso". *Horizontes* (Vol. 19, No. 37, 1975) 5-12.

MORENO TURNER, Fernando. "La inversión como norma. A propósito de 'El lugar sin límites.'" *Cuadernos Hispanoamericanos*. (Vol. 99, No. 295, 1975) 19-42.

WIBER, France. "La dinámica de la alegoría: El obsceno pájaro de la noche de José Donoso". *Hispanoamérica* (año 4o., No. 11-12, 1975) 23-31.

Periódicos:

CASTRO, Alberto. "José Donoso o la soledad". *La Nación*, Ancora, 3 feb., 1973.

CATANIA, Carlos. "Donoso o la conciencia delirante" I. *La Nación*, 15 ag., 1972.

_____ "Donoso o las consecuencias del delirio" II. *La Nación*, 23 ag., 1972.

FERRO, Helleno. "El obsceno pájaro de la noche". *La Nación* 25 may., 1971.

_____ "El obsceno pájaro de la noche". *La Nación* 6, dic., 1971; *La República*, 18 en., 1972.

EL CODIGO HERMENEUTICO EN “RESPONSO POR EL NIÑO JUAN MANUEL”

Ma. Elena Carballo
 Sonia Marta Mora

Este artículo recoge parte de un trabajo mayor sobre *Responso por el niño Juan Manuel* y *Diario de una multitud* de la escritora costarricense Carmen Naranjo¹.

En la primera de estas obras se presenta un enigma, lo cual permitió que se analizara el código hermenéutico.

Responso por el niño Juan Manuel fue publicada en 1971. Su autora es una de las escritoras más representativas dentro de las tendencias señaladas como contemporáneas en la literatura costarricense.

El marco metodológico por el que se optó en el trabajo mayor citado fue el de la poética estructural. Esto explica las constantes alusiones a la misma en este ensayo. Sin embargo, el interés se centra aquí en un aspecto determinado: el código hermenéutico, cuya descripción ha sido realizada por Roland Barthes en la obra *S/Z; essaie*. Dicha descripción se sujeta a los postulados fundamentales del análisis estructural del relato, aunque el resto de la obra y su planteamiento esencial se alejen del modo de análisis mencionado.

A través del trabajo que sigue se

propone una nueva lectura de la novela *Responso por el niño Juan Manuel* y esta nueva lectura se basa en la descripción del planteamiento, el desarrollo y la solución del enigma. Así, se da pie para la reflexión acerca de las posibilidades que el tratamiento de este problema puede tener en otras obras costarricenses. Al mismo tiempo se quiere difundir un aspecto de los trabajos de Roland Barthes, poco conocido dentro del ambiente de los estudiosos de la literatura costarricense.

En la obra *S/Z; essaie*, Roland Barthes plantea un tipo de crítica de la literatura que se aleja considerablemente del modelo propuesto, junto con un grupo de estudiosos franceses², en el *Análisis Estructural del Relato*. En *S/Z* se abandona la sujeción del texto a un modelo estructural único y se propone, más bien, un análisis paso a paso de la obra que permita captar su diferencia con respecto al modelo y su plurisignificación.

La obra que Barthes analiza allí, *Sarrasine*, de Balzac, se produce sobre una red de cinco códigos, uno de los cuales recibe el nombre de código hermenéutico. Es este el que aquí interesa, pues ha permitido describir uno de los aspectos fundamentales de *Responso por*

el niño *Juan Manuel*, de Carmen Naranjo.

El código hermenéutico está compuesto por el conjunto de unidades que articulan, en una narración, una pregunta y su respuesta. Se incluyen también distintos fenómenos que pueden preparar la pregunta o retardar la respuesta:

*“L’inventaire du code herméneutique consistera à distinguer les différents termes (formels) au gré desquels une énigme se pose, se formule, puis se retarde et enfin se dévoile (ses termes parfois manqueront, souvent se répéteront; ils n’apparaîtront pas dans un ordre constant)”*³

Así pues, un enigma plantea siempre una pregunta que es necesario responder. La respuesta es “la verdad”, dentro de la ficción y, por lo tanto, cierra, completa el relato. De manera que las unidades que dan forma al enigma, crean un deseo y una esperanza de resolución. Mientras las frases del relato desarrollan una historia, el enigma debe mantenerse: el código hermenéutico juega entonces un papel paradójico: man-

tiene el enigma mientras la historia avanza: retrasa la respuesta deseada.

Las unidades del código son llamadas "hermeneutemas". Dada la analogía que se plantea entre relato y frase, éstas constituyen los "morfemas" del enigma. Algunos de ellos, en la medida en que mantienen el enigma, se consideran "dilatatorios".

Responso por el niño Juan Manuel presenta, en efecto, enigmas: cuatro amigos velan a un niño muerto, llamado Juan Manuel. Asisten además dos hombres extraños, que entran por casualidad y que constantemente se asombran por las características peculiares de la vela. Al lado de esta historia se desarrolla otra, en la que aparece Juan Manuel, quien se comporta como un muchacho raro, y se ve envuelto, sin embargo, en una serie de acciones cotidianas. Así, la historia avanza hasta el final en que se incluye la oración de los cuatro amigos por Juan Manuel. Los detalles de la vela y de la relación que guardan entre sí los amigos —y éstos con respecto al niño— son misteriosos. Los dos extraños no logran aclararlos y por eso se marchan decepcionados.

La narración presenta, de esta manera dos enigmas: uno, sobre la naturaleza de Juan Manuel, que se crea por la situación de misterio en que se da su vela; otro sobre el tipo de relación que presentan entre sí los amigos. Se analizará aquí solamente el primero³. En este análisis se buscarán los hermeneutemas que constituyen el enigma. Cada unidad se irá definiendo en su momento. Se podrá observar, entonces, cómo se articula el enigma en este caso y cómo el texto transcurre hasta llegar al develamiento.

Los morfemas que Barthes delimita constituyen una serie abierta. Además, la presencia de todos ellos no es obligatoria para la estructuración de un enigma.

La naturaleza de Juan Manuel

A lo largo de la obra se rodea a Juan Manuel de detalles cotidianos y verosímiles, pero al mismo tiempo se le asocia con cuestiones que entran en conflicto con la verosimilitud. El choque contínuo entre estos dos tipos de información provoca una duda creciente (a nivel de narratario y además representada en los dos extraños) en torno a la naturaleza del niño. Es dentro de este marco que se plantea el enigma primero

en la obra. Se analizarán seguidamente sus morfemas constitutivos.

La tematización

Se habla de tematización cuando hay una insistencia en el sujeto del enigma, tal "morfema" aparece repetidas veces hacia el comienzo del relato; este se abre, en efecto, con dicho hermeneutema".

— ¡Pobre Juan Manuel!

— ¡Pobrecito!⁴

El calificativo que acompaña al sujeto y los signos de exclamación hacen énfasis en él. Esto adquiere aún más importancia si se tiene en cuenta que son las primeras frases de la obra.

La formulación

Este hermeneutema consiste en el planteamiento de la pregunta o la duda que inicia abiertamente el enigma. Aparece predominantemente en los segmentos narrados por los dos visitantes, quienes, como se dijo, llegan a la vela sin tener ningún dato previo sobre Juan Manuel o los cuatro amigos; así, ignoran la respuesta al enigma, al igual que el narratario. Son, por lo tanto, los más indicados para formular explícitamente la pregunta.

La formulación más clara la hace el visitante que toma de primero la palabra en el relato:

"¿Conoce usted algo del fallecido?". (pág. 77).

Al lado de las preguntas que formulan el enigma hay un índice metalingüístico —el mismo signo de interrogación— que Barthes considera hermeneutema. En los segmentos en donde aparece la formulación abunda este índice.

La promesa o la exigencia de respuesta

Claramente se define por su nombre este morfema dilatatorio.

En este caso son otra vez los visitantes quienes representan este morfema. Son ellos quienes exigen respuesta al enigma o a quienes se les promete. Así se relatan cuatro indagaciones, nunca satisfechas del todo, que los dos extraños realizan sobre las cuestiones que desconocen de Juan Manuel y de su muerte.

En la cita siguiente aparecen la exigencia y la promesa de respuesta sucesivamente:

"...sólo quisiera tener oportunidad de hacer unas preguntas. —¿Podría usted venir conmigo?. Quizás afuera sea más cómodo atenderlo". (pág. 70).

En algunos casos solo se da la exigencia de respuesta:

Quisiera enterarme de lo que pasa. Eso de estar de simple espectador ya me incomoda. ¿Quién se ha muerto? ¿Por qué esta vela tan triste?" (p. 66).

El fingimiento

El circuito de destinación define este hermeneutema. En efecto, existen siempre personajes o, en algunos casos, simplemente el narratario, que desconocen la respuesta al enigma y a los cuales es posible dirigirles un engaño, una respuesta falsa, o algún dato que encamine hacia un desvío de la verdad. Por el contrario existen también elementos de la narración que conocen la solución del enigma, a los cuales no se dirige este morfema.

En la obra hay muchas alusiones a Juan Manuel como presencia física. Estos son obvios fingimientos, pues Juan Manuel es "ficción", dentro de la misma. Tal es el caso de la siguiente referencia de Luis al niño:

"Está aquí de cuerpo presente..." (p. 8).

En otras ocasiones, este mismo personaje sitúa a Juan Manuel al lado de otros "héroes" que se consideran "reales".

"...y con su impertinencia de siempre (Juan Manuel) les habría preguntado (a los visitantes)... y qué... y... por qué... y cómo es eso... Ahora las preguntas están frías como su cuerpo". (pp. 9-10).

En vista de que a Juan Manuel se le presenta como un posible interlocutor de seres "reales" (como los cuatro amigos o los visitantes) dentro del mundo narrado, se le concede a aquel, por extensión, la misma naturaleza de éstos. Este fingimiento se refuerza con alusiones a cues-

tiones tan concretas como el cuerpo de Juan Manuel.

La mayor parte de la novela, el relato de la vela, es contada por un narrador que a su vez es personaje, es decir, representado, a nivel de historia. Sin embargo, los segmentos en que aparece Juan Manuel "vivo" están a cargo de un narrador que no se representa en la historia.

En estos segmentos hay largas pausas descriptivas que se pueden analizar como recursos para crear "ilusión de realidad". Tales pausas son verdaderos fingimientos pues en la narración se asume como real el mundo de Juan Manuel y su propia naturaleza. Así se insiste en dar detalles sobre la ciudad por la que Juan Manuel camina, sobre el mercado en donde almuerza, sobre los alimentos que ingiere, etc. Todo esto rodea al muchacho de un ambiente "realista", con lo cual se produce el fingimiento.

Los dos visitantes que asisten a la vela, sorprendidos ante lo que los rodea y después de hacer varios intentos para averiguar la "verdad", dan su propia explicación de los hechos. Al hacerlo, admiten la existencia de Juan Manuel como presencia física, y son otros detalles los que les preocupan con respecto al niño. La explicación resulta, pues, un fingimiento, lo que confirma el hecho de que, para quien no comparte el secreto, es evidentemente la sugerida mentira lo que se toma por cierto.

El equívoco

Este hermeneutema se conoce comúnmente como "doble sentido". Mezcla un fingimiento con una "verdad", en una misma enunciación. Hay pues, en él dos voces, dos escuchas posibles, pues se interfieren dos líneas de destinación. Ambos destinatarios pueden estar representados en la historia, o pueden no estarlo. En el segundo caso (en el que aparentemente el equívoco tiene una sola línea de destinación, el narratorio, por ejemplo) es necesario plantear un destinatario doble. Esta división de la escucha se constituye contra comunicación.

"...le lecteur est complice non de tel ou tel personnage, mais du discours lui-même en ce qu'il joue la division de l'écoute, l'impureté de la communication".⁶

En el siguiente ejemplo puede verse cómo, por un lado, se hace referencia a un texto, lo que remite a la naturaleza ficcional de Juan Manuel y lo cual se dirige a los cuatro amigos que comparten el secreto; por otro, se alude al niño como presencia concreta (fingimiento) y esto está destinado al narratorio, quien desconoce la "verdad". Están, pues, claras las dos líneas de destinación y, además, la mezcla en una sola enunciación, de una "verdad" dirigida a los amigos y un fingimiento al narratorio:

*"...que Juan Manuel se me fué de las manos (...)
Se han acabado las oportunidades de encontrar errores y corregirlos". (p. 19)*

En este caso, el fin de las oportunidades que señala Luis, uno de los cuatro amigos, se refiere a la muerte del niño, lo cual implica su existencia real. Sin embargo, las palabras "error" y "corrección", que en alguna medida pueden referirse a la existencia física de Juan Manuel, se relacionan más claramente con la presencia de un texto. En efecto, la "verdad" ubicará a Juan Manuel como parte de un texto escrito por los amigos.

Con el equívoco se relaciona un fenómeno que Barthes llama "mentira metonímica". El enigma crea un vacío: la respuesta no aparece sino hasta el develamiento; pero ese vacío debe llenarse con algo que no revele el secreto. Así, esta mentira metonímica llena el vacío, pues devela el género y calla la especie: dice el todo por la parte y lleva al error, o, por lo menos, esconde la "verdad". A Juan Manuel se le llama niño poeta, pero se calla la característica más general de éste: su naturaleza ficticia.

De esta manera, con respecto al enigma que se estudia, lo que se matiza es lo particular, pero se esconde lo general.

*"Juan Manuel era un niño incendiado". (p. 14)
"—Juan Manuel es un poeta"
(p.110).*

Necesariamente, toda mentira metonímica adelanta parte de la respuesta. Por lo tanto, esto se retomará cuando se analice la respuesta parcial.

