

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

Rector:

Dr. Nabor Carrillo

Secretario General:

Dr. Efrén C. del Pozo

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Director:

Dr. Francisco Larroyo

Secretario:

Juan Hernández Luna

CONSEJO TECNICO DE HUMANIDADES

Coordinador:

Dr. Samuel Ramos

Secretario:

Rafael Moreno

EDICIONES FILOSOFIA Y LETRAS

Opúsculos preparados por los maestros de la Facultad de Filosofía y Letras y editados bajo los auspicios del Consejo Técnico de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México.

1. *Schiller desde México*: Prólogo, biografía y recopilación de la Dra. Marianne O. de Bopp.
2. Agostino Gemelli: *El psicólogo ante los problemas de la psiquiatría*. Traducción y nota del Dr. Oswaldo Robles.
3. Gabriel Marcel: *Posición y aproximaciones concretas al misterio ontológico*. Prólogo y traducción de Luis Villoro.
4. Carlos Guillermo Koppe: *Cartas a la patria*. (Dos cartas alemanas sobre el México de 1830.) Traducción del alemán, estudio preliminar y notas de Juan A. Ortega y Medina.
5. Pablo Natorp: *Kant y la Escuela de Marburgo*. Prólogo y traducción de Miguel Bueno.
6. Leopoldo Zea: *Esquema para una historia de las ideas en Iberoamérica*.
7. Federico Schiller: *Filosofía de la historia*. Prólogo, traducción y notas de Juan A. Ortega y Medina.
8. José Gaos: *La filosofía en la Universidad*.
9. Francisco Monterde: *Salvador Díaz Mirón. Documentos. Estética*.
10. José Torres: *El estado mental de los tuberculosos y Cinco ensayos sobre Federico Nietzsche*. Prólogo, biografía y bibliografía por Juan Hernández Luna.
11. Henri Lefebvre: *Lógica formal y lógica dialéctica*. Nota preliminar y traducción de Eli de Gortari.
12. Patrick Romanell: *El neo-naturalismo norteamericano*. Prefacio de José Vasconcelos.
13. Juan Hernández Luna: *Samuel Ramos. Su filosofar sobre lo mexicano*.

14. Thomas Verner Moore. *La naturaleza y el tratamiento de las perturbaciones homosexuales*. Traducción y nota preliminar del Dr. Oswaldo Robles.
15. Margarita Quijano Terán. *La Celestina y Otelo*.
16. Romano Guardini. *La esencia de la concepción católica del mundo*. Prólogo y traducción de Antonio Gómez Robledo.
17. Agustín Millares Carlo. *Don Juan José de Eguiara y Eguren y su bibliotheca mexicana*.
18. Othon E. de Brackel-Welda. *Epístolas a Manuel Gutiérrez Nájera*. Prólogo y recopilación de la Dra. Marianne O. de Bopp.
19. Gibrán Jalil Gibrán. *Rosa El-Hani (novela) y Pensamientos filosóficos y fantásticos. Breve antología literaria árabe*. Traducidas directamente por Mariano Fernández Berbiela.
20. Luciano de la Paz. *El fundamento psicológico de la familia*.
21. Pedro de Alba. *Ramón López Velarde. Ensayos*.
22. Francisco Larroyo. *Vida y profesión del pedagogo*.
23. Miguel Bueno. *Natorp y la idea estética*.
24. José Gaos. *La filosofía en la Universidad. Ejemplos y complementos*.
25. Juvencio López Vásquez. *Didáctica de las lenguas vivas*.
26. Paula Gómez Alonso. *La ética en el siglo xx*.
27. Manuel Pedro González. *Notas en torno al modernismo*.
28. Francisco Monterde. *La literatura mexicana en la obra de Menéndez y Pelayo*.
29. Federico Schlegel. *Fragments*. Invitación al romanticismo alemán, semblanza biográfica y traducción de Emilio Uranga.
30. Sergio Fernández. *Cinco escritores hispanoamericanos*.

31. Miguel León-Portilla. *Siete ensayos sobre cultura náhuatl.* *

Agustín Millares Carlo. *Apuntes para un estudio bibliográfico del humanista Francisco Cervantes de Salazar.* *

Matías López Ch. *Estadísticas elementales para psicólogos.* *

Wilhelm Windelband. *La filosofía de la historia.* Prólogo y traducción de Francisco Larroyo. *

* En prensa.

CINCO ESCRITORES
HISPANOAMERICANOS

SERGIO FERNANDEZ

CINCO
ESCRITORES
HISPANOAMERICANOS

México, 1958

Derechos reservados ©

por la

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ciudad Universitaria

Villa Obregón, D. F.

Primera edición: 1958

CLASIF.: 082 FYL

ADQUIS: F-27330

FECHA: 1962-1963

PLUC D. U.N.A.M.

§.....

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

DIRECCION GENERAL
DE PUBLICACIONES



Printed and made in Mexico
Impreso y hecho en México
por la

Imprenta Universitaria
Bolivia 17. México, D. F.



FILOSOFIA
Y LETRAS

ADVERTENCIA

De la invitación que me hizo la Universidad de Nuevo León para dictar el cursillo "Algunos tipos humanos en la literatura de Hispanoamérica", en honor del primer centenario del nacimiento de don Marcelino Menéndez y Pelayo, nació este breve libro, compilación de las conferencias que, justamente por haber tenido tal origen, me es grato ofrecer a la propia Universidad de Nuevo León.

Son estas reflexiones un mero esbozo. Intento de saber por qué caminos se va en la literatura hispanoamericana contemporánea, y cuáles son, por tanto, sus recursos y posibilidades. Pero difícil fue selec-

cionar cinco temas en un panorama extenso, variado, y por eso del todo imposible de aprisionar en tan pocas páginas. Por eso escogí escritores, en cierto modo "claves", que me permitieran rastrear, con una mayor desenvoltura, la vía propuesta como tema de estudio: el sentido del hombre hispanoamericano en las obras elegidas. Así pues veremos a ese hombre en la mente de tales escritores. En otras palabras, sería una interpretación de carácter pedagógico a la que hacen ellos de cada uno de los tipos humanos que respectivamente les sirven como pretexto de inspiración, la que haré.

¿Cómo, pues, prescindir al hablar del gaucho de lo que es en el libro de Ricardo Güiraldes? ¿Cómo decir algo del montuvio sin recurrir a Enrique Gil Gilbert? Y al llanero venezolano, ¿se podría no relacionarlo con Rómulo Gallegos?

Lo mismo podría decirse de Lino Novás Calvo, imprescindible si se piensa en el negro antillano. Asombrará, sin duda, que para referirme al indio escoja los cuentos de Juan

Rulfo. ¿Qué indio?, podría preguntárseme con justa razón. No existe en él, no aparece a primera vista en El llano en llamas. Pero sucede (y no sé si Rulfo esté conforme) que, para mí, en él hay un tipo especial de mexicano con alma indígena. El tono de la piel, la pura exterioridad es importante pero no definitiva. Es la estructura interna del individuo lo que cuenta, no la sola apariencia física. Y así tiene este hombre peculiar una contextura —paralítica, contemplativa, miope—, que lo hace diferir considerablemente de nuestra concepción de la vida en su más íntima manifestación. Tal cosa no es virtud ni error; es, simplemente, una forma de ser especial, distinta en todo caso, pero que tiene una gran significación para nuestra literatura y por ende para la historia que se haga de sus ideas. De aquí su elección y la justificación de la aparente arbitrariedad de su enfoque.

En la búsqueda de lo que son estos tipos humanos, acabé por entender que hay alquimia pura en su tratamiento si uno los

observa con detención y curiosidad. Nadie es, digamos, de "carne y hueso". Por lo contrario, todo el mundo conoce que el gaucho de Güiraldes es una idea, un mero fantasma. Sin embargo, en él empiezan los simbolismos y las abstracciones. El llanero de Gallegos es sabana tanto como el hombre es amancay o arroz en los libros de Gil Gilbert; es decir, naturaleza en ambos casos. En cuanto al negro de Lino Novás Calvo, ese negro que nos ofrece en "El otro cayo", es música que se convierte a la postre en energía universal. El indio de Rulfo es impenetrable, misterio que se aclara sólo por instantes, pero que al alejarse de nosotros el escritor, vuelve a sumergirse en un mítico pasado imposible de escrutar.