El bloqueo

A lo largo de un enigma se presentan morfemas que manifiestan la insolubilidad de éste: esto es lo que se denomina bloqueo. Por su misma naturaleza, este hermeneutema se encuentra disperso en la obra.

En determinados momentos Luis se plantea la posibilidad de develamiento, pero inmediatamente aparece un bloqueo.

En determinados momentos Luis se plantea la posibilidad de develamiento, pero inmediatamente aparece un bloqueo.

"Si pudiera contar la verdad de Juan Manuel (...) Yo no puedo llegar a tanto..." (p.8)

No sólo Luis trata de mantener el enigma. Ernesto, otro de los amigos, dice que el bloqueo es una necesidad. Esto es válido ya que mantener el secreto, hasta el final, es una necesidad estructural de la obra:

"El misterio debe mantenerse como el menú de un banquete, en que se ignora si terminará con un postre de manzanas azucaradas o con un flan de caramelo". (p. 99).

Respuesta suspendida

En algunos momentos el discurso se acerca al develamiento del enigma, pero éste se suspende. Al inicio del relato Luis intenta contestar, pero bruscamente se detiene:

"Y entre las voces surgiré fiero con las palabras candentes, lleno de esperanzas por aderezos para explicar la circunstancia y la esencia de Juan Manuel..." (p.21)⁷

Respuesta parcial

La suma de las respuestas parciales constituyen en la obra el develamiento, en la medida en que cada una de ellas aporta datos "verdaderos" que, al unirse, aclaran el enigma. En la novela hay grandes segmentos que constituyen respuestas parciales: en ellos se cuenta toda suerte de detalles sobre el niño, sobre su vida diaria; estos detalles son "ciertos", dentro de la existencia ficcional de Juan Manuel. En estas partes del texto aparecen las particularidades de las que se habló a propósito de la mentira metonímica. De esta manera, aludir a Juan Manuel como niño, como huérfano, como muchacho, etc., es responder parcialmente a la pregunta que se ha formulado como enigma. En este sentido, el título de la obra es claramente una respuesta parcial.

Develamiento

No es por casualidad que este hermeneutema aparece casi al final del texto. La obra entera descansa sobre el enigma, y, develado éste, la novela concluye. Del grupo de amigos, es Jorge quien se encarga de plantear el develamiento de una manera un tanto implícita. Sin embargo, sus observaciones, unidas a las respuestas parciales, constituyen la totalidad de la "verdad" sobre Juan Manuel.

"... entonces Oquendo (...) diseñará una tumba muy original y nos veremos los cuatro conversando con el administrador para comprar la fosa de un muerto sin cuerpo. . ."
(p. 163)

Nadie llega a esos extremos, salvo en la literatura. Juan Manuel lo podría hacer, pero necesita otro creador. . ."
(p. 168).

"Los hombres nos especializamos en los contrastes. Como no adquirimos sentido en la vida, porque eso es básicamente un mito, necesitamos que los de papel, los de fantasía, lo tengan y así den un mensaje."
(p. 166)⁷

A raíz de esta información de Jorge, se revela, junto con algunos datos más, la naturaleza de Juan Manuel: el muchacho es parte de un escrito que Luis ha elaborado y que lee a sus compañeros para propiciar los comentarios y la participación de éstos. Los segmentos a que se ha aludido como respuestas parciales, asumidos por un narrador que no se representa, constituyen lecturas de la historia de Juan Manuel, que Luis hace a sus amigos. En el relato, esta modalidad de segmentos, que se pueden denominar **lecturas**, se encuentra seguida de un **comentario** de los amigos. Estas dos modalidades se infieren de datos dispersos y disimulados: en los segmentos que corresponden a lecturas se enuncia algún tema marginalmente, al que se alude, de manera velada, sólo en el comentario que le sigue en el orden del relato. En el caso de la lectura, ésta se pudo postular gracias a datos como los siguientes: Durante un comentario, se alude a Luis, autor fundamental de la historia del niño así:

"Estuvo silencioso al doblar sus páginas, como si el cansan-

cio también se hubiera tragado sus palabras (p. 169).⁸

El análisis de las modalidades mencionadas permite plantear el develamiento total. Sin embargo, aquel ha podido hacerse a partir de datos poco evidentes y dispersos en la obra. Prueba de ello es que la crítica que existe sobre esta novela nunca percibió el planteamiento de este enigma, elemento fundamental de la estructura de *Responso por el niño Juan Manuel*.

Las pruebas

Barthes señala tres pruebas (narcisista, estética y psicológica) que permiten construir silogismos que ayudan a mantener el enigma. En este estudio no se postulan las mismas pruebas, ya que se considera que lo que aparece en el primer enigma es, más bien, una "prueba existencial".

Hay diferentes formas de hacer creer que Juan Manuel es un ser "real", como todos los hombres. Es a esto a lo que se denomina prueba:

"Su propiedad de imágenes era inagotable, como la de un joven poeta sin versos, cargaba un baúl de recursos gráficos"
(p. 15)

Un hecho concreto, el cargar recursos gráficos, funciona como un ejemplo del cual se induce un rasgo de carácter del personaje. De aquí surge la premisa menor del silogismo: Juan Manuel es imaginativo. La alusión a los poetas como imaginativos también sirve para construir la premisa mayor: Los poetas (hombres) son imaginativos. La conclusión que se extrae es que Juan Manuel, como imaginativo, es también poeta y, por lo tanto, hombre.

"Pero, ése (Juan Manuel) también morirá. Necesita morir para saberse que ha vivido, ya eso es una premisa" (p. 172).

El ejemplo, Juan Manuel muere, plantea aquí la premisa menor. La premisa mayor surge de la afirmación de que lo que muere tiene que haber vivido. Se concluye, por lo tanto que el niño vivió.

Al hablar Jorge de los hombres que viven alrededor del año 1968, hace la siguiente afirmación:

"... se entretenían en jugar con muñecos contruidos con las esperanzas de creación en un mundo que no se cansaba de producir series y series de objetos y la población era tanta y tan bulliciosa que la soledad parecía un ruido". (p.163)

En varias partes de la novela se alude a los juegos del niño con un muñeco de papel, Carlitos, y a su soledad. De este tipo de episodio surge la premisa menor: Juan Manuel crea seres de papel para salir de su soledad. La premisa mayor se evidencia en el texto citado: los hombres de esta época crean seres de papel para liberarse de la soledad. Así, Juan Manuel es un hombre de la época.

Es necesario aclarar que lo que se dice en las premisas mayores de los silogismos mencionados proviene del discurso de la opinión común y carece de fundamentación rigurosa. Sólo dentro del mundo narrado se constituye en verdad incuestionable.

Para entender el sentido que tienen las pruebas, junto con los otros hermeneutemas, es necesario tener en cuenta que la conclusión a la que llevan es falsa, dentro del mundo novelesco. Su función es, precisamente, reforzar la ambigüedad necesaria al discurso.

Característica del discurso

El discurso que presenta un enigma responde a dos compromisos: por un lado, debe mantenerlo, sin llegar al develamiento en un momento inoportuno; por otro es necesario que no se comprometa demasiado con la mentira. El discurso produce entonces formas ambiguas que le permiten responder a ambas exigencias. Trata, pues, de mentir lo menos posible. De esta manera, se dice que Juan Manuel:

"... ha estado, es imposible negarlo". (p. 11)

"Estamos aquí para llorar a nuestra manera la idea de Juan Manuel". (p. 20).

En la primera cita la forma "es imposible negarlo" preve objeciones: el niño, como texto, efectivamente ha estado. En la segunda, la palabra "idea" juega el mismo papel.

Las alusiones que hacen los personajes dentro de la obra a la literatura en general son una forma de sugerir la verdad de manera velada. Pero estas no son directas, con respecto al texto sobre Juan Manuel:

"¡Qué extraño! La temática de la muerte es constante en los cuentos, versos, novelas, también en la música..." (p. 162).

La ambigüedad señalada evidencia a la instancia narrativa como tal, en la medida en que es perceptible su deseo de no comprometerse con ninguna interpretación posible sino hasta el final. En el trabajo citado⁹ se ha demostrado ya la importancia que adquiere el discurso frente al relato. Este predominio se da, precisamente, por tratarse de instancias narrativas que, al no querer comprometerse, producen una serie de formas que las señalan.

Para concluir, debe apuntarse que la importancia del código hermenéutico se evidencia si se tiene en cuenta que el enigma se relaciona con todos los otros aspectos de la obra, definidos según un modelo de análisis determinado¹⁰. En efecto, el código hermenéutico presenta relaciones muy estrechas con aspectos del nivel funcional, del tiempo, del modo, de la voz y de las figuras que aparecen en *Responso por el niño Juan Manuel*. Sin el análisis de este código, habría sido imposible vincular los diferentes aspectos estudiados en el trabajo citado.

En cuanto al nivel funcional, es la descripción del enigma la que permite aclarar el contenido diegético. Así, mientras no se descubra el enigma, no pueden postularse secuencias como lectura o comentario, sin las cuales el relato aparecería desarticulado en lo que a la historia narrada se refiere.

Las exigencias del código hermenéutico son las que determinan la existencia de un orden perturbado, o sea, una discordancia entre el ordenamiento de los acontecimientos de la historia y la disposición de éstos en el texto. También dentro de la categoría de tiempo, la elipsis muestra su sentido cuando se describe el código: Esconder partes de la historia en determinado momento es también necesario para el enigma.

Dentro del análisis del modo, puede señalarse que la existencia de diversos

narradores con diferentes perspectivas posibilita gran variedad de información, en algunos casos contradictoria. Esto favorece al enigma, en tanto refuerza la ambigüedad que éste requiere.

Se ha visto ya como, a nivel de la voz, el código hermenéutico precisa de un habla y una escucha determinadas. Los rasgos de la situación comunicativa ficticia quedan claros: aparecen narradores que aluden constantemente a sí mismos, como instancias que evitan el compromiso con la "verdad" o la "mentira" y narrarios a quienes se les exige constantemente una actividad de desciframiento.

La disposición que tienen los hermenéuticos en el texto crea una gran variedad de figuras. Por ejemplo, hay una repetición alternada de la respuesta parcial y el equívoco. Estos dos "morfemas" corresponden a segmentos considerables del texto, que se marcan separadamente en la obra. Así, cada respuesta parcial corresponde a una lectura y cada equívoco a un comentario, lo cual crea dos series que se identifican. De esta manera las unidades que se evidencian con el análisis del nivel funcional (lectura y comentario) corresponden a los del código hermenéutico.

Es importante destacar que el análisis del enigma ha permitido aclarar aspectos fundamentales de *Responso por el niño Juan Manuel*. La anécdota, que tradicionalmente en la narrativa es inmediatamente comprensible, no se conoce realmente, en esta obra, sin descubrir la estructura del enigma.

NOTAS

1. María Elena Carballo y Sonia Marta Mora. El discurso literario en *Responso por el niño Juan Manuel* y *Diario de una Multitud* (análisis estructural). Tesis de grado. Escuela de Filología, Lingüística y Literatura, Facultad de Letras, Universidad de Costa Rica, San José, 1976.
2. Roland Barthes *S/Z; essaie* (París, Editions du Seuil, 1970). p.26
2. Roland Barthes. *S/Z; essaie* (París, Editions du Seuil, 1970).
3. Cfr. María Elena Carballo y Sonia Marta Mora, op. cit.
4. Carmen Naranjo. *Responso por el niño Juan Manuel* (Barcelona: Ediciones Conciencia Nueva, 1971) p. 7.
NOTA: para efectos de paginación en este trabajo se utilizará la edición mencionada y por eso junto a las reproducciones, se indicará únicamente la página.
5. Barthes. *S/Z; essaie* Edición citada p. 151.

6. Los puntos suspensivos aparecen en el texto.
7. El subrayado es nuestro.
8. El subrayado es nuestro.
9. Cfr, María Elena Carballo y Sonia Marta Mora, op. cit., pp. 74-78.
10. Idem,

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland et. al. *Análisis estructural del relato*. (Traducción de Beatriz Dorriots. Cuarta Edición. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, S.R.L., 1974) pp. 9-43, 193-208.
- BARTHES, Roland. *S/Z essaie*. París: Editions du Seuil, 1970.
- DUCROT, Oswald y TZVETAN Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Traducción de Enrique Pezzoni. Segunda Edición. Buenos Aires: Siglo XXI. Editores S.A., 1975.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. (París: Editions du Seuil) 1972), pp. 145-224.
- NARANJO, Carmen. *Responso por el niño Juan Manuel*. España: Ediciones Conciencia Nueva, 1971.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética; ¿Qué es el estructuralismo?* Traducción de Ricardo Pochtar. Buenos Aires: Editorial Losada S.A., 1975.

ARTICULOS CONSULTADOS

1. Baeza Flores, Alberto. "El mundo poético narrativo de Carmen Naranjo", en *La Nación, Suplemento Ancora*. (San José, Costa Rica: 13 enero, 1975) p. 7.
2. Bustos Arratia, Myriam. "Carmen Naranjo"; un "terror de escritora", en *Excelsior, suplemento "Posdata"*. (San José, Costa Rica: 3 de abril de 1976) p. 6.
3. "Una novelista de talento en "Diario de una Multitud", en *La Nación, Suplemento "Ancora"* (San José, Costa Rica: 5 de octubre de 1975) pp. 1-4.
4. Chase, Alfonso. "Cuentos de Carmen Naranjo; aproximaciones y deslindes", en *La Hora*. (San José, Costa Rica: 5 de agosto de 1974), p. 16.
5. Garro, Joaquín. "Dos novelistas costarricenses", en *Excelsior, Segunda Sección*. San José, Costa Rica: 4 de febrero, 1975) p. 3.