Si estos escritores son la pauta que hemos escogido para dar a conocer a los estudiantes el hombre hispanoamericano, y sucede que lo transforman en abstracciones, ¿qué ha pasado? ¿Es que ese tipo de hombre consiste en eso, en lo que ellos nos dicen? Creemos que es así, pero muchas cosas más

al propio tiempo. Es evidente que hay otro gaucho, totalmente distinto, en Carlos Reyes por ejemplo; diferentes son el cholo y el montuvio en José de la Cuadra o en Adalberto Ortiz, que en Gil Gilbert; o el indio de Gregorio López y Fuentes, al que hemos visto que sale de las manos de Rulfo. Son pues ciertos tipos humanos —sólo unos cuantos— en la especial visión de estos cinco escritores.

Hay sin embargo algo más que esclarecer. Ninguno hace literatura "plana", es decir mera descripción objetiva (porque no existe), a pesar de que Gallegos, sobre todo, pudiera dar esa impresión; cobran todos un sentido espacial, de tres dimensiones. Gallegos y Gil Gilbert se revisten de una atmósfera sensorial, más que ninguno el último. Los otros son abiertamente intelectuales, si bien lo disfrazan hasta donde pueden, como es el caso de Novás Calvo. A éste habría que mirarlo con lupa para percibir su com-

plicado y sutil mecanismo. Yo lo he intentado aunque no sé si con resultados satisfactorios.

Como cosa curiosa añadiré que he visto que tienen un color. Esta percepción de colorido no es superficial. Denota un estilo —literario y humano— y una marcada personalidad. Nos remite, desde luego, por una ruta de plasticidad, a un mundo interior cuyas tónicas quedan reguladas por el color predominante. Gil Gilbert tiene la fuerza de las selvas, de la ribera caliente de la costa del Ecuador; es duro como la piel del cocodrilo, mórbido como el sonido del aire sobre el arrozal. Gallegos, trágico y violento, nos da la medida de la sabana en sus transformaciones; directo como esa tierra firme en que lo mismo se doma a un caballo que se mata a un hombre. Güiraldes, mucho más poético, más civilizado, logra un medio tono de sombra, de desvío, de desesperanza; de horizontes lejanos y oscurecidos que lindan con la noche. Novás Calvo es trepidante, angustioso, macabro: encrespado co-

mo los mares del Caribe, rojo como la mirada de los negros ante la luna. Rulfo es taciturno, sombrío. Su vista está opacada por una atmósfera de plomo. Tiene el color del polvo del llano que padece entrañablemente; el dolor de una raza que se ha paralizado en el tiempo.

Quedan, por supuesto, muchos tipos humanos fuera de estas páginas: el hombre hispanoamericano en la poesía, en el teatro, en la novela o el cuento no estudiados; el de otros países por el momento excluidos.

Dentro de las experiencias que me han dado mis propias lecturas, percibo (sobre todo en Novás Calvo y en Rulfo) una literatura dirigida en un sentido francamente novedoso dentro del pizarrón de nuestras letras. No son escritores "realistas" tal como entiende esta palabra la historia tradicional de la literatura. No en la forma en que lo serían Galdós, Balzac, Alas, genios sin discusión. Son "realistas" en cuanto a que miden al ser humano como lo hacen (en planos distintos) un Faulkner, una

Woolf o un Kafka que son, bien mirados, los únicos literatos realistas en cuanto a que abarcan al hombre en dimensiones que, en parte, el siglo XIX desconoció: la introspección unida a las sensaciones, interceptado todo, a un mismo tiempo, por la acción; la concepción individual del hombre en sus circunstancias en relación con la de los demás, marcando un único compás de soledad.

Pienso además que basta un cuento, un pequeño relato, un párrafo de una novela, sólo unos versos, para hacer una crítica certera de cualquier escritor. El libro de Aïerbach es el más claro ejemplo. Por eso no me interesé por la obra en un sentido horizontal, valga la frase. Tal es la explicación de lo disparate que resulta comentar un único cuento de Novás Calvo, mientras que de Gallegos he tenido que recurrir a tres de sus novelas. Por último debo aclarar que cuando escribí lo concerniente a Rulfo, aún no había aparecido Pedro Páramo, pero que (si bien construido con una técnica distinta, en cierta forma, a la de sus cuentos)

su lectura en nada varía la concepción que tengo de su literatura, antes al contrario, la confirma.

Estas notas son las primeras de una serie proyectada sobre la prosa contemporánea de Hispanoamérica. Sirvan, pues, para divulgar el valor de lo aún no divulgado o para confirmar el de lo ya conocido. Con ello quedará cumplido con creces mi propósito.

México, septiembre de 1956

Les lectures ne sont pas la copie de la
réalité, mais une interprétation de celle-ci.
Elles nous permettent de mieux comprendre
le monde qui nous entoure et de nous
adapter à ses changements. C'est pourquoi
il est important de continuer à apprendre
et à découvrir de nouvelles choses.
Cela nous aide à rester ouverts d'esprit
et à faire face à l'avenir avec confiance.

1911

...

ASIMILACION Y AUTENTICIDAD EN *DON SEGUNDO SOMBRA*

“Está visto que en mi vida el agua es como un espejo en que desfilan las imágenes del pasado”, dice el narrador, en otro tiempo *guacho* de catorce años, al encontrarse colocado frente a su propia historia. Y agua pura, transparente, es la evocación que de sí mismo nos relata. Pocos libros tan sorprendentes, tan inagotables como este decantado *Don Segundo Sombra*; el primero, quizás el único en la literatura gauchesca, que logra unir en un todo armónico esa “pampa de Dios” que en tantos momentos parece privada de su amparo, con el que le presta Güiraldes, de otro tipo, el poético, que es,

no cabe duda, el mejor que aquélla pudo nunca ambicionar. Queda así plasmada en un mundo de espléndida belleza. Pero lo extraordinario es que no por ello pierde su primitivo carácter de ferocidad. La prosa poética de Güiraldes la envuelve, pero no la priva de su rudo origen, antes al contrario, la hace mostrar en relieves su marcada, profunda vitalidad.

Entre el *Martín Fierro* de Hernández y este libro de Güiraldes —salvando las distancias de los respectivos climas culturales— existe el abismo registrado entre el anónimo *Cid* y *Don Quijote*. Es don Segundo, en cierto modo, un Alonso Quijano trasplantado a las llanuras argentinas. No porque “desfaga entuertos” sino porque, como aquél, cabalga para encontrar en sus hazañas el alimento espiritual que lo lleve a sí mismo.

Se plantea, en primera instancia, un problema de no novedosa pero sí de gran envergadura ontológica: la interrogante del ser humano ante las múltiples posibilidades que le ofrece la vida. Y vivir es, por definición,

renunciar, seleccionar. Si se toma un camino, todos los otros quedarán a un lado. Y este renunciamiento es doloroso porque contiene el germen de la angustia humana. Tal el problema íntimo, fundamental, planteado en la novela.

El truco literario —valga la expresión— está conseguido fácil y legítimamente. Sólo puede haber la unión de la que hablamos si el hombre que narra, que cuenta una historia vivida en propia carne, con intransferibles experiencias de gaucho, cambia de pronto su ruta, *esa* ruta, y llega a ser un hombre civilizado y culto. Y ese es, justamente, el caso del que escribe las ya míticas páginas en donde la sombra de don Segundo (más que este mismo) se pasea sin que, por lo demás, se conozca nunca el misterio de su legendaria y simbólica personalidad.

La primera parte de la narración responde a la busca que el que escribe hace de una adolescencia —perdónese el pleonasma— llena de inquietudes aún irrealizadas. Hay pues la reconstrucción, “inútil” en apariencia, de

un despertar incierto y ofuscado. El escritor sabe, en efecto, "que nada ganaría con ello". Sin embargo un último sentido, adivinado por el lector más que explicado; un sentido de melancolía constante, de saberse, él mismo, encontrado y perdido al propio tiempo en esas horas eternas de la pampa, lo lleva a cumplir su tarea. Reminiscencias que sólo así lograrán revivir en él el calor ya casi olvidado, la calidad humana aprendida a base de esfuerzos, que la pampa le dio en su trato con ella.

Nada tan triste como quedarse ajeno a ese mundo de inigualable libertad. Por eso el dejarlo (se nos dice) implica "algo así como cambiar el destino de una nube por el de un árbol, esclavo de la raíz prendida a unos metros de tierra". Por eso el recuerdo todo que es este libro está plagado de esa amargura que únicamente presta lo que no ha de recobrase jamás. De allí el intento de apresarlo con el tintero, engañosa ficción que da alas de verdad a esa que lo fue en un momento dado, y que se trueca, sin quererlo

casi, en otra (tan vigorosa en este caso como la anterior) pero que sólo es la imagen borrosa de lo irremediablemente acontecido. Tal nueva verdad, si bien de otro carácter, nos la da Ricardo Güiraldes en *Don Segundo Sombra*.