INTRODUCCION

AL ESTUDIO DE LA CRONICA

EN ALVAR NUÑEZ CABEZA DE VACA

Carlos Enrique Aguirre Gómez

I

Entre los cronistas de Indias, hay un nombre poco conocido: Alvar Núñez Cabeza de Vaca; su obra, raras veces, es objeto de lectura. De aquí, la finalidad de estas páginas es formular una introducción a su estudio.

La crónica, como texto, es la manifestación de un tipo específico de escritura; esta última puede definirse como el conjunto de operaciones que transforman lo dado del signo— como reglas, connotaciones e imágenes— en un nuevo acontecimiento caracterizado por la aparición de una nueva significación.¹ Busca establecer comunicación (relación) entre dos o más individuos en un momento determinado, a través de la elaboración específica de un mensaje (conocimiento sobre el mundo que se enuncia), mediante el uso de un código, ya sea sígnico, de señales o de símbolos.² Como puede verse, hay una escritura diferente de acuerdo con la situación comunicativa en que surja. Entre las más importantes, se señalan: la escritura poética, la científica, la mítica, la informativa, etc.

La escritura aparece, simultáneamente, con los textos, que son los medios posibilitadores de la relación conceptual (mediante el mensaje) en la situación comunicativa; éstos se estructuran como la significación del acto comunicativo mismo y son los únicos que nos permiten estudiar el fenómeno en una circunstancia concreta, a través de la observación de la escritura que en ellos mismos se manifiesta. Debido a esto, el acercamiento a los problemas que plantea la crónica escrita en América sólo puede hacerse mediante el estudio de los textos, que fueron los recursos comunicativos y en los cuales se presenta la escritura, o sea el sentido y finalidad que movió a los cronistas en la relación con España.

La crónica es una escritura de carácter burocrático. Se produjo en el contexto de la praxis administrativa del Estado Monárquico español en un período de expansión y consolidación mercantilista, como resultado de una comunicación establecida con fines específicos. Los cronistas redactaron sus textos porque sintieron la necesidad de informar objetivamente a la Corona y a la comunidad española sobre la realidad geográfica, política y económica de los territorios recientemente encontrados; a su vez, lo hacen, como decíamos, para consolidar la práctica política en completo acuerdo con los principios establecidos por la metrópoli y las órdenes que de ellos emanan. Más adelante, hemos de analizar en detalle estos dos aspectos. Sin embargo, podemos decir que estas motivaciones aparecen en la introducción de las cartas de Cristóbal Colón. Una rápida lectura de las mismas nos muestra que se siente como funcionario de la Corona. Dice el almirante:

"... y partí del dicho puerto (Palos) muy abastecido de muchos mantenimientos y de mucha gente de la mar, a 3 días del mes de agosto del dicho año en un viernes, antes de la salida del sol con media hora, y llevé el camino de las islas de Canaria de Vuestras Altezas, que son en la dicha mar oceána, para de allí tomar mi derrota y navegar tanto que yo llegase a las Indias, y dar la embajada de Vuestras Altezas a aquellos príncipes y cumplir lo que así me habían mandado; y para esto pensé de escribir todo este viaje muy puntualmente de día en día todo lo que hiciese y viese y pasase, como adelante se verá".³

En términos más explícitos, por ejemplo, Hernán Cortés enuncia el sentido de sus *Cartas de relación de la conquista de México*. Leamos algunas palabras suyas:

*"Muy altos y muy poderosos excelentísimos príncipes, muy católicos y muy grandes reyes y señores: Bien creemos que vuestras majestades, por letras de Diego Velázquez, teniente de almirante en la isla Fernandina, habrán sido informados de una tierra nueva que puede haber dos años poco más o menos que en estas partes fue descubierta, que al principio fue intitulada por el nombre Cozumel, y después la nombraron Yucatán, sin ser lo uno ni lo otro, como por esta nuestra relación vuestras reales altezas podrán ver; porque las relaciones que hasta ahora a vuestras majestades desta tierra se han hecho, así de la manera y riquezas della como de la forma en que fue descubierta, y otras cosas que della se han dicho, no son ni han podido ser ciertas, porque nadie hasta ahora las ha sabido, como será ésta que nosotros a vuestras reales altezas enviamos; y trataremos aquí desde el principio que fue descubierta esta tierra hasta el estado que en el presente está, porque vuestras majestades sepan la tierra que es, la gente que la posee y la manera de su vivir, y el rito y ceremonias, seta o ley que tienen, y el fruto que en ellas vuestras reales altezas podrán hacer y della podrán recibir, y de quien en ella vuestras majestades han sido servidos; por que en todo vuestras reales altezas puedan hacer lo que más servido serán".*⁴

El carácter administrativo de la crónica tiene su origen en la Edad Media; surgió para registrar el acontecer histórico de las diversas monarquías feudales, tanto en sus actos bélicos como en el campo de lo jurídico, religioso, literario, etc. En España, Alfonso X, el Sabio, la cultiva y produce la *Crónica General* en el siglo XIII.⁵ Allí se consignan una serie de hechos para la posteridad. Hay una necesidad de afirmación histórica y una función meramente estatal. El mismo rey es el que aparece como autor responsable de las mismas, aunque se sabe que en su composición participaron muchos sabios y eruditos de la época. De esto, puede deducirse que la crónica, en sus inicios, obedece a una necesidad de proyección histórica; o sea, para superar las barreras del tiempo y dejar constancia de los acontecimientos para generaciones futuras. Además, está muy relacionada con la función administrativa, en tanto se da noticia del acontecer de una sociedad (la medieval) a la luz de unos intereses determinados, tal y como pueden observarse en el texto transcrito.

Desde el primer momento, la producción de textos cronísticos se caracteriza por hacer que éstos guarden una correspondencia significativa, de valor denotativo, con el referente (realidad o situación a que apuntan). La finalidad que mueve al texto y que conserva en el proceso de comunicación es meramente pragmática, pues exige una inmediata participación de los tres elementos (emisor, receptor y mensaje) en relación con el contexto a que apuntan y en que se desenvuelven. La información resultante, según se anotó, tiende a me-

jorar la administración política. Por esto, la crónica es un documento de interés público y, antes que nada burocrático, pues recoge los hechos históricos. De aquí, fundamentalmente la técnica o modo de producción con que se diseñó este documento fue la narración. Un tono narrativo caracteriza la escritura de la crónica: se acopian hechos, pero no se someten a un análisis o reflexión en tanto hechos de naturaleza histórica; su valor es informativo, en términos periodísticos. Como principio básico, ésta se vio afectada por los intereses particulares del sector que la produjo. El cronista, en su momento, fue consciente de que escribía la historia; muchas veces, quizá la mayoría, no tuvo presente la neutralidad que debía buscar; otras sí. Ejemplo de esto último lo encontramos en el Inca Garcilaso de la Vega, que busca corregir, en algunos aspectos, los escritos anteriores sobre la historia del Perú. Sin embargo, nunca se dieron cuenta del proceso histórico en que estuvieron inmersos. Escribieron para justificar o consolidar la tarea de imposición de poder español sobre los territorios americanos; inclusive, el padre Fray Bartolomé de las Casas, fiero defensor de los indios, libró su lucha en favor de éstos, no justificada por ellos mismos, sino más bien para salvar y consolidar la dominación imperialista española sobre estos territorios. Su participación ideológica responde a la angustia sentida ante la eventualidad de una rápida desaparición de la mano de obra indígena, por el trato inhumano que se le daba y la explotación desmedida; su posición es la materialización de una necesidad por racionalizar y planificar dicha utilización de la fuerza de trabajo. Este es el fin último que busca la producción de sus textos. De esta manera, los cronistas se enfrentaron a unos acontecimientos y los narraron, para con ellos transmitir una época.

Al finalizar la Edad Media en Europa, la crónica tendió a desaparecer. La imprenta produjo medios que fijaron y desarrollaron los distintos indicios del momento. Entre ellos, encontramos los textos de ficción. Sin embargo, con el mismo Renacimiento vino la proyección y el auge de este género. A partir de 1492, con el descubrimiento de América, la Monarquía Española extendió sus dominios que había consolidado con la Guerra de Reconquista; esto es fundamental, pues se ve afectada en sus bases locales, al proyectarse a regiones de ultramar. Su territorio se expandió, su poder se hizo más grande y su población aumentó en grados considerables. En un principio, la bastedad de la nueva estructuración produjo cierta inseguridad e hizo sentir la necesidad de delimitar, geográficamente, las propias fronteras. Igualmente, se buscó la naturaleza humana y política de las comunidades descubiertas, para así ensanchar realmente la práctica de la soberanía en un contexto histórico bien definido.

Como parte de este esfuerzo, la crónica tiene un auge mayor que en la Edad Media y adquiere una naturaleza distinta. Sus fines son otros y, en buena medida, responden a los intereses de la economía mercantilista, resultante de la exploración imperialista de nuevos territorios. Son los documentos más importantes en este momento. Están construidas bajo la perspectiva de una ideología con intereses expansionistas. Su carácter de documento administrativo hace imperar en ellas una idea, que se repite isotópicamente sin una clausura significativa: la lejanía. Desde América, el cronista escribe para España con la intención de informar sobre qué ocurre aquí y sobre los avances en la constitución de la soberanía española. Este siempre es un servidor del Estado y busca revelar la realidad geográfica y política al rey o al poder peninsular. Se ha-

ce conscientemente y aparece reiteradamente. La relación de los viajes de Cristóbal Colón, que es la primera y que comentamos al señalar las motivaciones de la escritura de la crónica, está dominada por esta intención; al principio apunta el almirante:

*"Porque, cristianísimos y muy altos y muy excelentes y muy poderosos príncipes, Rey y Reina de las Españas y de las islas de la mar, Nuestros Señores, este presente año de 1492, después de Vuestras Altezas haber dado fin a la guerra de los moros que reinaban Europa y haber acabado la guerra en la muy grande ciudad de Granada . . ."*⁶

Al igual que este texto, los demás están configurados, políticamente, en torno a un receptor, que es la alteza, último núcleo del fenómeno administrativo del Estado Español. La objetividad, que se observa en él, busca darle una base firme al poder del rey. En un inicio, la crónica es exclusivamente descriptiva: se desarrolla, minuciosamente, el paisaje — territorio — y la estructura política e ideológica de las sociedades humanas americanas; estas dos últimas se aúnan mediante una descripción del indio en relación con sus costumbres. Las primeras cartas de Cristóbal Colón resaltan este aspecto:

*"Esta isla es bien grande y muy llana y de árboles muy verdes y muchas aguas y una laguna en medio muy grande, sin ninguna montaña, y toda ella verde, que es placer de mirarla; y esta gente farto mansa, y por la gana de haber de nuestras cosas, y teniendo que no se les ha de dar sin que den algo y no lo tienen, toman lo que pueden y se echan luego a nadar; más todo lo que tienen lo dan por cualquier cosa que les den; que fasta los pedazos de las escudillas y de las tazas de vidrio rotas rescataban, fasta que vi dar diez y seis ovillos de algodón por tres ceotís de Portugal, que es una blanca de Castilla, y en ellos habría más de una arroba de algodón filado. Esto defendiera y no dejara tomar a nadie, salvo que yo lo mandara tomar todo para V. A. si hobiera en cantidad. Aquí nace en esta isla, mas por el poco tiempo no pude dar así del todo fe, y también aquí nace el oro que traen colgado a la nariz; mas por no perder tiempo quiero ir a ver si puedo topar a la isla de Cipango".*⁷

El, como funcionario de la Corona Española, también escribe para justificar su viaje; además, lo hace por un afán personal de dejar constancia de su acción;⁸ por último, quizá lo más importante, responde a los deseos de alentar el entusiasmo de los reyes al encontrar nuevas posibilidades para expandir su poder y ampliarlo. Su mente se circunscribe y se detiene en describir la naturaleza y abundancia de ésta, en tanto sea útil para la economía en expansión — lo primero que se busca en ella es oro, el material básico que mantiene y consolida la estructura del poder estatal europeo en el momento; esto puede notarse al final del texto anterior—. Quizá, con el interés de atraer la empresa europea a estos territorios, Colón describe sus grandezas y dulzuras en forma idílica.

Los indios son dulces y buenos, y hasta tienen una sonrisa que encanta:

'En este tiempo anduve así por aquellos árboles, que era la cosa más hermosa de ver que otra se haya visto, veyendo tanta verdura en tanto grado como en el mes de mayo en el Andalucía, y los árboles todos están tan disformes de los nuestros como el día de la noche; y así las frutas y así las hierbas y las piedras y todas las cosas. Verdad es que algunos árboles eran de la naturaleza de otros que hay en Castilla: por ende había muy gran diferencia, y los otros árboles de otras maneras eran tantos que no hay persona que lo pueda decir ni asemejar a otros en Castilla. La gente toda era una con los otros ya dichos, de las mismas condiciones, y así desnudos y de la misma estatura, y daban de lo que tenían por cualquier cosa que les diesen; y aquí vide que nos mozos de los navíos les trocaran azagayas por unos pedazuelos de escudillas rotas y de vidrio, y los otros que fueron por el agua me dijeron cómo habían estado en sus casas y que eran adentro muy barridas y limpias, y sus camas y paramentos de cosas que son como redes de algodón; ellas, las casas, son todas a manera de alfaneques y muy altas y buenas chimeneas'.⁹

Esta misma finalidad es común en todos los textos de los primeros cronistas que vinieron a América. Ello deviene de dicho apoyo a la empresa estatal y de una euforia por la prevención de un futuro grandioso para ésta. Por lo tanto, nosotros no creemos en el deslumbramiento que el territorio americano proyectó en la mentalidad europea, tal y como ha sido señalado.¹⁰ Lo nuevo y lo extraño deslumbraron; sin embargo, así ocurrió porque la mentalidad europea sentía un futuro muy grande que esperaba realizar: el Imperio. Ya estas primeras crónicas delatan la toma de conciencia de la naturaleza de dicho fenómeno; o sea, su grandeza. Cabeza de Vaca, venido a América 35 años después de su descubrimiento, todavía se enmarca bajo el impulso de estos intereses. Pasado este primer momento de producción cronística, es posible encontrar otras motivaciones y otros períodos, que orientan la producción de la crónica; ellos responden, como se ha dicho, a la evolución de la estructura del poder español sobre América y a las proyecciones que la realidad americana pueda tener sobre él. En esta oportunidad, no los vamos a estudiar ni a señalar estrictamente. Sólo apuntamos algunas posibilidades.