Y, dejado a un lado ese ser suyo "esclavo de la raíz prendida a unos metros de tierra", vuelto, una vez más ahora conscientemente, en destino de nube, se sumerge —y con él nosotros— en eso que es y no es su pasado. Porque la visión que del ambiente gaucho se nos muestra está arrancada —a veces confusa, fatigadamente— a una memoria que, por ello, recobra la imagen alterada de una historia sumida en tiempos anteriores, alegre y sombría, fugitiva y remota.

En efecto, todo quedará filtrado, tamizado, por la luz azulosa, casi gris, que desprende el recuerdo de Ricardo Güiraldes. La transformación que da la cultura no puede ser más evidente. El escritor recobra, más que a un gaucho, *la idea* de él, cosa completamente diferente. Se trata, por tanto, de

la narración de esa idea; del recorrido que hace en la mente del novelista. Dista mucho de ser, pues, el gaucho que existe o existió en la pampa. De éste sólo queda la huella. Pero tampoco se pretende lograrlo. Es sólo el gaucho creado, imaginado, que nunca cobra una consistencia real, pese a los verídicos momentos que de él se relatan. Son, si se quiere, y en todo caso, como ya se advirtió, dos distintos tipos de verdad: la originaria y la literaria. Así pues, don Segundo Sombra, como puente entre ambas, tendría los pies, "con coyunturas huesudas como las de un potro", metidos en la tierra; mientras que su cabeza, pequeñísima a fuerza de lejana, de "aindiada tez", quedaría oculta en un cielo remoto. Infinito, próximo y distante, igual a esas muertes de las que nos habla Quevedo, así se nos antoja después de haberlo conocido en el libro. Se trata pues de una *creación*, igual a la que hace la pampa de la madrugada para poder vencer a la noche.

La novela responde a una estructura perfectamente pensada. No da, sin embargo, esa idea. La narración, pese a lo brutal de algunas páginas, logra una forma casi etérea, llena de una a medias contenida, pero siempre presente, imaginación. Sólo un hombre como este que se supone que escribe, desprendido en parte de ese otro yo al que recobra, inculto y bárbaro, se permite poner en boca de un gaucho conceptos de fina especulación mental. Y no es que un gaucho no pueda sentirse, valga el ejemplo, "enfermo del alma" o que "de abrazos . . . tenía llena la imaginación"; o que tenía el pensamiento "medio dolorido"; o que concretaba en palabras su angustia, "y por esas palabras me sentía sujeto al centro de mi dolor". No; esto, de hecho, lo siente, lo que no puede expresar, y menos aún de esa manera. Por eso la combinación, literariamente hablando, es perfecta; por tal motivo él es capaz, al escribir, de dejarse ir "hacia dentro de mí mismo, serenándome en la revisión de lo que fue".

Ricardo Güiraldes no sólo inventa al gaucho, a los gauchos todos; crea también, en el sentido más estricto del vocablo, a la pampa. Esta invención, respaldada por sensaciones y percepciones de todas clases, lo hace en ocasiones no afirmar, sino dar, simplemente, una opinión. Por eso, al observar a los hombres le *parecen* "más grandes, más robustos, y en sus ojos se adivinaban los caminos del mañana". Sólo le *parecen*, como si no estuviera seguro de ello, del recuerdo. Así, igualmente, los de sus últimas horas en la estancia, le "parecían empaparse de finura y lejanía". Es natural que este gaucho que se lleva en la mente, idealizado, esté ya de *vuelta* cuando los demás "estaban de *ida* hacia la muerte".

La pampa, cortada por este mismo molde, resulta en ocasiones inconsútil. Las impresiones que deja son "rápidas y espasmódicas, para luego borrarse en la plenitud del ambiente, sin dejar huella". Tal cosa da lugar a confusiones peculiares. Cuando se camina mucho, sin descanso, no se sabe ya si

la tropa "era un animal que quería ser muchos, o muchos animales que querían ser uno". Por eso el rodeo, después de efectuado, casi no queda registrado en la memoria: "Parecía haber sido una pura imaginación, que negaba el vacío de los pajonales. Vacío que tenía algo de eternidad." Leemos también que la arboleda, lejana, "bien podía ser un engaño". Y así las cosas, no es extraño que, después de haber quebrado al toro, haya el muchacho tenido que hacer "un gran esfuerzo para comprender lo que quería decir aquello".

La novela tiene el misterio que le presta el silencio y la introspección. Las cosas son como deben ser, sin adornos. Parco es el carácter de don Segundo como medida, y taciturna "el alma de horizontes" del gaucho. Sabemos de aquel que "amaba sobre todo el andar perpetuo; como conversación, el soliloquio". Se respira "hondamente el aliento de los campos dormidos" que da tranquilidad, paz interior. El adolescente, pese a su inquieto carácter, cuando deja que le entre

el silencio de la pampa, se siente "más fuerte y más grande". Su emoción está contenida, apresada, bien por timidez o respeto; de allí su intensidad. Los rostros, por lo general, son impasibles, como si nada pudiera perturbar el curso interior de sus pensamientos. Después de contemplar el cangrejal, materia de inagotable conversación, los hombres regresan en cambio, "despacio, callados". Se oye decir a veces: "Nos levantamos en silencio para acomodar nuestras prendas." Se habla, pues, sólo cuando es indispensable. La amistad, el amor, la ternura, se expresan por ello en actos. Una pureza, entendida como falta de traición del gaucho hacia sí mismo, asalta el paso al lector. Esto no quiere decir que falte la violencia; que los instintos sean controlables; que la vida no penda de un hilo. Todo esto existe, y se pasan trabajos y miserias. Pero un factor no excluye al otro en almas primitivas. El *gaucho* adolescente sufre la transformación paulatina que lo hace ser hombre, y "más que hombre, gaucho". Y en él se juntan las

dos mitades de la medalla: la circunspección y la fuerza, el silencio y la trepidación del ambiente. Lo hostil de la tierra se soporta por el encanto que, en el fondo, tiene, y en el caso particular del narrador, por la gran atracción que ejerce en él la figura de don Segundo.

En efecto, esta última es irresistible. El muchacho va hacia ella por instinto y por voluntad, por el *deseo de ser como* ella. Simboliza para él, inconscientemente, la perfección del hombre libre que obedece sólo a sí mismo, a pesar de que a don Segundo Sombra nunca se le llegue a conocer por entero o, más bien, por ello. Desde un principio le *pareció* que su "existencia estaba ligada" a la de él. Por eso lo arrastró, lo llevó tras sí "como podía haber llevado un abrojo de los cercos prendido en el chiripá". Se deja guiar con toda la intención de su cuerpo joven, de su alma inmadura. El legendario personaje le renueva una admiración de día a día, ya que tiene veneros inagotables de sabiduría y sinceridad vital. Los relatos que el

viejo hace (“era un admirable contador de cuentos”) introducen un cambio radical en su existencia: le dan una insospechada dimensión de la que, en principio, carece. Ese fantasma, esa *idea* que es don Segundo lo atrae “con la fuerza de un remanso, cuya hondura sorbe la corriente del río”. El es quien le enseña a vencer; él lo llena, a través de la tarea gaucha, “de un vigor descarado a fuerza de confianza”.

El precio que se paga es alto. La mente poética de Güiraldes nos da, despojándose de este aspecto tan propio, lo que se escinde de la idealización. El adolescente ha tenido que recorrer esa “tierra baya y flaca, como azonzada por la fiebre”; ha tenido que pasar por estancias tiradas al olvido, “sin alegría, sin gracia de Dios”; ha visto en incontables ocasiones al campo “volver a su calidad de desierto”; ese campo que a veces traga al hombre con “su indiferencia”. A pesar de todo el encanto persiste. Se graba en la mente del hombre en forma inolvidable, con consistencia de roca, con tezón de hie-

rrero. Por eso se afirma que "más vale el campo, por fiero que sea, que estar tosiendo a la orilla del fuego como vieja rezadora". Y esto aunque la fatiga sea, en ocasiones, incontrolable, por más que se tengan deseos de dormirse "en un renunciamiento final".

Alto es pues el precio. Don Segundo, con esa voz estentórea y profunda que debió haber tenido, dice en alguna ocasión: "¡Hácete duro, muchacho!", y éste se desgarró las manos y el alma en esos cinco años que pasa durante "su penosa vida de resero". Aprende a aceptar "sin rezongos, lo sucedido, la fuerza moral ante las aventuras sentimentales, la desconfianza para con las mujeres y la bebida, la prudencia entre los forasteros, la fe entre los amigos". Por eso el cansancio "hacíase perceptible al tacto"; por eso, también, después de oír un relato de don Segundo, el narrador nos dice que "me largué sobre este mundo, pero sin sufrir, porque al ratito estaba como un tronco volteado a hachazos".

A pesar del color local, de la emoción extraordinaria que nos causa la pelea de gallos, el baile, el cangrejal rezando a la puesta del sol, el rodeo, la "quiebra" de los toros; a pesar de ello, decimos, el libro tiene más bien una cuerda opaca, casi silenciosa, que bien podría variar del azul gris al negro si pudiéramos verlo plásticamente. No es de extrañar, por tanto, que la noche sea en él un factor de primer orden; que se mezcle con terquedad en la descripción del paisaje natural o del otro, del interno paisaje humano. Cuando se contempla el caserío del pueblo se nota que la noche da "importancia al viejo campanario de la iglesia". Es esa hora en que se va "despertando la desconfianza de los perros". Suele, claro está, "ser traicionera y no hay que andar llevándosela por delante". Es ella quien se puebla de "figuras extrañas y una luz mala", lo cual produce en la imaginación "escenas de embrujadores por magias negras o magias blancas". Las cosas se disuelven en la noche "como un puñado de hormigas voladoras en el

aire". No hay modo de evitarla; está en todas partes, alerta, acechante: "¡Qué sola me parecía la noche en que iba a entrar!", se nos dice en alguna ocasión. Y en otra: "Pero nunca había hecho tanta noche sobre mí." A veces se mira a su alrededor, "como para no perder contacto con nuestra existencia actual". A veces se espera con calma a que aparezca, con el deseo de descansar en ella; es "como una cosa grande y mansa en la que nos íbamos a ir suavemente, de costillas, como un río que se va gozando su carrerita de olvido y comodidad". Cuando el hombre se cansa de hablar y de "removerse", el alma, en esa forma, dice: "Ahí estaba la noche de quien me sentía imagen." ¿Por qué imagen? Porque representa la inmensidad más que la pampa misma; porque, a pesar de todo, hay en ella serenidad. Es, en última instancia, el deseo de descansar, de dormir, lo que es, no cabe duda, una forma de muerte. Y la *imagen* del hombre —la noche— es su final encuentro con él mismo: la muerte.

Finalmente, la noche es el abrigo cósmico del ser humano, aquél que lo hace sentir emociones diversas, intensas, trascendentes; emociones que, puestas en el tablero del lenguaje de Ricardo Güiraldes, se resumen en una frase de gran alcance poético: "La noche me apretaba las carnes."

No es ésta, por supuesto, la única. La poesía cubre el mundo gaucho, lo traspasa, le da forma en este libro. Cuando se viaja con la tropa y a veces se carece de agua, por lo menos "encima nuestro el cielo estrellado parecía un ojo inmenso, lleno de luminosas arenas de sueño". Es la invención, no la memoria, quien funciona. En los atardeceres se imaginan cosas como ésta: "El cielo tendió unas nubes sobre el horizonte, como un paisano acomoda sus coloreadas matras para dormir. Sentí que la soledad me corría por el espinazo, como un chorrito de agua. La noche nos perdió en su oscuridad."

Por terrible que sea lo que se describe, Güiraldes acaba por volverlo poético. Cuan-

do el muchacho relata su experiencia al ver a los cangrejos; cuando imagina que ese "bicherío" puede arrancar la carne a pellizcos y los siente "llegar al hueso, al vientre, a las partes, convertidas en una albóndiga de sangre e inmundicias, con millares de cáscaras dentro, removiendo el dolor de un vértigo de voracidad" acaba por decir: "¡Bien haiga! ¡Qué regalo el frescor de la tierra del patio, a través de las botas de potro! Y miré para arriba. Otro cangrejal, pero de luces."

Las comparaciones tienen siempre plasticidad: "Al querer disfrutar el sol, divisamos a contraluz la línea de los médanos. Era como si al campo le hubiesen salido granos." O: "... a las doce, íbamos caminando sobre nuestras sombras." El campo, después del rodeo, con sus manchas color de barro, parece alargarse: "... era algo así como si el mundo creciera. Pero ¡qué mundo! Un mundo muerto, tirado en el propio dolor de su cuero herido." Y en otra ocasión: "pobre campo sufridor de estos pagos y tan

guacho como yo de cariño. Tenía cara de muerto..." "Y había tantas estrellas, que se me caían en los ojos como lágrimas que debiera llorar para adentro." Se tiene un intercambio con una naturaleza abiertamente sugestiva. Hasta las más pequeñas cosas hablan: "Cruce unos charquitos llorones, que quién sabe qué dijeron bajo los cascos del caballo." Nada, sin embargo, comparable a la satisfacción que da la noche, "¡y qué gusto moverse en el aire grande, que nos caía de todos lados en el cuerpo, como cariño!" Y después, cuántas veces a lo largo del cansancio del día, el hombre ansía morir "un rato... hasta que los rayos de la luz de la aurora vinieron a tajearme a lo largo de los párpados".

Queda así transformado casi por completo el mundo vivido en la experiencia real. Al través de los años la imaginación y la memoria se confunden, se mezclan, y es esta la forma en que *Don Segundo Sombra* sale a la claridad de la expresión escrita. Después del tiempo el muchacho, convertido

en hombre, debe cambiar su "destino de nube" por el de un árbol, e irse, para siempre, de la libertad que implica la pampa.

Es aquí cuando la transformación del individuo es radical. Aún no se ha ido; aún está con su viejo maestro, cuando ya siente que ha dejado de ser un gaucho y que su angustia lo tenía "sujeto al centro de mi dolor". No sólo es él quien ha cambiado, hasta el campo ha trasmutado su ser por otro ser desconocido. Y es porque "miraba desde adentro de otro individuo"; tenía una rara "sensación de existencia nueva". En vano le dice don Segundo que si es gaucho de verdad, nunca dejará de serlo, esté donde esté. Nada le proporciona la "satisfacción potente que encontraba en mi existencia rústica". Por eso, al irse, nos dice dolorosamente: "Me fui como quien se desangra."

En esta forma termina el libro de Ricardo Güiraldes. Pero queda aún por esclarecer el problema humano en principio esbozado. Hay, en las primeras páginas de la

novela, una selección de vida que el hombre de carácter se impone a sí mismo; es justo esa *llamada* que recibe en el momento de la adolescencia. Tal *vocación* se cumple aquí con plenitud. El joven, disperso, asombrado por el "paraíso" que es para él la calle en comparación a la "tortura" que es su casa, se siente feliz, a sus anchas, en la gran calle que es la pampa. Encuentra en ella la risa, sinónimo, en este caso, de la felicidad. Cuando contempla el cielo, su variada y compleja inmensidad, ya "hasta la pampa resultaba chiquita. Y tuve ganas de reír". Se echa fuera la risa porque al gaucho lo que le sobra es vida.

Y la meta, bien lo sabemos, es ser gaucho, *intentar ser* don Segundo Sombra. No se trata aquí de equivocar la propia personalidad en función de imitar algo, ya que esto resultaría falso. Cabría hacer la distinción que hace Ortega cuando habla de este fenómeno y aclara el abismo existente entre imitar, que es lo ficticio, y asimilar, que es lo verdadero. Imitar sería, según él, crearnos

una "máscara exterior". En cambio la asimilación consistiría en "disponernos a reformar verídicamente nuestra esencia según la pauta admirada". Es esto lo que aquí ocurre. El narrador se reforma cuando asimila el ejemplo en dócil y excelente forma. No hay pues falsedad ni engaño; es, por lo contrario, una vía de purificación o pulimento ontológico indispensable y necesario.