Rápidamente, el administrador español encuentra en América el Estado ya constituido. Por la fuerza, tiene que imponer su poder (soberanía) y también por ella, llega a la producción de riqueza, implantando así la esclavitud. Bajo esta típica mecánica, se consolida una estructura política imperial y se concibe la grandeza del mundo indígena, en tanto resultado de la necesidad de una exaltación de lo español que se enaltece. Esto ya se da en los albores de la Colonia, donde vemos aparecer las primeras manifestaciones del género epopéyico, debido a que se recurre a modelos de narración apropiados a la circunstancia histórica que se vive. Un ejemplo muy

característico lo encontramos en *La Araucana* de don Alonso de Ercilla y Zúñiga.

Junto a lo anterior, surgen otros modos de producción de crónicas; uno de ellos está muy relacionado con intereses religiosos y con una mayor elaboración conceptual sobre el proceso histórico de la colonia. El padre Fray Bartolomé de las Casas es el más típico dentro de esta línea. Su crónica es quizá más administrativa que las anteriores y contiene los síntomas de una conciencia desgarrada en torno a la progresión del proceso y busca una planificación de la política posterior que debe practicarse. La lucha sostenida por la causa indígena, como ya lo señaláramos, robustece la estructura imperialista del poder español por más tiempo. Se informó de la empresa tal y como se estaba llevando y se señalaron los peligros que se presentaban para un fracaso de la misma, al usufructuar desplanificadamente de la esclavitud del indígena. Se pidieron mejores condiciones para éste, con la intención de preservarlo más tiempo; pero, todo se justificaba con la incorporación de nueva mano de obra esclavizada para robustecer la empresa y prolongarla por más tiempo. Las Casas denuncia, así, el camino errado que sigue la administración española. Sus textos, en este sentido, se rigen por el mismo principio utilitario que movió a escribir a Cabeza de Vaca, Díaz del Castillo o Hernán Cortés. Eso sí, aquí hay una conciencia crítica en torno al fenómeno histórico y una variante en cuanto a la finalidad de la comunicación. Muchos textos cronísticos siguen este modelo; aparecen en un momento en que ya la dominación española tiene considerable tradición y la praxis política sobrepasa a la económica. Por otro lado, la crónica del Inca Garcilaso de la Vega denuncia una posición crítica frente a la escritura de la historia. El título de su obra principal, *Comentarios reales*, materializa su acto.

En otra oportunidad, estudiaremos los textos y las diversas manifestaciones de estos períodos en la producción de la crónica. Probablemente, nuestras ideas sean modificadas por nuevas hipótesis, que surjan de la observación de problemas. Por ahora, las planteamos provisionalmente con la intención de periodizar la producción y poder referirnos, con algún detenimiento, a la primera época y, en especial, a la obra de Alvar Núñez Cabeza de Vaca.

Ideológicamente, en las crónicas se pierden los límites entre el referente y la ficción, bajo la perspectiva de una objetividad en que se presentan lo insólito y desconocido con lo cotidiano, según las posibilidades que brinda el código europeo. Esto se justifica por dos hechos fundamentales: El primero obedece a la necesidad cultural que el cronista trae consigo para ver la realidad americana en términos de patrones europeos, debido a que se ha formado en Europa. El segundo aparece como el esfuerzo por codificar la realidad bajo esa perspectiva y hacerla intelegible a la conciencia europea, pues a ella se dirige el texto. El lector europeo desconoce total o parcialmente el referente y debe mostrárselo de la manera más objetiva posible. Así, la imagen sobre América se construye bajo la idea de un mundo incontrastable donde se presenta como opaco y deslumbrante enigma, según sea el conocimiento que se tenga del momento. La nueva categoría de realidad cronística participa de objetividad, en tanto es un esfuerzo por apegarse a lo verdadero; pero, también hay en ella subjetividad, al sometérsela a una interpretación en que se haga intelegible a una óptica extraña, fijada por un código que se ha elaborado frente a una cir-

cunstancia diferente de la americana; o sea, la europea. De aquí, en ella encontramos los gérmenes de una conciencia netamente diferente de la europea, pues se crea una concepción de esta nueva realidad. La literatura, al igual que cualquier otra actividad conceptual, tiene su origen, precisamente en esa aparición de una imagen elaborada sobre la circunstancia americana. Aunque conscientemente esto no se le lleve a cabo, allí están las bases de la fantasía en el cuerpo lingüístico — español —, que se utilizó para escribir los documentos. Estudios posteriores deben buscar aquí las fuentes de nuestra narrativa y, principalmente, de la novela.

Las técnicas narrativas de registro cronológico responden a estos principios. Entre ellas, la más importante es la comparación implícita o explícita con que se diseña el panorama encontrado. Al aparecer un referente extraño, el cronista no tiene recursos para designarlo; angustiosamente, echa mano a acuñaciones conocidas que le puedan ayudar; apela al código que maneja la mentalidad europea y crea el mundo bajo la perspectiva de la comparación — Cf. *Supra* cita 9—. Cristóbal Colón, por ejemplo, apunta refiriéndose a algunas cosas que encuentra:

*"Aquí son los peces tan disformes de los nuestros que es maravilla. Hay algunos hechos como gallos de las más finas colores del mundo, azules, amarillos, colorados y de todas colores, y otros pintados de mil maneras; y las colores son tan finas que no hay hombre que no se maraville y no tome gran descanso en verlos".*¹¹

De acuerdo con lo que hemos venido afirmando y como conclusión para este primer apartado, podemos decir que la crónica surge en el momento de la intersección de dos mundos y ante los cuales la comunicación de lo americano exige fidelidad y la recepción europea, comprensibilidad. Hay, en ella, la síntesis de una coyuntura histórica, en que se anuncia y estructura la aparición de una nueva ideología: la americana, denominada posteriormente como una cultura mestiza. El código de la crónica está regido, así, por una descodificación de lo netamente europeo, en tanto esfuerzo por significar la realidad americana y por una recodificación para hacer comprensible esa nueva combinatoria. El principio general que la estructura es el de la síntesis, cosa que también es característica de nuestra cultura, como ya se anotó. Antonio Cornejo Pollar, tomando en cuenta estos aspectos, apunta lo siguiente:

*"En las crónicas se observa un doble e inverso movimiento. Si por una parte funciona un principio de extrañeza y ajenidad, que marca los espacios vacíos que separan al referente, al cronista y al lector; por otra parte, funciona también un principio de comunicación que intenta ligar suficientemente aquella disgregada constitución. Esta índole contradictoria, profundamente inestable, es la que señala el carácter fundamental del género cronístico".*¹²

Señaladas las características de la crónica escrita en América, vamos a estudiar la obra de Alvar Núñez Cabeza de Vaca: *Naufragios*,¹³ pertenece al primer período.

II

Alvar Núñez Cabeza de Vaca nació en Extremadura entre los años 1490 y 1507; sin embargo, se toma casi como segura la primera fecha.¹⁴ Fue descendiente de una familia noble; por esta razón, muy joven pasó a ocupar puestos administrativos de alguna importancia; entre ellos, están el de contador y alguacil mayor en la armada de Pánfilo de Narváez, que se trasladó a tierras de Florida en 1507 y el de Adelantado y Gobernador de la provincia de Río de la Plata entre 1540 y 1544.

Su primer viaje a América ocurre con la dicha expedición de Narváez; ya habían pasado treinta y cinco años después del descubrimiento de Cristóbal Colón. Esta empresa buscaba establecer el gobierno de Narváez como gobernador y adelantado en los territorios comprendidos entre Florida y en río de las Palmas. El viaje fue penoso y accidentado; la mayoría de los que allí participaron murió. Deambularon por inmensos territorios durante unos nueve años, al final de los cuales sólo Alvar Núñez Cabeza de Vaca y tres compañeros más lograron sobrevivir. Justo García Morales, refiriéndose al viaje de estos hombres, anota: "*Cruzaron casi por completo la América del Norte, de Este a Oeste y de Océano a Océano, al mismo tiempo que buena parte del territorio mejicano. Probablemente desembarcaron en la bahía de Tampa, y luego de costear todas las playas arenosas de la comarca del Apalache y las desembocaduras del río Alabama y del Mississipi, llegaron a la para ellos tan funesta isla del Malhado, en que, descorazonados ya, se dispersaron y sucumbieron de todas las maneras, como puede perecer un puñado de hombres abandonados a las ciegas y feroces fuerzas de la naturaleza. Pero habían de quedar Cabeza de Vaca y sus tres dichosos compañeros para que se supiera lo acontecido, y cómo a fuerza de estratagemas para con los indios, haciéndose pasar por mezcla de médicos y de magos, pudieron atravesar las inmensas regiones de Texas, Sonora, cerca de California, y Chihuahua, y ríos tan imponentes y caudalosos como el Mississipi, el Colorado y el Río Grande del Norte, entre otros infinitos de menor importancia. Al fin, en las márgenes del Petetlen hallaron a unos españoles que hacían una descubierta, y que de forma no muy cariñosa, por cierto, los condujeron a la ciudad de San Miguel de Culiacán, en Sinaloa*".¹⁵ Tras unos meses de descanso, regresaron a España en 1537. Entre este año y 1540, escribe Cabeza de Vaca su *Relación*, con el fin de hacer llegar sus méritos y circunstancias y las noticias exactas y detalladas de todo lo que había visto y sufrido.

En el prólogo de su *Relación*, el naufragio escribe:

"De mí puedo decir, que en la jornada que por mandado de Vuestra Majestad hice de Tierra Firme, bien pensé que mis obras y servicios fueran tan claros y manifiestos, como fueron los de mis antepasados, y que no tuviera yo necesidad de hablar para ser contado entre los que con entera fe y gran cuidado administran y tratan los cargos de Vuestra Majestad, y les hace merced. Mas como ni mi consejo ni diligencia aprovecharon para que aquello a que éramos idos fuese ganado conforme al servicio de Vuestra Majestad, y por nuestros pecados permitiese Dios que de cuantas armadas a

*aquellas tierras han ido, ninguna se viese en tan grandes peligros ni tuviese tan miserable y desastroso fin, no me quedó lugar para hacer más servicio de éste, que es traer a Vuestra Majestad relación de lo que en diez años que por muchas y muy extrañas tierras que anduve perdido y en cueros, pudiese saber y ver, así en el sitio de las tierras y provincias y distancias de ellas, como en los mantenimientos y animales que en ellas se crían, y las diversas costumbres de muchas y muy bárbaras nasciones con quien conversé y viví, y todas las otras particularidades que pude alcanzar y conocer, que de ello en alguna manera Vuestra Majestad será servido; porque aunque la esperanza que de salir de entre ellos tuve siempre fue muy poca, el cuidado y diligencia siempre fue muy grande de tener particular memoria de todo, para que así en algún tiempo Dios nuestro Señor quisiese traerme adonde agora estoy, pudiese dar testigo de mi voluntad y servir a Vuestra Majestad".*¹⁶

Su narración, como puede verse, da testimonio de algo que ocurrió y que se tiene por sabido. Esto es básico, para lograr la exacta significación referencial que se busca con el relato; la última oración, explícitamente, pone de manifiesto el fin de su producción.

Bajo este principio, se desarrolla un rico sistema de imágenes sobre el escenario en donde se experimenta la aventura. La naturaleza aparece como agreste y avasalladora; en buena medida, a ella se le atribuyen muchas de las causas por las que la expedición fracasó —no olvidemos que Alvar Núñez escribe desde la perspectiva del que ha naufragado—. El mal tiempo y las tempestades están asociadas, directamente, al paisaje. Ya en las primeras páginas se anota que un tornado, en el puerto de Trinidad (Cuba), dio al traste con la vida de muchos españoles, hundiendo dos navíos que habían ido allí, desde Santiago de Cuba, para proveerse de bastimentos. La magnitud del fenómeno se describe así:

"A esta hora el agua y la tempestad comenzó a crecer tanto, que no menos tormenta había en el pueblo que en la mar, porque todas las casas y iglesias se cayeron, y era necesario que anduviésemos siete u ocho hombres abrazados unos con otros para podernos amparar que el viento no nos llevase; y andando entre los árboles, no menos temor teníamos de ellos que de las casas, porque como ellos también caían, no nos mataban debajo. En esta tempestad y peligro anduvimos toda la noche, sin hallar parte ni lugar donde media hora pudiésemos estar seguros". (p. 49).

Igualmente, a causa de una tempestad sufrida a doce leguas de la Habana, los exploradores se ven rápidamente en el territorio buscado; aquí, la furia de los ríos, la impenetra-

ble vegetación, los crispados ancones, el frío, las lluvias y muchos elementos más brindan al narrador la oportunidad para destacar las horas de dolor y la constante angustia que produce el extravío en una región desconocida. De esta manera, para la conciencia narradora, las condiciones climatológicas son elementos causantes de la desgracia. Los fuertes vientos del Norte hicieron naufragar a algunas barcas; ya moribundos, se relata así una de las desgracias:

"...y así, yo tomé un remo y bogué de la banda de la tierra, que nos hallamos una legua della, y dimos la popa a la mar; y cerca de tierra nos tomó una ola, que echó la barca fuera del agua un juego de herradura, y con el gran golpe que dio, casi toda la gente que en ella estaba como muerta, tornó en sí, y como se vieron cerca de la tierra se comenzaron a descolgar, y con manos y pies andando". (p. 86).

En los inmensos territorios, un poco desérticos, la comida es escasa; únicamente, raíces (en la mayoría de los casos nocivas), unas cuantas tunas y otras frutas menores se presentan como la fuente de alimentación; el agua es escasa y la fauna poco abundante. Se ve la naturaleza como un elemento hostil para la vida del hombre, al negarle la abundancia que pudiera recoger en su seno. Sólo el maíz, que también en algunos casos es insuficiente, se conceptualiza como un elemento generoso, brindado por el medio. Los españoles, gracias a él, pudieron seguir adelante tan dolorosa travesía. Refiriéndose a las características adversas, en una ocasión cuenta que las mujeres de una tribu indígena amamantaban a sus hijos por doce años, debido a las hambrunas que los azotaban. Leamos:

"Desde la isla de Mal Hado, todos los indios que hasta esta tierra vimos tienen por costumbre, desde el día en que sus mujeres se sienten preñadas, no dormir juntos hasta que pasen dos años que han criado los hijos, los cuales maman hasta que son de edad de doce años; que ya entonces están en edad que por sí saben buscar de comer. Preguntámosles que por que los criaban así, y decían que por la mucha hambre que en la tierra había, que acontecía muchas veces, como nosotros veíamos, estar dos o tres días sin comer, y a las veces cuatro; y por esta causa los dejaban mamar, porque en los tiempos de hambre no muriesen; y ya que algunos escapasen, saldrían muy delicados y de pocas fuerzas; y si acaso acontece caer enfermos algunos, déjanlos morir en aquellos campos si no es hijo, y todos los demás, si no pueden ir con ellos, se quedan; mas para llevar un hijo o hermano, se cargan y lo llevan a cuestras". (pp. 133-134).

A través de toda la narración, Alvar Núñez actúa como geógrafo; o sea, describe precisamente el territorio por donde se va desarrollando su aventura. Esta actitud se justifica por la intención de detectar posibles fuentes de riqueza; en un amplio grado, por eso y para eso hizo el recorrido y luego cuenta —v. nota 16—. Junto a la pluralidad de imágenes fructificadas sobre el espacio geográfico, encontramos el espacio humano. Ya desde la llegada a las Antillas, se destaca el quehacer cotidiano en las colonias españolas. Después del funesto tornado en la isla de Cuba, el narrador señala:

"Andando en esto, oímos toda la noche, especialmente desde el medio de ella, mucho estruendo y grande ruido de voces, y gran sonido de cascabeles y de flautas y tamborinos y otros instrumentos, que duraron hasta la mañana, que la tormenta cesó". (p. 49).

De aquí en adelante, las diversas costumbres aparecen ricamente descritas. Fundamentalmente, por medio de ellas, quiere señalar la naturaleza del indígena. Este, de acuerdo con el ideal de hombre del Renacimiento, es concebido como un ser bueno; en cada una de sus prácticas, se le atribuye un rasgo de ingenuidad y de rusticidad. Así, las conductas que presentan ante los españoles y, más concretamente, ante el mismo Cabeza de Vaca se presentan como simples. Piénsese en lo que se apunta sobre el momento en que encontraron a esos deambulantes seres extraños: bailaron e hicieron fiestas durante toda una larga noche.

Sumamente importante es la imagen del indio como un ser guerrero; el proceso enunciativo, continuamente, configura este aspecto. Ante el narrador, se presenta en dos formas: ya sea como temor de un posible ataque indígena, o como una descripción de sus formas y modos de guerrear. Todo el arte guerrero de las tribus se diseña con gran precisión. Observemos uno de los tantos actos del narrador ante esta situación:

"Esta es la más presta gente para un arma de cuantas yo he visto en el mundo, porque si se temen de sus enemigos, toda la noche están despiertos con sus arcos a la par de sí y una docena de flechas; y el que duerme tiente su arco, y si no le halla en cuerda le da la vuelta que ha menester.

Salen muchas veces fuera de las casas bajados por el suelo, de arte que no pueden ser vistos, y miran y atalayan por todas partes para sentir lo que hay; y si algo sienten, en un punto son todos en el campo con sus arcos y flechas, y así están hasta el día, corriendo a unas partes y otras, donde ven que es menester o piensan que pueden estar sus enemigos. Cuando viene el día tornan a

aflojar sus arcos hasta que salen a caza. Las cuerdas de los arcos son nervios de venados.

La manera que tienen de pelear es abajados por el suelo, y mientras se flechan andan hablando y saltando siempre de un cabo para otro, guardándose de las flechas de sus enemigos, tanto que en semejantes partes pueden rescebir muy poco daño de ballestas y arcabuces; antes los indios burlan de ellos, porque estas armas no aprovechan para ellos en campos llanos, adonde ellos andan sueltos; son buenas para estrechos y lugares de agua; en todo lo demás, los caballos son los que han de sojuzgar y lo que los indios universalmente temen. Quien contra ellos hobiere de pelear ha de estar muy avisado que no le sientan flaqueza ni codicia de lo que tienen, y mientras durare la guerra hanlo de tratar muy mal; porque si temor les conocen o alguna codicia, ella es gente que saben conocer tiempos en que vengarse y toman esfuerzo del temor de los contrarios". (pp. 136-137).

Como parte de su espíritu guerrero, se destaca la dureza del trato con los prisioneros; recuérdese, por ejemplo, los momentos de esclavitud y tormento que el mismo narrador sufrió en varias tribus indígenas. Ya avanzado el relato, apunta:

"Y en este tiempo yo pasé muy mala vida, así por la mucha hambre como por el mal tratamiento que de los indios rescebía, que fue tal, que yo me hube de huir tres veces de los amos que tenía, y todos me anduvieron a buscar y poniendo diligencia para matarme". (p. 117).

La demostración de este aspecto de la cultura indígena responde a las intenciones de la política española, que buscaba dominar y someter a los pueblos de América en ese momento. No sólo se descubren las diversas instituciones bélicas; las demás prácticas culturales están descritas detalladamente; pensemos, por ejemplo, en las etapas alimenticias a que se veían sometidos los pueblos indígenas y que hacían de estos sociedades nómadas; también, están las ceremonias que realizaban antes de comer las tunas, o las extrañas costumbres de comer frutas con tierra y agua, cosa que hinchaba el estómago. Bajo esta perspectiva, el narrador incluye las costumbres lingüísticas de los pueblos, sus tráficos comerciales e innumerables prácticas.

Esta visión promenorizada del mundo indígena está relacionada con el interés materialista con que el español miró lo americano. No podemos señalar todos y cada uno de los elementos; sin embargo, una lectura en este aspecto deja en

claro la mirada totalizadora manejada por el narrador. Así, se presenta la necesidad de conocer, amplia y objetivamente, el nuevo mundo que se incorpora al dominio europeo. La presente motivación hace que la escritura del texto pertenezca al primer momento de la producción cronística.

El narrador conceptualiza al indio como un ser inferior al español; describe su cultura, porque la encuentra atrasada (primitiva), enfrentada a la que posee. El presente texto es buena muestra de lo que apuntamos:

"Los más de éstos son grandes ladrones, porque aunque entre sí son bien partidos, en volviendo uno la cabeza, su hijo mismo o su padre le toma lo que puede. Mienten muy mucho, y son grandes borrachos, y para esto beben ellos una cierta cosa. Están tan usados a correr, que sin descansar ni cansar corren desde la mañana hasta la noche, y siguen un venado; y de esta manera matan muchos de ellos, porque los siguen hasta que los cansan, y algunas veces los toman vivos.

Las casas de ellos son de esteras, puestas sobre cuatro arcos; llévanlas a cuestras, y múdanse cada dos o tres días para buscar de comer; ninguna cosa siembran que se puedan aprovechar; es gente muy alegre; por mucha hambre que tengan, por eso no dejan de bailar ni de hacer sus fiestas y areitos. Para ellos el mejor tiempo que éstos tienen es cuando comen las tunas, porque entonces no tienen hambre y todo el tiempo se les pasa en bailar, y comen de ellas de noche y de día". (p. 113-114).

Alvar Núñez Cabeza de Vaca ve a sus compañeros como super-hombres; reiteradamente, exalta su valentía. Ante las adversidades del medio, van superándose y logran vencer los obstáculos. Así puede verse cómo, por la pérdida de sus naves, construyen unas nuevas y se lanzan a la aventura; ya moribundos, pueden llegar a una playa y, repuestos; continúan la lucha por alcanzar su fin: llegar a Pánuco, un lugar que situaban en las inmediaciones del Golfo de México. En algunas oportunidades, la muerte viene a ellos a causa de la valentía que demuestran. Juan Velázquez, natural de Cuéllar, perece ahogado al querer cruzar un caudaloso río a caballo y no rendirse ante el peligro. En torno al español, se materializa la ideología cristiana del momento. El éxito final de la aventura se lo atribuye a la Providencia. La lógica de la acción se mantiene en torno a las posibilidades que ésta brinda. Básicamente, el narrador siente y ve que él y sus compañeros realizan milagros, para seguir así adelante en la más completa incertidumbre. Por delegación divina, con sólo tocar a los enfermos éstos se curaban después de santiguarlos. Con ello, se crea ante el español una atmósfera fantástica, que sólo puede explicarse en torno a la fe que mantenían y que es básica en el acto de narrar. Este, en ningún momento, duda de la veracidad de lo afirmado. Por ello, los indígenas se maravillan y, en recompensa, para Alvar Núñez los guían

por tan tortuosa peregrinación en busca del mundo cristiano. La fuerza divina se convierte, así, en el eje funcional sobre el que se estructura la acción. En verdad, el título de *Naufra-gios* destaca esta preocupación.

La construcción de la historia, muy apegada a la creencia en los principios cristianos, hace que el conocimiento pierda los límites entre la realidad concreta y la ficticia. La historia, en este texto, se concibe desde dicha perspectiva; sin embargo, se hace explícita a partir del Capítulo XXI ("De cómo curamos aquí unos dolientes"), cuando inician el decidido viaje, después de fugarse del cautiverio en que unos indios los habían mantenido por largo tiempo. El proceso enunciativo, en este punto de la historia, parece adquirir un ritmo más rápido.

La relación está construida desde el interior de la fábula. Alvar Núñez Cabeza de Vaca, junto a su función de narrador, se configura como personaje coprotagonizador de la aventura. Alrededor de su figura, se materializan los intereses y necesidades españolas; por tanto, es la figura operatoria del personaje colectivo español, que enfrenta al indígena. El relato tiende a reducir la imagen de lo español, para destacar y justificar la empresa según las motivaciones que ya señalamos. Dicho efecto se logra con una pormenorizada narración de los naufragios y con la permanencia de Cabeza de Vaca como conciencia recolectora de los datos que desarrolla en la imagen de lo narrado, "porque aunque la esperanza que de salir de entre ellos tuve siempre fue muy poca, el cuidado y diligencia siempre fue muy grande de tener particular memoria de todo, para que si en algún tiempo Dios nuestro Señor quisiese traerme donde agora estoy, pudiese dar testigo de mi voluntad y servir a Vuestra Majestad"(pp.42-43). En este sentido, quizá también pueda creerse que su interés fuese el destacar su valentía y sus méritos al servicio de la empresa española, para reclamar lo que merecía de acuerdo con lo señalado por Justo García Morales.

La imagen del hombre indígena se mantiene estática a través de todo el texto; aparece como alguien que reacciona y despliega una conducta ante el encuentro con los españoles. Hay, así, reiterado fluir de imágenes de grupos indígenas en cada uno de los capítulos. Las largas estancias en algunas tribus no son descritas minuciosamente; sólo se señala el carácter de aquellas y el tiempo que pudo haber durado la convivencia. Actancialmente, el indígena se concibe como aliado del español a causa del devenir lineal de su imagen. Su función se reduce a brindar conocimiento y ayuda a los segundos, para poder superar las barreras que la naturaleza presenta. En verdad, lo sencillo y coloquial del discurso radica en esta lógica de relaciones. A pesar de que se señalen algunas crueldades cometidas por los indios, ellos son buenos y sencillos. Esta cualidad no varía; igualmente, se ordena la estructura actancial señalada.

Bajo este modo de narrar, los esfuerzos por hacer comprensible el mensaje son angustiosos. Encontramos reiteradas comparaciones del referente americano con el europeo, al buscar una asimilación del primero al código con que se maneja el segundo. Observemos algunos intentos:

"...por toda ella (la tierra del Apalache) hay muy grandes árboles y montes claros, donde hay nogales y laureles, y

otros que se llaman liquidámbares, cedros, sabinas y encinas y pinos y robles, palmitos bajos, de la manera de los de Castilla". (pp. 64-65).

"Hay en esta provincia muchos maizales, y las casas están tan esparcidas por el campo, de la manera que están las de los Gelves". (p. 65).

"Alcanzan aquí vacas, y yo las he visto tres meses y comido de ellas, y parésceme que serán del tamaño de las de España; tienen los cuernos pequeños, como moriscas, y el pelo muy largo, merino, como una bernia; unas son pardillas y otras negras, y a mi parescer tienen mejor y más gruesa carne que las de acá". (p. 116).