Por eso, cuando el propósito se consigue y por circunstancias especiales hay que dejarlo a un lado, se plantea otro problema adscrito al anterior. Si se ha tenido la voluntad de apartar todo, de huir de la casa, de la familia, ¿por qué no conservarla una vez que, de nuevo, otras circunstancias quieren alejar al hombre de sí mismo? Porque el querer ser don Segundo Sombra es nada menos que querer ser la pampa, es decir, fundirse en una incondicional libertad. Lo otro, la resistencia, la fuerza contraria, significaría las cadenas, la sujeción a la cultura, a la civilización, a formas de vida que, en última instancia, no son las que el narrador

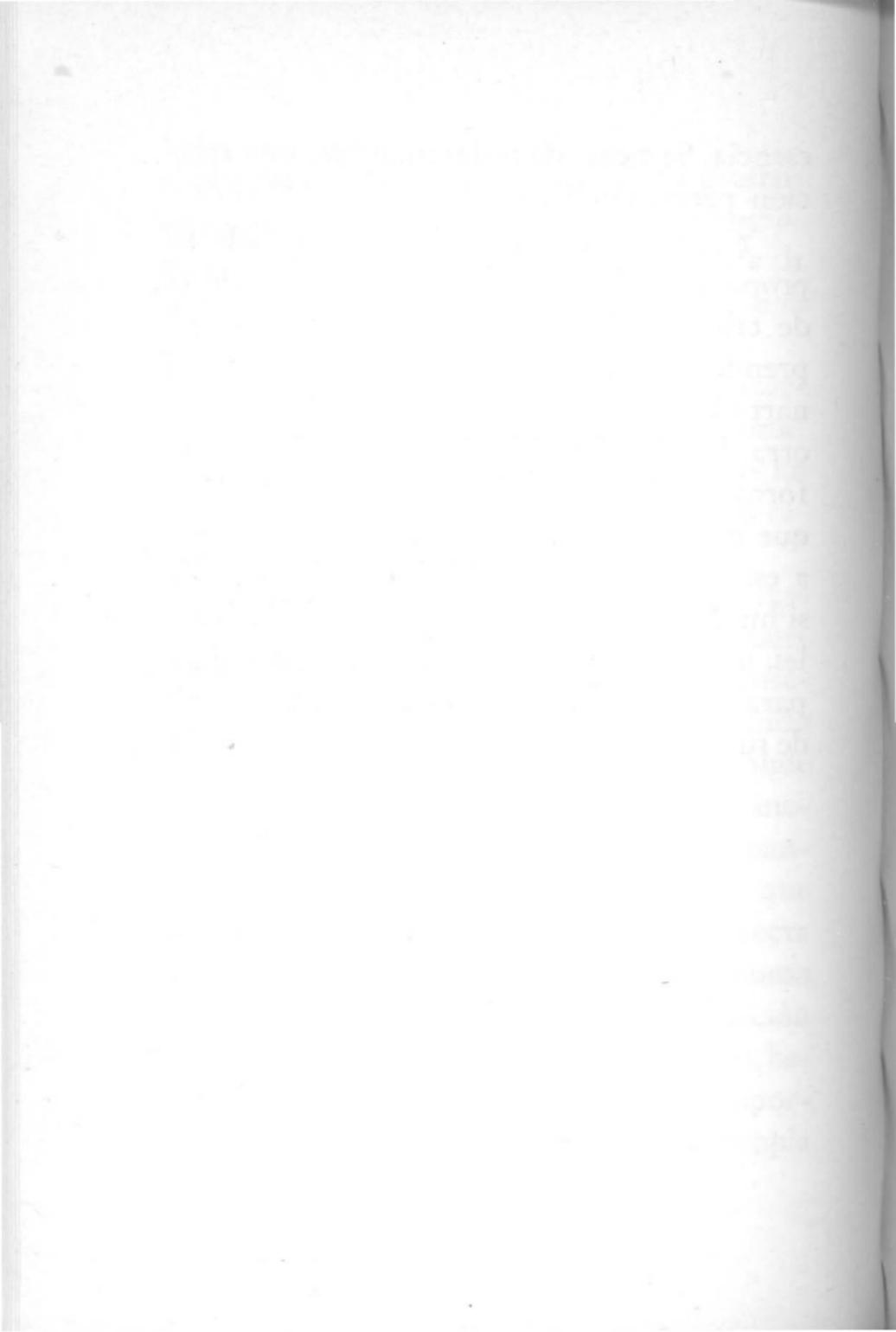
eligió para sí. Si ya se es lo que se ha pretendido, ¿qué vale todo un mundo de objeciones? Escucharlas es negarse el hombre la parte medular de sí mismo. Así pues, ¿se es inauténtico al dejar esa ruta?

El propio libro nos da la solución. Ricardo Güiraldes se plantea el interrogante: “¿Somos o creemos, o vamos aceptando los hechos a manera de indicaciones que nos revelan a nosotros mismos?”

Somos, fundamentalmente, *relación*. Relación con el mundo, que es parte del ser; relación inmediata, directa con el yo interior. La lección, el aviso de don Segundo Sombra es categórico: no importa dónde se esté; si se es gaucho, la condición es inevitable: toma de hábitos imposible de abandonar. Por eso es igualmente auténtico que el hombre se quede en la pampa, en directa relación con ella (que es él mismo), como que se vaya y se quede con esa otra relación de gaucho a gaucho, sin necesitar ya, de hecho, el medio geográfico que le dio la oportunidad de asimilarlo al reformar la propia

esencia. Se tiene, de todas maneras, una relación permanente con él.

Y así *don Segundo Sombra* cumple su propósito. Nosotros —lejanos espectadores de tales accidentes—, lo sentimos, lo comprendemos gracias a esa última decisión del narrador de abandonar la vida libre por la otra, la estrecha vida de ciudad. Es en esta forma como la pampa, mejor en esta obra que en cualquier otra de su línea, adviene a ese tipo de inmortalidad artística que es, si hurgamos en nuestras entretelas espirituales, uno de tantos modos que el hombre tiene para distraer, con ficciones, la trayectoria de su corta aventura histórica en este mundo.



UNA FORMA DEL AMOR EN LA NOVELA DE ROMULO GALLEGOS

*Allá cabalga hacia el Alto
Apure, a través de la verde
inmensidad de los bancos. Sa-
lió con la sombra por delante,
larga sobre el camino, le pasó
por encima y ya la lleva a la
espalda, larga sobre el cami-
no.*

(Cantaclaro.)

Se ha visto, y no sin razón, que *Doña Bárbara*, que *La Trepadora*, que *Cantaclaro* presentan la dialéctica, mil veces estudiada, de la civilización y la barbarie. Pero tal forma de diálogo —primitivo por rudo, por

violento— se ha enfocado como lucha: despojamiento de intereses ajenos que el conquistador atrapa del vencido. La lucha, sin embargo, va aún más lejos. Tiene otros intereses. Zonas recónditas, misteriosas, llaman la atención del lector cuando con malicia recorre las páginas verdes o amarillas, sangrientas siempre, que dibujan estos horizontes venezolanos.

La civilización y la barbarie. Nos limitaremos, esta vez, a lo que presentan tales signos en las obras ya mencionadas. Por un lado el hombre (un cierto tipo de hombre); por el otro la sabana inmensa de sol y de agua, de aridez y tinieblas. En su cuerpo de polvo, de pastos, de ríos, de peñascos inmóviles, se desarrolla el drama. El llano tiene vida propia. Y esto no sería novedad ya que la naturaleza, en cualquier manifestación, es, en principio y por definición, vida. Pero, el llano —en la novela de Rómulo Gallegos— tiene vida humana. De aquí que la dialéctica contenga, además de elementos negativos de lucha, otros más, que le dan un

carácter mucho más completo: elementos —¿positivos?— de amor.

La sabana es, como el espíritu del hombre, una y múltiple. Padece de una ciclotimia permanente. Agreste, emponzoñada, macabra; ardiente, compleja, soñadora; dulce, tibia, engañosa; sabia, fuerte, violenta; sensual, taciturna, trágica; amarga, fría, bondadosa; amable, tierna, amorosa; apasionada, hipócrita, sombría. Por eso la sabana es "toda ella, uno solo y mil caminos distintos". ¿Cuál escoger? ¿Por dónde lanzarse si lo mismo se puede llegar, de manera imprevista, a la continuidad de la existencia que a la muerte? La sabana es el laberinto donde el hombre se pierde. Se extravía en ella, que es, a veces, no encontrarse en sí mismo. Porque el llano está hecho de ilusión: "Espejismos por dondequiera: allí se ve uno; allá otro. La llanura está llena de espejismos." Se ve lo que no hay, pero, al mismo tiempo, hay lo que no se ve. Por eso el hombre mira,

en última instancia, lo que quiere mirar. “Despierta la sabana con sus caminos y ya estirados, por si acaso algún viajero. Todos están listos para ponerlos en marcha y todos son iguales: los que ofrece, como una mano sus rayas al abrirse, pero no indica cuál es el mejor . . .”

La sabana es el vasto imperio de la soledad. Es, al mismo tiempo, lo que no tiene fin; mar de tierra donde las olas se forman en las tolvaneras rubias de las pisadas de los caballos. La sabana es ilimitada, pero también indomable. Potro salvaje, no permite que se le pongan cercas que le atajen el paso. Por eso, cuando se pretende vadearla, corre el fuego que destruye la cerca y que, ayudado del viento, arrasa todo. El llano queda libre otra vez y, como hombre pre-histórico, igual a un cíclope inmerso en pasiones desahogadas “reposaba como un gigante satisfecho, resollando a rachas que levantaban torbellinos de cenizas”. Es, ya lo dice Rómulo Gallegos, “la epopeya misma”. Por eso se habla de gigantes, de seres superiores que están en co-

municación directa con un mundo ultraterreno, de aparecidos, fantasmas y brujas.

En la sabana, la vida y la muerte recorren la línea circular y trunca que marca el péndulo. Se oscila de uno al otro extremo con premura, sin aviso, en forma categórica. La vida y la muerte acompañan a la llanura en sus grandes caminatas, que hace desde el pie de la cordillera andina hasta el Orinoco. Van de la mano con ella, como van, también, al lado de los hombres y de las bestias. Y la sabana "se extiende anchurosa, en silencio acompaña el curso pausado de los grandes ríos solitarios". Va de prisa o lenta, pero camina siempre, como esos viejos nómadas cuyo destino es no tener ninguna meta de llegada. "¡Y son muchos esos caminos muertos por donde va muriéndose el llano!" El, como el hombre, se va muriendo en sus caminos; por eso su vida tiene, al igual que la de éste, lo extraordinario que le da su fugacidad.

El llano no tiene defensas ante la inmensidad del universo. Carece de abrigo que lo resguarde de los climas diversos; por eso, lo

espantoso de él estriba “precisamente en su excesiva luminosidad” como también, por otra parte, en su oscuridad extendida, macabra.

Estamos, pues, frente a una parte animada de la naturaleza; pero animada en una forma humana. Por eso entabla con el hombre una dialéctica especial. “Si en alguna parte —nos dice Gallegos— es cierto que el hombre es la medida de sí mismo, es en la sabana ilímite, en cuya brava soledad cada cual puede construirse su mundo a sus anchas.”

El hombre es la medida de sí mismo en el llano. Y, ¿quién es este hombre? ¿Qué hace? ¿Cuáles las condiciones de su ser; cuáles sus circunstancias? El llano es la “tierra de los hombres machos”, es decir, aquellos que no tienen más voluntad que la propia. Los que viven para recorrer —nuevos caballeros andantes— el camino que los conduzca a la aventura, porque tienen el alma empapada de violencia y de amor primario.

El llanero vive para el llano, sobre el llano. Es la sabana la única razón de su existencia. Por eso, enamorado de su naturaleza ambiente, identificado, en cierta forma, con el objeto de su amor, tiene con éste una peligrosa convivencia: Para entender a ese "hombre macho" debemos escrutar, por ello, en su psicología; ver las capas espirituales que lo forman para, así, colocarnos ya de una manera conveniente frente al diálogo que entablará con la llanura.

De corte primitivo, el llanero es, en un aspecto, aquel que vive la infancia de su propia historia. De carácter heterogéneo por su falta de límites internos y externos, salta de uno a otro estado anímico sin posible advertencia, aun cuando haya en él tónicas permanentes reveladoras de un carácter común y fijo, hablando en términos generales. En *Doña Bárbara* se nos da su retrato: "el hombre de la llanura era, ante la vida, indómito y sufridor, indolente e infatigable;

en la lucha, impulsivo y astuto; ante el superior, indisciplinado y leal; con el amigo, receloso y abnegado; con la mujer, voluptuoso y áspero; consigo mismo, sensual y sobrio. En sus conversaciones, malicioso e ingenuo, incrédulo y supersticioso; en todo caso alegre y melancólico, positivista y fantaseador. Humilde a pie y soberbio a caballo. Todo a la vez y sin estorbarse, como están los defectos y las virtudes en las almas nuevas." Queda, pues, sin mezcla interna, sin fusión única y completa. Las piezas espirituales le andan sueltas, al igual que un rompecabezas deshecho.

El llanero es, además taimado, astuto y resentido. Lo primero, porque recela de los demás, porque está a la defensa de poderosos y muchas veces falsos, inventados ataques. Lo último, porque entrevé otros mundos (aquellos del hombre civilizado) que, aunque no le interesan en primera instancia, cuando lo interfieren lo molestan. —"Esto me sucede por haberme casado con una mujer superior a mí", dice Hilario Guanipa en

La Trepadora, con un fondo de amarga impotencia. Astuto es, porque la vida del llano le ha aguzado los sentidos, como a esos zorros rabiosos que recorren la sabana en las noches en que la luna invade con su luz amarilla los pastos; porque para vivir en un medio tal, se necesita la maña, más que la fuerza, para poder seguir marcha adelante. A este tipo de hombre el dinero no le interesa; al contrario, le estorba. Es una sujeción a intereses materiales que lo privan de libertad:

Dos cosas hay en el mundo
que no sirven pa viajar:
la plata por lo que pesa
y el no quererla gastar.

El llanero es un "encuevado" en presencia de extraños. Transita plegado dentro de sí mismo. Su único lenguaje es ese mundo que tiene con la naturaleza ambiente. A veces el llano asusta "pero el miedo del llano no enfría el corazón: es caliente como el gran viento de su soleada inmensidad, como la fie-

bre de sus esteros. El llano enloquece y la locura del hombre de la tierra ancha y libre es ser llanero siempre." Por eso le basta estar allí, en medio de la sabana, conoedor de que a nadie le debe nada; de que es, o cree ser, dueño de su destino.

Este típico caso de mestizo tiene la "alegría jactanciosa" que le viene del andaluz; el "fatalismo sombrío" del negro; "la rebeldía melancólica" del indio. Es el "encaminador de ganados imaginarios", tanto como lo son sus sueños; por eso distrae "su soledad bajo la obsesión del panorama, siempre igual y siempre interesante".

Resulta natural que las pasiones que envuelven a un hombre así estén abiertas, que no obedezcan a ninguna limitación, que jamás admitan tope alguno. La venganza, la ira, la lascivia lo arrastran, a veces, hasta el asesinato. El doctor Payara, que de su incontinente naturaleza culpa a la llanura, jamás tiene remordimientos por el crimen que, por venganza, cometió. La propia doña Bárbara, "lujuria y superstición, codicia y crueldad",

sólo lamenta de sus excesos aquellos que no ha podido llevar a cabo. Balbino Paiba y El Brujeador, son símbolos de la rapacidad y del embrutecimiento a los que el hombre puede llegar cuando no pone coto a sus ambiciones personales. La madre de Lorenzo Barquero le escribe: "Vente. José Luzardo asesinó ayer a tu padre. Vente a vengarlo."

Pero el llanero, tal y como lo hemos visto hasta ahora, necesita otra explicación. Para completar su ser le es indispensable el caballo. De allí su "humildad" cuando se le priva de su montura. Trepado en ella se siente pleno. Por eso, como un nuevo Esplandián, debe "exagerar la aventura". Cuando la bestia muere, nada hay comparable a ese dolor. El hombre "calla, ceñudo y sombrío, y hay un dolor de desgarramiento en su corazón llanero: mitad un ser, mitad caballo". No es extraño, pues, que valga más que la mujer: "En el amor —dice Gallegos—: primero mi caballo."

Cuando leemos "el llanero no acepta la cerca", debemos entender no sólo la que se

trata de poner a la sabana, sino la interior. Por eso, en último término, como ya veremos, esta lucha entre hombre y naturaleza se vuelve aún más cruel, porque ambos poseen las mismas armas.

Pero, ¿qué hace este "centauro" en el transcurso diario de su vida? Transita dos mundos. Uno, el de sus menesteres cotidianos en el llano; otro, el de su poderosa, aunque primitiva, imaginación.

La prueba máxima de su fuerza está en la doma, porque es en ella, justamente, donde encuentra la otra parte de su ser. Sin eso, el hombre queda para siempre incompleto. El rodeo, la brega con su poderío, con la trepidación de su salvajismo que oculta o enseña lo tétrico, salta a la vista en espléndidas páginas. Pero, hay muchas más cosas: la caza del tigre, al que se laza, a caballo, entre dos llaneros a un mismo tiempo, a fin de estrangularlo; la del caimán, peligrosa y aventurada; el "cachilapeo", divertido y necesario

como alimento espiritual, "pasión favorita del llanero apureño" ya que, según el proverbio, "propiedad que se mueve no es propiedad". Hay también otros menesteres, como la recolección de las plumas de garza, donde el hombre está codo a codo con la muerte, el agua a la cintura entre "caimanes, rayas, tembladores y caribes". Regresa en el crepúsculo, con el cansancio auestas, al ható, donde, a veces, sobre todo las tardes de los sábados, se reúne a relatar cuentos de aparecidos o a inventar coplas. *Cantaclaro* es, bien mirado, un libro de fantasmas que brincan en los pentagramas de las coplas llaneras.