"Toda es gente de guerra, y tienen tanta astucia para guardarse de sus enemigos como ternían si fuesen criadas en Italia y en continua guerra". (p. 135).

Como puede verse, hay una gran preocupación por asimilar conceptualmente el mundo americano. Esta técnica narrativa pone de manifiesto el carácter administrativo del texto escrito por Cabeza de Vaca. En caso similar, el interés por mostrar el caudal y peligro de algunos ríos lo lleva a compararlos con algunos españoles; así, toda la vida e imagen americana se adecúa a la cosmovisión de mundo europea, a través de la narración. Este es su último fin.

La historia narrada es lineal. Con esto, queremos decir que no hay una intriga a partir del manejo de varias situaciones configuradas en la conciencia del narrador y que le otorgan virtualidad al acto enunciativo, al llevarlas a un punto determinado. La posibilidad de fantasía de esa posible solución no existe en esta obra de Cabeza de Vaca. El mundo en imágenes encontrado no se cubre de la atmósfera de ficción que por sí encontramos en una novela. Más bien, impera como principio una significación bien apegada al desarrollo de las relaciones entre los indios y españoles, frente a la naturaleza. El texto adquiere gran valor referencial y hace que sólo se lo pueda catalogar dentro del grupo de las producciones culturales posibilitadas para lograr un fin inmediato. O sea, la técnica o modo de producción hace de él un objeto congruente con la orientación general que siguió el momento vivido por el autor y toda la comunidad española en América, en tiempos de la Conquista.

Lo apuntado nos permite comprender el sentido cronístico de la Relación; cada una de las técnicas evidencian los mecanismos con que se constituye la significación denotativa y que apunta a los sectores del referente, evocados de acuerdo con los intereses europeos. Su valor es el mismo que se encuentra en las crónicas de Cristóbal Colón, Hernán Cortés o cualquier otro de los cronistas de esta primera etapa. La misma ideología económico-política se tiende entre el productor, el texto y su consumidor para otorgarle a éste una naturaleza administrativa. Su estructuración textual, analizada en páginas anteriores, configura la mecánica ideológica en

NOTAS SOBRE ICAZA Y "HUASIPUNGO"

Edwin Salas Zamora

Nota Biográfica:

Nació Jorge Icaza en Quito, el 10 de julio de 1906. A los nueve años, la familia lo llevó a vivir en un latifundio, propiedad de un tío del escritor. Allí estuvo Icaza hasta la adolescencia, y de allí arranca buena parte de su experiencia y conocimiento de la miseria y opresión del indígena. Posteriormente vuelve a la ciudad para estudiar. Llega hasta segundo año de Derecho y tiene que interrumpir sus estudios para ganarse la vida. Icaza quería ser actor, y su carrera se inicia con una media docena de obras de teatro. Sólo después se interesa por la novela, quizá por razones políticas.

A partir de 1930 se forma en Quito un grupo de intelectuales estimulados en su programa político por la Revolución Rusa. Ese esfuerzo revolucionario no llegó a transformar la estructura social y política del país. Pero llegó a encauzar el pensamiento y la acción de varios pensadores, entre ellos Jorge Icaza.

La novela de Icaza se inscribe, así, dentro de un programa concreto. Al respecto dice Luis Alberto Sánchez:

"Posiblemente la novela indigenista ecuatoriana sea la más violenta y ardorosa de todas las de América: la más vinculada con un programa de acción política".¹

Las novelas sobre "indios" ya constituían tradición cuando Icaza empezó a escribir. En la corriente "indianista", el ecuatoriano Juan León Mera había publicado en 1871 *Cumandá*, considerada después como prototipo de su especie. La peruana Clorinda Matto de Turner había publicado *Aves sin nido*, en 1889, considerada como la iniciadora de las novelas indigenistas. En esta corriente, Alcides Arguedas había escrito *Wata Wara* en 1904, novela que se convirtió en *Raza de Bronce*, en 1919.

El indigenismo se da simultáneamente en varios lugares, entre ellos Ecuador, Bolivia y Perú. Icaza inicia sus relatos sobre el indígena con un libro de relatos *Barro de la sierra*, en 1933. Escribe *Huasipungo* en 1934, (en 1935 José María Arguedas escribe *Agua*). Icaza publica *En las calles*, en 1936 y *Cholos*, en 1938, (José María Arguedas escribe *Yawar Fiesta* en 1941). Icaza escribe *Media vida deslumbrados*, en 1945 y *Huairapamushkas* en 1948, (José María Arguedas, *Los ríos profundos*, en 1958 y *Todas las sangres*, en 1964).

HUASIPUNGO

En opinión de Antonio García, sociólogo mejicano, la novelística de Jorge Icaza constituye un conjunto, y esto tiene como consecuencia obvia el que no se pueda aprehender el significado de su obra desde una sola de sus novelas, tomada aisladamente.

Huasipungo es una novela sencilla (no tiene simbolismos) en la que predominan los cuadros aislados sobre el conjunto. Es decir, la obra no presenta una estructura compacta alrededor de un acontecimiento o un personaje, sino que más bien adquiere unidad a partir de un ambiente, de una situación: la situación social y económica del indígena de la Sierra.

Tal y como entendemos la novela, las acciones conducen a este objetivo: la presentación del indígena y su medio. Por esta razón creemos que el desarrollo de algunos acontecimientos es débil, y la presentación de algunos personajes, algo postiza. El motivo del viaje de la familia Pereira al latifundio, por ejemplo, suena a pretexto para trasladar la acción a la Sierra, y presentar, así la vida miserable del indígena. Y aunque el recurso sea válido, ese hecho, a nuestro entender, queda opacado ante la presentación del indígena; (la hija y la esposa de Alfonso Pereira desaparecen casi, después de ese viaje; y el niño no se ve por ningún lado).

Adquieren mayor relevancia, en cambio, ciertas escenas relacionadas con la situación del indígena (recuérdese la exhibición grotesca que realizan las indias ante el capataz, cuando le muestran sus hijos para ser escogidas como nodrizas del nieto del patrono).

La debilidad en la estructura de la acción, y el tono directo con que son tratados algunos aspectos en la obra, y algunos personajes, son los que han dado pie, según nuestra opinión, para que *Huasipungo* sea considerada como un panfleto. Al respecto dice Luis Alberto Sánchez; hablando de novelas indigenistas:

"Las novelas de Fernando Chaves desembocan en propaganda, si bien no tan desatada como en las de Icaza".²

Icaza no logra, o no se lo propone en muchos casos, ocultar la intención de denuncia. El ataque al Estado por su complicidad con los latifundistas es evidentísimo. Las críticas a la religión, en la persona del cura, son una denuncia casi directa (no lo son en cuanto se dan a través de imágenes).

La inclusión del capitalista extranjero es muy superficial. Asimismo la aparición de un personaje llamado el tío Julio, presentado muy vagamente y sin ubicación clara en el proceso productivo (no se sabe quién es este tío Julio, o qué hace).

La presentación del indígena es lo más logrado en esta novela, y lo que ocupa la mayor parte del texto. Frente a ésta, la presentación de los personajes centrales y sus aliados es superficial. El peso de la narración se va hacia el polo indígena. Tal vez esto se explique si aceptamos que las otras novelas de Icaza completan el conjunto de las relaciones y la situación del indígena a nivel estructural en el Ecuador.

Llama la atención el que, a pesar de concentrarse alrededor del indígena, esta novela no presenta ni siquiera un asomo de la actitud indianista (no hay siquiera una pincelada de valor o hermosura con respecto a los indígenas). Esto muestra cómo la actitud del autor no es mera simpatía sino un intento de reivindicación del indígena. Esto también supone una captación realista del problema. Los indígenas, aquí, son hombres degradados: alienados y aterrorizados por la religión, que se aprovecha del vacío dejado por los antiguos fetiches que esa misma religión destruyó en ellos. Son indígenas sucios, piojosos y hambrientos, incapaces de nada. El lenguaje en que se expresan revela en forma plástica su estado de sumisión.

Como indígenas, los personajes ya no tienen mucho; más bien son presentados como clase social, o como sector de clase campesina. Es una clase sin conciencia, pero con una ubicación objetiva dentro del modo de producción. Luis Alberto Sánchez dice al respecto:

*"Icaza destaca que el indio y el blanco en Ecuador, como en Perú, Bolivia, etc., más que dos razas constituyen dos clases sociales".*³

La situación de los indígenas en **Huasipungo**, y en la serranía del Ecuador, se acerca más al esclavismo que a la condición de asalariados. Tomando en cuenta que para estos nuevos esclavos el papel alienador de la religión es más efectivo que el cepto, las cadenas o los perros guardianes.

Esto es objetivo. La huasipunguería es heredera directa de la Colonia. Se deriva del sistema de encomiendas. Por eso, el problema del indígena, según Antonio García, sólo se comprende desde un marco estructural (sin olvidar su génesis, en mi opinión). Es decir, la situación del indígena es parte integrante de un régimen agrario de propiedad. El sistema de haciendas en la novela de Icaza y en la realidad ecuatoriana es un sistema de vida. En el estrato inferior se encuentran los indígenas semiesclavos, que no tienen ninguna posibilidad de cambio. En un estrato medio están los cholos o mestizos, que ocupan puestos sobre los indígenas. Y en el estrato superior están los poseedores de las propiedades. Grupo aristocrático y católico. Esta estructura es rígida y por cierto que en esa pirámide de opresión, el más oprimido es la mujer indígena: víctima no sólo del patrono (por las violaciones y el trabajo) y los capataces cholos, sino víctima también del odio reprimido del indígena. (Es necesario tomar en cuenta que la situación de la chola es diferente).

Icaza plasma con exactitud esas relaciones, si bien su lenguaje, como discurso literario, es necesariamente individualizador. Es decir, plasma en un personaje o en un hecho toda una gama de relaciones sociales.

La marginalización del indígena en el huasipungo, arrimado como peón, es la reiteración del tratamiento hispano-colonial a la población conquistada, en la que el conquistador dispone del conquistado: lo vende junto con la tierra, etc.

Según Antonio García, Icaza maneja la hipótesis de que la "vida colonial" no fue abolida con las guerras de la independencia y la constitución formal de una república, sino que continuó intacta en la realidad.

En la hacienda, el "patrón" efectivamente ejerce el derecho de conquista, que lo autoriza para tomar todo lo que quiera de los conquistados. La huasipunguería tiene muy poco que ver con la forma capitalista del salario.⁴

El punto de vista de Icaza queda avalado por estudios como el de Agustín Cuevas: **El proceso de dominación política en Ecuador**⁵ según el cual, la serranía en este país ha evolucionado muy poco en su sistema de producción desde la colonia y el hacendismo. En la mitad del siglo, mientras en la costa de Ecuador se desarrollaba una débil industrialización, en la sierra continuaba un modo de producción semi-feudal, basado en la servidumbre, y los terratenientes eran quienes dominaban desde el punto de vista político.

Icaza no parece, pues, desubicado históricamente, ni tampoco parece sentimental en la presentación de la condición del indígena.

Las posibilidades del huasipunguero son polares, según el sociólogo Antonio García: "o la subordinación absoluta o la subversión violenta; el indio arrodillado ante el patrono de la casa grande, y el indio alzado —con los instrumentos de trabajo— contra todo lo encarnado por el patrono".⁶

Por eso, según el mismo autor, el remate insurreccional de **Huasipungo** no es una idealización épica de Icaza, sino "el producto sociológico de una sociedad sin alternativas en la que el huasipunguero no puede moverse dentro de un universo de negociación jurídica que desconoce —sino dentro de una atmósfera de venganza—".⁷

En la estructura latifundista no hay posibilidad de un cambio, a través del mejoramiento de las relaciones sociales, por ejemplo, o por medio de la distribución de la tierra.

Así, pues, a partir de una realidad captada certeramente, Icaza construye su novela **Huasipungo**, en la que tiene indiscutible predominio la presentación de las condiciones en que vive el indígena.

A costa de otros aspectos de la novela, Icaza profundiza en la situación del indígena y este testimonio está bien fundamentado en una realidad.

La opción del escritor es clarísima con respecto a los grupos sociales en pugna: Icaza toma partido evidentemente por los indígenas.

1. Luis Alberto Sánchez: *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. (Editorial Gredos, Madrid, 1973). Pág. 507.
2. Luis Alberto Sánchez: *Op. Cit.* pág. 504.
3. Luis Alberto Sánchez: *Op. Cit.* Pág. 506.
4. Antonio García: "Sociología de la novela indigenista en el Ecuador", en *Revista Mexicana de Sociología* (V. 30, No. 3 y 4, 1968). Pág. 914.
5. Editorial Diógenes, S.A.: México, 1974.
6. Antonio García: *Op. Cit.* Pág. 921.
7. *Ibidem.*

INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LA CRONICA EN ALVAR NUÑEZ CABEZA DE VACA

el campo de la producción de textos (crónicas). Por eso, no creemos necesario insistir sobre el sentido cronístico de la Relación de Cabeza de Vaca.

Este tipo de crónicas, por su valor narrativo, se convierte en el origen de la narración poética hispanoamericana, pues ya en ella se constituyen los primeros indicios de la ficción. En la obra de Cabeza de Vaca este elemento envuelve el sentido de todas las imágenes evocadas. En verdad, él le otorga a la Providencia Divina la casualidad de poder realizar el relato y, a partir de ello y en grado cada vez más prolongado, se pierden los límites entre lo cotidiano y lo maravilloso, para configurar la lógica de la narración. Naturalmente, la ficción no forma parte del contenido estético de la obra; sin embargo, las posibilidades para ello están allí y se proyectarán a la producción de la posterior narrativa latinoamericana. En este punto, radica su importancia para nuestra cultura.

NOTAS

1. Cf. Fernando Alegría y otros. *Literatura y Praxis en América Latina*. (Caracas: Monte Avila Editores, C.A., 1974), p. 14. Además, la ampliación sobre el concepto de escritura puede lograrse en *El grado cero de la escritura*. (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1973), de Roland Barthes.
2. Aquí entendemos por comunicación el fenómeno de relación que se da entre dos o más individuos a través del conocimiento sobre el mundo, transmitido por medio de un texto, que es el recurso por medio del cual ésta se constituye. El acto que da lugar a la relación, lo denominamos situación comunicativa e implica tres elementos básicos: emisor, receptor y mensaje. El texto es materialización de esta situación y la devela mediante un sentido (significación), que denominamos escritura; ésta resulta del uso particular que se haga del código comunicativo.
3. Cristóbal Colón. *Los cuatro viajes del almirante y su testamento*. (5a. Ed. Madrid: España-Calpe, 1971), p. 16.
4. Hernán Cortés. *Cartas de relación de la conquista de México*. (5a. Ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1971), p. 13.
5. La escritura de la Crónica General está motivada por el interés de dejar constancia del comienzo de los españoles y de las vicisitudes por las que pasó la nacionalidad española para constituirse. Esto se declara, explícitamente, en las primeras páginas del documento.
6. Cristóbal Colón, *Op. cit.*, p. 15.
7. *Ibid.*, p. 32.
8. Justo García Morales encuentra en estos dos elementos las motivaciones de la escritura de la crónica. Leamos sus palabras: "Tal vez se nos pregunte a qué pudo obedecer la superabundancia de relatos, cartas e informaciones que nos legaron tan copiosamente los españoles que visitaron el Nuevo Mundo. A nuestro juicio, a dos causas: todo hombre, cuando es protagonista o al menos espectador de acontecimientos importantes, convencido de su misión ante la posteridad, propende a darnos una versión de ellos que ilumine y saque de la oscuridad su persona. Esto es lógico y humano. Al mismo tiempo era preciso informar al emperador o al rey de la manera cómo se llevasen a cabo las empresas que encomendaba a virreyes, adelantados y aun a simples capitanes. Como es natural, se aprovechaba la ocasión para poner de manifiesto los propios merecimientos y poder optar así a las no mezquinas recompensas que solían concederse. Por eso, la mayoría de estos relatos, que hay que acoger con cierta precaución en cuanto exaltan la propia personalidad del autor, tienen carácter de escritos administrativos o de trámite, y sería ridículo buscar en ellos exquisiteces literarias, que no cuadrarían con su naturaleza, y acaso hicieran palidecer la descarnada fuerza dramática que suelen ofrecernos". Nosotros, sin embargo, encontramos motivaciones más profundas que estas señaladas en el Prólogo de la edición de *Nafragios*, que nos ofrece la Editorial Aguilar, Col. Crisol, Madrid, 1960, pp. 14-15.
9. Cristóbal Colón, *Op. cit.*, p. 39.
10. Cf. Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1949), p. 11.
11. Cristóbal Colón, *Op. cit.*, p. 38.
12. "Para una interpretación de la novela indigenista" (*Casa de las Américas*, año XVI, enero-febrero 1977), p. 41. El presente trabajo ha nutrido muchas de las ideas que aparecen en la primera parte de nuestro documento.
13. (Madrid: Edit. Aguilar, 1960). De esta obra, tomamos en cuenta únicamente la parte intitulada "Relación".
14. Cf. Justo García Morales, *Op. cit.*, p. 15.
15. *Ibid.*, p. 21.
16. Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Op. cit.*, pp. 42-43. Para efectos de las citas que en adelante se harán de esta obra, sólo señalaremos, junto al texto transcrito, el número de página o páginas correspondientes. Utilizaremos la edición citada en *Supra* nota 14.

EL CODIGO HERMENEUTICO EN "RESPONSO POR EL NIÑO JUAN MANUEL".

6. "El mundo novelístico —no novelesco— de Carmen Naranjo", en *La Nación* (San José, Costa Rica: 16 de setiembre de 1970, pp. 15,16)
7. "La novela abstracta", en *Excelsior*, Segunda Sección. (San José, Costa Rica: 1 de febrero, 1975) p. 3.
8. Hurtado, Gerardo César. "Memorias de un Hombre Palabra", en *La Prensa Libre* (San José, Costa Rica: 27 de octubre de 1972) p. 9.
9. López, Italo. "Carmen Naranjo y la nueva narrativa de Costa Rica", en *Diario de Costa Rica* (San José Costa Rica: 30 de enero, 1972) p.12
10. Miranda Arellano, Gladys. "Breve ojeada a tres novelas de Carmen Naranjo", en *Excelsior*, Suplemento "Posdata". (San José, Costa Rica: 7 de setiembre, 1975) p. 5.
11. Retana, Marco. "Hoy es un largo día", en *La Nación* (San José, Costa Rica: 2 de julio de 1974) p. 9-B.
12. Rovinsky, Samuel. "Diario de una multitud", en *La Nación*, Suplemento "Ancora" (San José, Costa Rica: 11 de mayo de 1975) p. 7.

NOTAS SOBRE ICAZA Y "HUASIPUNGO"

BIBLIOGRAFIA

- CUEVA, Agustín. "El proceso de dominación política en Ecuador". Editorial Diógenes, S.A.: México. 1974.
- GARRO, Eugenio. "Vida y obra de Jorge Icaza" en *Revista Hispánica Moderna*. No. 3 y 4 Julio/octubre 1947.
- GARCIA, Antonio. "Sociología de la novela indigenista en el Ecuador". en *Revista Mexicana de Sociología*. V. 30 No. 3 y 4, 1968.
- ICAZA, Jorge. "Huasipungo". Edit. Losada: Bs. Aires. 1975
- SANCHEZ, Luis Alberto. "Proceso y contenido de la novela hispanoamericana". Edit. Gredos: Madrid. 1973.

Noticia de Libros

AMERICA LATINA EN SU MUSICA

Aretz, Isabel (relatora).

Serie: América Latina en su Cultura.

México: Siglo Veintiuno Editores. UNESCO, 1977, 344 pp.

Margarita Rojas González

Ante la gran ausencia de estudios serios sobre la problemática de la música actual en América Latina, este volumen no puede menos que ser bien recibido por todos los interesados en este asunto. Aparte de la calidad y seriedad de cada artículo, el solo hecho de reunir en un libro profundas indagaciones sobre los diversos aspectos que se entremezclan en la producción musical, desde las diferentes perspectivas metodológicas de destacados músicos, etnomusicólogos, compositores, críticos, educadores, etc., merece la atención y lectura de las personas relacionadas con la música.

La serie "América Latina en su Cultura", de la cual este libro es su 4° producto, es resultado de una resolución adoptada por la UNESCO en París, 1966, para estudiar las culturas de América Latina en sus expresiones artísticas y literarias, a fin de determinar las características de dichas culturas. Este plan se integra en un sistema más vasto, por el que la UNESCO tiende a articular el conocimiento de la cultura universal, bajo la concepción de dividir las culturas en grandes zonas. Así, las culturas latinoamericanas han venido siendo objeto de estudio desde la reunión de expertos que tuvo lugar en Lima en 1967, donde se trazaron los lineamientos generales del proyecto. Anteriormente, han aparecido los volúmenes *América Latina en su literatura* (1972); *América Latina en sus artes* (1974) y *América Latina en su arquitectura* (1975). A finales de 1971 se reunieron en Caracas más de veinte expertos en música de diferentes países latinoamericanos, de cuyas recomendaciones se escogieron a los autores de este libro, y cuya coordinación general ha estado a cargo de la Secretaría de la UNESCO y de la Dra. Isabel Aretz, eminente musicóloga y compositora argentina, radicada desde hace muchos años en Venezuela, donde dirige el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF).

América Latina en su música consta de dieciséis artículos, agrupados en cinco capítulos, de acuerdo a su naturaleza:

I— *La hora actual de la música en América Latina.*

Bajo este título aparecen cuatro artículos que se refieren especialmente a las raíces, influencias y conformación de la música latinoamericana. El capítulo empieza con el ensayo de Alejo Carpentier "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música", quien, con muestras de gran erudición, presenta la diferencia radical que aparece, en cuanto a exigencias metodológicas, en el estudio de la música latinoamericana, comparada con la europea. Carpentier pone en el papel la dificultad de ubicar y EXPLICAR históricamente fenómenos musicales como Héctor Villa-Lobos, y el lugar preeminente de la llamada "música popular" o semi-culta, en la producción musical general de América Latina. Ante el desprecio de muchos

músicos, críticos e historiadores por tangos, sambas, etc. Carpentier en su interensatísimo recorrido por toda la historia de la música latinoamericana, afirma resueltamente: "Porque hay algo evidente: a la música latinoamericana hay que aceptarla en bloque, tal y como es, pueden salirle de la calle como venir de las academias".¹

Otros dos artículos, los de Daniel Devoto² y Ana María Rocatelli de Pérgamo³ estudian el problema de los orígenes de la música latinoamericana, analizando las tres raíces o influencias: música europea, música indígena y música africana. Este análisis se refiere tanto a estilos o movimientos particulares de dichas regiones, como a melodías, instrumentos, ritmos, esquemas armónicos, etc., que han conformado, a lo largo de los siglos, la actual música de los distintos países. Ahí mismo se hace un breve recuento de la fundación y labor de los diversos centros e institutos relacionados con el estudio y creación de música latinoamericana.

El último artículo de este capítulo, "La música de América Latina", de Luis H. Correa de Azevedo⁴ presenta el panorama de la música actual en el continente, especialmente en lo que se refiere a los principales músicos que se han destacado en el S. XX, y al problema del nacionalismo y el universalismo, o sea, la relación de los músicos latinoamericanos con los diferentes estilos y movimientos provenientes de Europa especialmente.

II— *La sociedad y el artista:*

Este capítulo contiene dos tipos de artículos: uno, el de María Teresa Linares⁵, que estudia la materia prima de la creación musical, y otro, el de los artículos de Fabio González-Zulueta⁶ y Rafael José de Menezes Bastos⁷, que analizan, desde un punto de vista sociológico, la situación del músico en la sociedad. Ma. Teresa Linares parte, en su artículo, de la definición de la materia prima de la música como "la producción de lo sonoro", ya sea lo sonoro dado por los distintos instrumentos como lo dado en los patrones que fija el canto. Este concepto inmediatamente es relacionado con las condiciones sociales e históricas en que se producen los diferentes géneros musicales en América Latina, para seguir con los usos, la difusión, la selección de la materia prima musical.

El artículo de Fabio González se refiere exclusivamente al tema del adiestramiento del artista en el medio social,

contemplado en tres niveles o tipos de adiestramiento: el aprendizaje académico, el aprendizaje masivo (por los medios de comunicación de masas) y el aprendizaje de la tradición a través de la participación cultural.

La situación del artista músico (compositor, arreglista, cantante, director, etc.) en las sociedades nacionales latinoamericanas es el problema central del artículo de Rafael J. de Menezes. Para estudiarlo, el autor recurre a la situación del músico en la sociedad urbana brasileña, considerado éste como "parlante" especialista del idioma musical nacional. El autor parte de una realidad latinoamericana que no es un TODO sociocultural continuo, sino una DIVERSIDAD, que en términos musicales, se presenta en dos niveles interdependientes:

- 1) El relativo a la vigencia de los diversos idiomas musicales, realidades muy asimétricas entre sí;
- 2) el relativo a la vigencia simultánea, en el ámbito territorial de cada sociedad nacional, de los cuatro tipos de idiomas musicales considerados en la teoría musicológica: artístico, folk, popular y primitiva; experimentando aquí el idioma artístico una bifurcación muy especial⁸.

Con estos supuestos, Menezes realiza un profundo y detallado estudio de las relaciones sociales del músico urbano y los tipos popular y artístico musicales.

III— El artista y la obra:

Este capítulo contiene también artículos que estudian dos aspectos diferentes: los dos primeros, de Luis F. Ramón y Rivera⁹ y Roque Cordero¹⁰ estudian la posición del músico, del artista popular, a diferencia del "hombre folk", el primero, y acerca de la vigencia del músico culto, el segundo.

"Técnica y estética" de Juan Orrego Salas¹¹, plantea un cuerpo de procedimientos, las peculiaridades técnicas resultantes y la capacidad estética de la obra musical, todo esto con el objeto de comprobar la existencia de constantes estilísticas propias de un lenguaje latinoamericano.

El último artículo de José Ma. Nieves¹², es un estudio comparativo de los diferentes estilos musicales de los países latinoamericanos y su relación con los movimientos o escuelas artísticas.

IV— La obra y la sociedad:

Aquí aparecen los artículos de José Vicente Melo¹³, Argeliers León¹⁴ e Isabel Aretz:

"La música como fachada cultural",
 "La música como mercancía",
 "La música como tradición", respectivamente. Los tres se ubican en el nivel de la "recepción" de la música en la sociedad. El primero plantea la problemática de la utilización de la música europea en los países latinoamericanos, concretamente en México, como índice de "cultura", "buen gusto", etc. y, paralelamente a esto, el rechazo de la música latinoamericana "seria" o "cultura".

El artículo de A. León, es una aplicación sistemática de algunas categorías marxistas de la economía política al fenómeno del consumo del producto musical, que, para León, se ha convertido en una mercancía.

Isabel Aretz estudia el problema de la tradición musical, enfocándolo en los siguientes aspectos: reducción del marco social de la tradición y músicas nacionales, regionales y locales.