El hombre de la sabana vive en esa zona intermedia de magia y de catolicismo. La religión le es indispensable ya que, en última instancia, como veremos, todo queda justificado por Dios. Pero la magia, el reino de los aparecidos, no le es menos necesario. Es, para él, una compañía en la gran soledad de los llanos. En el fondo La Sayona, el Anima Sola o La Llorona lo distraen de la monotonía

del campo. Tiene que inventar otras esferas donde pueda proyectar una parte intacta, virgen casi, de su vida semiconsciente. Y así este nuevo andante caballero se da el lujo de fabricarse un mundo donde los enemigos invisibles opongan la misma resistencia que a aquellos otros medievales opusieron los gigantes de proporciones insospechadas y los dragones de alas de fuego. Triunfando de ellos se heroifica a sí mismo.

En la sabana todo se vuelve magia. Ya hemos visto que el llano mismo es ilusión, espejismo. Cuando se toma ese café "tinto y cloroso" la charla se sumerge en lagunas de artificio donde el hombre nada a su placer. Por eso, "bajo los techos de los caneyes o encaramados en los tramos de las puertas de los corrales, siempre hay entre los vaqueros alguno que hable de los espantos que le han salido". Es mucho el material de tales y tan espeluznantes relatos que, a veces, se convierten en excesos reales para estas naturalezas elementales. El "familiar" (el animal enterrado vivo) resulta tan macabro como los

“rebullones” que Juan Primito ve en su cabeza llena de viento y a los cuales alimenta con sangre o con vinagre, de acuerdo con las posibilidades de la tragedia que olfatea. Por eso se viaja entre fantasmas “con el escalofrío y la magnífica en los labios”. Son, nos dice Gallegos, “noches alucinantes en que hasta las bestias duermen inquietas”.

El Jueves Santo es día de abstinencia. El qué-hacer queda paralizado. Si alguien hiciera la labor cotidiana, quedaría arruinado para siempre. La leyenda afirma que es “día de soltar las queseras, porque la leche batida en días santos no cuaja y se convierte en sangre”. Por eso, para entretener las horas, se caza al caimán, porque además sus colmillos, en ese día, poseen una fuerza de curación más eficaz que en cualquier otro.

No es difícil justificar que, en tales circunstancias, la gente pueda convertirse en mito. Claro ejemplo de ello lo es doña Bárbara, a la cual se le atribuyen poderes sobrenaturales, o el mismo doctor Payara, de misterioso y trágico pasado.

Ahora bien, la lucha de Santos Luzardo contra doña Bárbara, símbolo de la barbarie, sería la de la civilización en contra de las formas primitivas de vida; la de la sabana interminable y el hombre que intenta domarla.

Luzardo, pese a su educación, a su estancia en Caracas, es un llanero. Esto quiere decir, en definitiva, que habrá de lanzarse y arremeter contra una parte importante de sí mismo, si quiere vencer. Pero el llanero, ya lo sabemos, *está enamorado* del llano. En Luzardo tal sentimiento es latente, adormecido, no plenamente identificado. Por eso la sabana, más que doña Bárbara o Marisela, echará mano de sus hechizamientos para atraparle. El duelo es pues un diálogo amoroso.

¿Qué produce el llano en el hombre? Ansia de libertad. Provoca en él "un exagerado sentimiento de la hombría producida por el simple hecho de ir a caballo sobre la sabana

inmensa". Ese "simple hecho" es lo fundamental, ya que es esa la única manera en que el hombre es el hombre. El horizonte "inmenso" es, por otra parte, la fuerza más peligrosa de este amor: es, en apariencia, amor de libertad. Pero Luzardo no se deja engañar por esta primera embestida. Su espíritu, recio, se debate contra la que acabaría en un determinado momento, de perderlo. El ejemplo de ello es Lorenzo Barquero: "Tú eres una mentira" le ha dicho al referirse a su estado actual. Acabará, tarde o temprano, como él, tragado por esa tierra "que no perdona". Por eso "todo lo que contribuyese a suprimir ferocidad tenía importancia grande para su espíritu". Pone en juego sus recursos: que si la apelación a las leyes y a la justicia, que si el vadear el llano, que si el acabar por las buenas con el cacicazgo —feudalismo permanente— de la sabana. Necesita, como hombre civilizado, *limitar* el espacio. Para eso le va la vida, que peligró en todo momento.

Pero la convivencia no puede resultar más estrecha. Y lo empieza a arrastrar a la brega, al rodeo imponente de bravura, a la doma. Tal la forma en que el enemigo despierta en esas zonas congeladas de su alma, casi muertas, y cobra vida. Le interesa, como a un niño, el total de su mundo ambiente. La mirada queda atrapada lo mismo en esas noches de luna sombría, que en los atardeceres donde el sol pinta de rojo el horizonte. Por eso quiere, a veces, intentar sondear "el abismo" del espíritu de doña Bárbara, "recia y brava como la llanura" que tendría, al igual que ésta "sus frescos refugios de sombra". Es ese justamente el abismo amoroso. Y Santos Luzardo no cae en doña Bárbara, la mujer, pero sí, para siempre, en doña Bárbara, presentación y representación del llano.

Sin embargo aún no se claudica. El amante tiene que cerrarse los oídos ante las palabras de Lorenzo Barquero: "Aquí no hay sino dos caminos: matar o sucumbir." Y la muerte, el asesinato, lo horrorizan. Quiere permanecer aislado, incontaminado

de los microbios del pecado del llano. No obstante, es demasiado lo que ha puesto de sí mismo para retroceder. La vacilación es cada vez mayor. ¿Acaso no ha compartido con los peones los peligros de los choques en el rodeo? ¿No es ésto lo que lo ha hecho sentirse un ser absolutamente libre, casi feliz? “Bien estaba la llanura, así, ruda y bravía. Era la barbarie; mas, si para acabar con ésta no bastaba con la vida de un hombre, ¿a qué gastar la suya en combatirla?” Y son éstas las reflexiones en que se debate para justificar una debilidad que empieza a perfilarse claramente. “Después de todo la barbarie tiene sus encantos, es algo hermoso que vale la pena de vivirlo, en la plenitud del hombre rebelde a toda limitación.”

Queda, por otra parte, el temor a la acción embrutecedora del desierto que, como en *Cantaclaro*, se vuelve obsesionante: “El funesto chinchorro siempre colgado, encurvado y reblandeciendo las energías, el rudimentario alimento del topocho y de la yuca que degeneraban en la tierra sin cultivo del

rastrajo y el agua pútrida de la charca o el jagüey, carato de aquellas larvas que les hinchaban los vientres y les chupaban las fuentes vitales, la miseria sin límites, pero sin horizontes . . .” No hay forma de matizar, de colgar puentes; es lo negro o lo blanco; la asimilación al llano, con todas sus implicaciones, o la huída permanente.

Y así como la ternera cede, cansada ya de debatirse, apresada en los belfos por la serpiente que sale del pantano y, mugiendo, se deja arrastrar por sus anillos hasta él, y se hunde; así, el amante va dejando derribar los muros que él mismo ha puesto para hacer imposible la unión que, en el fondo, ha de aniquilarlo. “Y por todas las potencias de su alma, abiertas a la fuerza, a la belleza y al dolor de la llanura, le entró el deseo de amarla tal como era, bárbara pero hermosa, y de entregarse, de dejarse moldear por ella, abandonando aquella perenne actitud vigilante contra la adaptación a la vida simple y ruda del pastoreo.” Es, pues, la entrega amorosa más auténtica, la más completa en re-

cursos físicos y espirituales porque, ya lo vemos bien, le llega "el deseo de amarla tal como era". Es él, el hombre, quien claudica conscientemente. Se conocen los defectos de lo que se ama, pero se pasa sobre ellos, en función de lo positivo que provoca. Pero aún hay más: el amor como renunciamiento de uno mismo. A Luzardo lo invade el entusiasmo de "dejarse moldear por ella". Quiere, de una vez por todas, ser la sabana misma.

Así el acto de amor queda cumplido. A él se lo traga el llano pero al mismo tiempo, aunque no se diga, se supone que, paradójicamente, con el tiempo, lo civilizará. Sería este hombre el símbolo de los primeros que tienen otras formas de vida que no la meramente rudimentaria. Se olfatea, en él, el nuevo horizonte que la llanura habrá de tener.