V— Política musical:

Esta última parte del libro, contempla especialmente la problemática de la educación musical en América Latina. Esto se recoge en dos artículos, uno de Alvaro Fernaud¹⁵, y otro de Walter Guido¹⁶. El primero presenta brevemente importantes datos acerca de los antecedentes de la educación musical en el continente, para luego exponer sus ideas acerca del carácter de la educación musical, de un modo general.

"Interignorancia musical en América Latina", se titula el artículo de Walter Guido, que se dedica a analizar el estado actual de los medios de comunicación de masas y su relación con el fenómeno musical, la antítesis música europea/música latinoamericana (falsa para W. Guido); y ofrece algunas propuestas para solucionar el problema de la llamada interignorancia musical.

El volumen presenta al final una completa y ordenada bibliografía de más de 20 páginas, clasificada por capítulos, y que ofrece tanto obras completas (libros) como artículos de revistas de músicos, musicólogos, etc., de diversos países del mundo.

De esta manera, se ha estudiado el fenómeno musical desde una perspectiva global: se analizó el problema del emisor (músico), el producto (la obra musical), la recepción de ésta en la sociedad, el marco socio-histórico en que se produce la actual música latinoamericana y los diferentes estilos coexistentes acerca del músico; se analizó la amplia gama de "trabajadores" de la música que este vocablo incluye (compositor, director, intérpretes, arreglistas, etc.). Respecto a la "obra musical", se destacaron los diversos niveles de "músicas" que existen en el continente (música culta, popular, folklórica, etc.) y, el carácter de mercancía que asume actualmente el producto musical.

Así, el libro *América Latina en su música*, viene a llenar con rigor y seriedad esa gran ausencia con los artículos de diferentes estudiosos de la música latinoamericana, al mismo tiempo que, por su calidad metodológica, abre nuevas perspectivas en el análisis de la música de cada país latinoamericano.

NOTAS

1. *América Latina en su música*, p. 17.
2. Daniel Devoto: escritor y músico argentino (Buenos Aires, 1916). Doctor en Filosofía y Letras, Doctorat D'Etat (Sorbona), etc., ha publicado poesía, prosa y estudios sobre literatura y música.

3. Ana Ma. Rocatelli: musicóloga y crítica argentina, autora de varios trabajos, profesora titular de Historia de la Música y Etnomusicología en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica de Argentina, y jefe del gabinete de Etno y Folkmusicología del Instituto de Investigaciones Musicológicas "Carlos Vega", de dicha facultad.
4. Luis Héctor Correa de Azevedo: folklorista, musicólogo y crítico musical brasileño (Río de Janeiro, 1905). Ha publicado varios estudios sobre la música brasileña; ha sido profesor de la Universidad Brasileña, y como investigador ha recolectado un gran número de canciones folklóricas.
5. Ma. Teresa Linares: música y musicóloga cubana (La Habana, 1920), productora de discos folklóricos, asesora de programas de TV y radio, miembro de la Comisión Nacional de Investigaciones Musicales.
6. Favio González-Zulueta: compositor y crítico colombiano (Bogotá, 1920).
7. Rafael José de Menezes Bastos: compositor y antropólogo social brasileño (Salvador, Bahía, 1945). Publicaciones en las áreas de musicología histórica, etnomusicología y educación musical.
8. "Situación del músico en la sociedad" en América Latina en su música, pp. 104-105.
9. Luis Felipe Ramón y Rivera: etnomusicólogo y compositor venezolano (Táchira, 1913). Director del Instituto Nacional de Folklore y Profesor del INIDEF.
10. Roque Cordero: compositor, educador y director orquestal panameño (1917).
11. Juan Orrego Salas: compositor y crítico chileno. Ha escrito sobre etnomúsica. Desde 1952 es director del Instituto Nacional de Folklore. Desde 1971 es profesor del INIDEF.
12. José Ma. Nieves: musicólogo y compositor brasileño (1943). Doctor en musicología en La Sorbona. Es además director de coros, profesor y responsable de series de conciertos de música experimental.
13. José Vicente Melo: escritor y crítico mexicano (Veracruz, 1932) Director del Centro Cultural del Museo de la Ciudad.
14. Argeliers León: compositor y musicólogo cubano (La Habana, 1918). Fue presidente del Centro de Estudios Africanistas de La Habana y asesor de folklore del Teatro Nacional de Cuba. Actualmente es asesor del Dpto. de Música de la Casa de las Américas y profesor de la Universidad de La Habana.
15. Alvaro Fernaud: etnomusicólogo y educador colombiano (Canarias, 1932). Ha escrito varios ensayos sobre aplicaciones del folklore. Es subdirector y profesor del INIDEF.
16. Walter Guido: organólogo, etnomusicólogo, profesor y crítico uruguayo, (Montevideo, 1928). Reside en Venezuela, donde es profesor del INIDEF.

LEA EN EL PROXIMO NUMERO DE REPERTORIO AMERICANO

El manantial perdido	Carlos Francisco Monge
Función y destino de la poesía	Jorge Jobet
Función poética del movimiento en un soneto de Leopoldo Lugones	Homero Castillo
Silencio y obra	José Basileo Acuña
Tres poemas de la muerte	Yadira Calvo
Necesidad del Paraíso	Jorge Jobet
Big Ben y otros poemas	José Basileo Acuña
<i>De</i> Histórica Relación del Reino de la Noche	Por Raúl Barrientos
Mujer sin nombre Mañana será mejor Juancho Cansado América para los norteamericanos Conciencia perdida	Arnoldo Ramírez
Tam—tam Playa en malva	José L. Mariscal

Colaboradores en este número

AGUIRRE, Carlos Enrique. Véase Repertorio Americano, año I, número 3.

CARBALLO, María Elena. Véase Repertorio Americano, año I, número 3.

MORA, Sonia Marta. Nació en San José, Costa Rica, en 1953. Obtuvo la Licenciatura en Filología, Lingüística y Literatura en la Universidad de Costa Rica. Es profesora de Teoría Literaria y de Literatura Latinoamericana en la Universidad Nacional.

RODRIGUEZ, Ileana. Nació en Chinandega, Nicaragua, en 1939. A la edad de cinco años emigró a México, donde hizo sus estudios de primaria y secundaria, y parte de los universitarios. En la Universidad Autónoma de México estudió bajo la dirección de Adolfo Sánchez Vázquez. De la capital mexicana pasó a la provincia de Baja California, donde vivió cuatro

años. Luego estudia en la Universidad de California, en San Diego, bajo la dirección de Carlos Blanco Aguinaga, obteniendo allí su Doctorado en Literatura. Actualmente, enseña Literatura Latinoamericana en el Departamento de Español de la Universidad de Minnesota, y es miembro del cuerpo editorial de la revista *Ideologies and Literature*. Ha publicado varios artículos sobre literatura centroamericana y del Caribe en las revistas *Alero*, *Hispanamérica*, *Sub-Stance*, *Science and Society* y *Telos*. A la fecha se encuentra escribiendo un libro sobre literatura del Caribe (Cuba, Jamaica, Haití) del siglo XIX y la compilación de una bibliografía anotada sobre el mismo tema.

ROJAS GONZALEZ, Margarita. Nació en San José, Costa Rica. Es Bachiller en Música y Licenciada en Filología Española por la Universidad de Costa Rica. Trabajó dos años en el Centro de Estudios Generales de la Universidad Nacional. Actualmente, es profesora del Ciclo Básico de Letras en la misma Universidad y también de la Escuela de Peridismo de la Universidad de Costa Rica.

SALAS ZAMORA, Edwin. Nació en Puntarenas, Costa Rica, en 1947. Realizó sus estudios superiores en la Universidad de Costa Rica, donde obtiene la Licenciatura en Filología Española en 1975. Realiza estudios de Sociología en 1976 y 1977 en la Universidad Nacional, en la cual labora actualmente como profesor de Literatura y de métodos de investigación.

SANCHEZ MOLINA, Ana Cecilia. Nació en San José de Costa Rica. Obtuvo la Licenciatura en Filología Española en la Universidad de Costa Rica. También ha realizado estudios de inglés. Trabajó en el Colegio Universitario de Cartago y en la Universidad Estatal a Distancia (UNED). En la actualidad trabaja en el Colegio Universitario de Alajuela, como profesora.

SANCHEZ MOLINA, Ana Cecilia. Nació en San José de Costa Rica. Obtuvo la Licenciatura en Filología Española en la Universidad de Costa Rica. También ha realizado estudios de inglés. Trabajó en el Colegio Universitario de Cartago y en la Universidad Estatal a Distancia (UNED). En la actualidad trabaja en el Colegio Universitario de Alajuela, como profesora.

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

La Palabra y el Hombre convoca a su tercer concurso de

CUENTO

como una forma de estímulo a la creación literaria, de acuerdo a las siguientes

BASES:

1a. Podrán participar todos los escritores de lengua española, sin importar nacionalidad o lugar de residencia.

2a. Cada autor podrá enviar un cuento inédito. El tema y los procedimientos literarios serán libres. No habrá extensión mínima pero sí máxima: 30 cuartillas de 30 líneas cada una.

3a. Los trabajos se presentarán con un original y tres copias, escritos a máquina, en papel tamaño carta y por una sola cara. Es requisito indispensable que los cuentos estén perfectamente mecanografiados.

4a. Los cuentos deberán firmarse con seudónimo o lema. Anexo a los trabajos (en sobre aparte, perfectamente cerrado) se explicitarán tanto el nombre del autor, domicilio y lugar de residencia, así como un número telefónico al que pueda llamarse. En la cara principal del sobre se suscribirán el seudónimo y el título del trabajo que ampara la plica de identificación.

5a. El concurso queda abierto a partir de la publicación de la presente convocatoria y se cerrará el próximo 1° de junio de 1979. Se admitirán trabajos que lleguen con posterioridad siempre y cuando el matasellos del correo exponga una fecha anterior a la límite.

6a. Los miembros del jurado, que serán dados a conocer con toda oportunidad, emitirán su fallo a más tardar el 1° de julio del mismo año.

7a. Los premios consistirán en:

\$ 20.000.00 (VEINTE MIL PESOS MEXICANOS) Y DIPLOMA

\$ 10.000.00 (DIEZ MIL PESOS MEXICANOS) Y DIPLOMA

estableciéndose como primero y segundo lugar, respectivamente. Por ningún motivo los premios podrán dividirse entre dos o más participantes y el fallo de los miembros del jurado será inapelable. Asimismo, el jurado

CONCURSOS LITERARIOS (1978 - 79)

calificador podrá otorgar menciones o recomendaciones. De haberlas, los textos recomendados podrán publicarse en las páginas de la revista que convoca.

8a. Los cuentos deberán remitirse por correo certificado a: DEPARTAMENTO EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA/ Premio de La Palabra y el Hombre/ Nicolás Bravo N° 11 o al Apartado Postal N° 97/ Xalapa, Ver., México.

9a. La entrega de premios se efectuará en ceremonia pública en el lugar y en fecha que convengan tanto los miembros del jurado como los organizadores del certamen.

10a. No se devolverán originales ni se mantendrá correspondencia al respecto. Cualquier caso imprevisto se resolverá a juicio de los jurados y de los organizadores.

Los Cuadernos del Caballo Verde invitan a todos los poetas latinoamericanos a participar en el primer concurso de

POESIA

conforme a las siguientes

BASES:

1a. Podrán participar todos los poetas latinoamericanos de habla española, residentes o no en México.

2a. Enviarán un libro de poemas inéditos. El tema y los recursos literarios serán libres. La extensión de los trabajos deberá ajustarse a la de la colección convocante (un mínimo de 30 cuartillas y un máximo de 40).

3a. Los libros se presentarán con seudónimo. En sobre cerrado, anexo a los trabajos, se enviarán los datos del autor: nombre, dirección, teléfono y lugar de residencia.

4a. Se presentarán los libros con un original y tres copias. Los poemas serán considerados como definitivos, lo mismo que su orden y distribución, en su caso. Los trabajos deben estar perfectamente mecanografiados, en hojas tamaño carta, por una sola cara.

Departamento Editorial

5a. El concurso queda abierto con la publicación de las presentes bases y cerrará el 1° de junio de 1979.

6a. Con toda oportunidad los organizadores darán a conocer los nombres de los miembros del jurado, quienes emitirán su fallo inapelable a más tardar el 15 de julio de 1979.

7a. Habrá un premio único e indivisible de: \$ 30.000.00 (TREINTA MIL PESOS MEXICANOS), diploma y publicación del original dentro de la colección de poesía de los Cuadernos del Caballo Verde. Por otra parte, los jurados podrán recomendar originales y los editores se reservan el derecho de publicar uno o más trabajos dentro del año siguiente a partir del cierre del concurso, bajo las condiciones determinadas por la colección.

8a. Se remitirán los libros por correo certificado a: CENTRO DE INVESTIGACIONES LINGUISTICO-LITERARIAS DE LA U. V. / Concurso de poesía de los Cuadernos del Caballo Verde/ Apartado Postal 369 / Xalapa, Ver., México. Se tomarán en cuenta los trabajos que lleguen con posterioridad al cierre del concurso siempre y cuando el matasellos del correo indique que el envío se embarcó dentro de la fecha tope.

9a. Los organizadores y el jurado decidirán la fecha de entrega del premio y éste se efectuará en ceremonia pública en la ciudad de Xalapa, Ver.

10a. No se devuelven originales ni se entablará correspondencia al respecto. Cualquier imprevisto será resuelto a juicio de jurado y organizadores.

Han obtenido premios de La Palabra y el Hombre

1977:

Guillermo Samperio: *Desnuda*
Jorge Onetti: *Gustavito G.*

1978:

José Rafael Calva: *Allegro Ma Non Troppo*
Juan Villoro: *Yambalalón y sus siete perros.*