Ahora bien, estas novelas de Gallegos están escritas para mostrar, dice él, la "pintura de un desgraciado tiempo de mi país". Es

decir, tienen, en el fondo, un afán de enseñar, por medio de la gran verdad que es el espejo frente a uno mismo, las arrugas de las lacras que asoman al rostro de una sociedad. El "llamado" que el llano hace a aquellos que llevan parte de su sangre, tiene el sentido de la redención. Se vuelve porque "no todo era malo y hostil en la llanura, tierra irredenta donde una gente buena ama, sufre y espera". Se vuelve para quitar los velos de torpeza que nublan los ojos del hombre primitivo y enseñarle una realidad mejor. Pero, como grave es el padecimiento, fuerte debe ser la medicina. "La enfermedad de Venezuela no es para paños calientes y bálsamos anodinos, sino para hierro de cirujano. El que quiera redimir a este país de sus males tiene que inmunizarse primero contra la compasión." Se necesitan "sanciones ejemplares y una mano limpia, pero al mismo tiempo férrea para aplicarlas". Y es esto lo que hace Rómulo Gallegos en su novela; por eso tiene un sedimento social extraordinariamente importante.

El mal ha de terminar. El llanero deberá seguir amando a la sabana, pero no con ese amor irresponsable de Cantaclaro, don Juan de los olvidados caseríos que median en los llanos, sino con el consciente amor de Santos Luzardo. Debe tener la responsabilidad del llano en sí mismo y no depositarla, cómodamente, en Dios. "Todo lo que ha sucedido —se dice en doña Bárbara— y que a usted le parece tan feo, no lo han hecho ni doña Bárbara, ni el juez, ni el jefe civil, sino Dios mismo, que sabe muy bien lo que hace."

Tal predestinación debe cortarse. El hombre tendrá que depender de sí mismo, no "deberle nada a nadie" como dice Hilario Guanipa. La lección aleja las tinieblas y Gallegos, nuevo Feijóo de Venezuela, decide, a costa de todo, terminar con ellas. De lograrlo, se acabará el poderío de doña Bárbara; se acabará, también, la epopeya de una época primitiva. Cercado el llano y medidos los hombres dentro de sus hatos, libres de fantasmas, quedarán reducidos a sí mis-

mos. Pero al menos quedó escrita la historia de esa dialéctica que, por ser amorosa, juntó en violenta metamorfosis, al hombre y al llano en uno solo.

—1952

EL TERCER CAMINO DE ENRIQUE GIL GILBERT

Si se tuviera que definir la literatura de Enrique Gil Gilbert en términos pictóricos tendría que recurrirse (aunque la comparación es válida sólo en un aspecto) a la pintura de Rousseau. Nada habría que en un cierto sentido se acercara tanto al lenguaje cortado, preciso, manifiesto y al mismo tiempo rico en alegorías naturales del novelista y cuentista ecuatoriano. Vigorosos en el color, en el sol que domina sus respectivas producciones, dan el tono justo de un mundo luminoso y exótico en el cual la vida aparece dotada de un singular vigor, de una desmesurada audacia. La diferencia

está en el patetismo que, por otro lado, es obvio en Gil Gilbert; en su angustia, en su sordidez, en sus tintes macabros y espeluznantes; en ese tomar la vida demasiado en serio, cosa que no tiene, en forma alguna, la alucinante pintura de Rousseau.

La meta del novelista es, desde luego, la resolución del problema social ecuatoriano con todas sus implicaciones. El montuvio, el indio, el cholo, el negro, el blanco, se pasean por su obra como símbolos que representan conflictos de estructura nacional; son el material humano en el cual Gil Gilbert se inspira, según cree, para lanzarse a la creación de la novela. Pero la literatura le hace, sin que él lo sepa, una terrible burla. Artista auténtico, queda apresado en el mundo de las sensaciones poéticas de modo que el hombre —como problema social e individual— se le esfuma de ese primer plano en que conscientemente quiso colocarlo.

Pero, ¿por dónde empezar para lograr abrir caminos en las selvas roussonianas de Enrique Gil Gilbert? De fuerte sentido in-

manentista —el medio no permite la contemplación divina— esta literatura tiene, desde luego, dos personajes principales: la naturaleza y el hombre. Elementales en un primer plano, es decir, en cuanto tales, estos dos caracteres formarán, en el curso de su dialéctica, dos más, el hombre-naturaleza y la naturaleza-hombre que nada tendrán de primitivos después de su unión.

El ser humano está visto por fuera. No hay introspecciones porque no hay individuos. El hombre queda simbolizado en el capitán Sandoval, en el negro Santander, en Chiluisa, el indio, pero jamás adquieren relieve por sí mismos: son puntos ocasionalmente luminosos de una masa opaca en la que vuelven a sumergirse apenas indicada su personalidad. Son símbolos de un hombre que es simiente y sembrador a un tiempo: completamente parabólico; de un hombre que preña tierra y mujeres. Estas, en cambio, reciben y florecen, para después fructificar. Aquí encontramos ya la primera conexión entre naturaleza y hombre, entre tierra y

mujer. Una y la otra "se abren como cauces de río" a fin de dar cabida, en sus entrañas, a la fuerza de la fecundidad. Ambas son hurañas, pero finalmente su destino es la entrega.

De este matrimonio que consuman por primario instinto, por necesidad precaria la naturaleza y el hombre, nacen extraños y equívocos seres, que aunque mucho tienen que ver con su inmediata procedencia, se revisten de una personalidad nueva, vigorosa y auténtica. Veamos, a través de las propias palabras de Gil Gilbert, al hombre-naturaleza: los pies —"con firmeza de toro, con destreza de venados"— vienen pisando una tierra "batida", tierra virgen. "Por ellos subía el calor de la tierra. Por ellos bajaba el ritmo de la sangre. Bajo ellos salían las raíces de las yerbas. Bajo ellos quedaban inertes, temblándoles las antenas, los insectos." Los pies —la raíz del árbol que es este hombre— se nutren de sabia, de calor de tierra, de humedad de suelo. Su sangre riega los campos y su peso mata los insectos.

La fusión con la naturaleza es total, en eterno proceso de vida y muerte. Es este hombre quien tiene oídos y manos de selva; es él quien no confunde "el rabo de una iguana con una culebra" el que percibe la diferencia entre el ruido que causa el viento ligero al través de las ramas, del que hace la hormiga sobre las hojas secas; es el que camina "como un caballo fino: ni atropellándose ni medroso".

El ser humano tiene calidades de fauna y de flora. ¿Qué hay de raro que un hijo acaricie "la frente enverdecida" de su padre? Por eso las pupilas de alguien, de no sé quién, "brillan como agua asoleada"; y tampoco cabe el asombro cuando Emmanuel, al morir su padre, siente, al tocar sus piernas, los cuerpos de dos culebras frías, o que su carne agonizante está "encogida como fruta seca".

El hombre —con excepción del indio, del cholo— es grande, fuerte, osado, valeroso. Tiene el pecho "ancho como el río Guayas". Su contextura es de cacto: seca y espinosa

por fuera, tierna y acuosa por dentro. Sólo alguna vez, dice un hombre, “ante la pampa abierta nos acobardamos”.

Cuando no hay fusión existe, al menos, la comparación: “Sus lentes agrandaban los ojos hasta hacerlos como los del sapo”; o si no, al hablar de la mujer, al sentirla, se lee: “tus brazos duros, como pulpa de coco, trinantes, como cristal de azufre”. También: “la espalda curva como bejuco forzado se agrieta musculosa”. Eudoro Marengo es un muchacho “fuerte, alto, rollizo como un guayacán; tenía color de mate”. Don Tomalá, el cacique, presentaba “la cara más arrugada que el árbol más viejo; color de tierra y árbol la piel”. “Así como los lagartos tienen, donde no hay concha, la piel escamosa, llena de arrugas, floja, gruesa, fuerte, así era la piel de Don Tomalá.”

La mujer, ya lo hemos visto, simboliza la tierra del trópico. Es húmeda, cálida, acogedora, fructífera, maciza, sufrida. Pero a veces también —como Mara— significa amargura o angustia. El hombre la conoce

tan bien como a la tierra. Llenos de lágrimas, los párpados de Mara son uvas tiernas y jugosas. La gringa en cambio, la extranjera, tiene los ojos “como de lagartos, arrugaditos”.

El hombre y la mujer se unen en la tierra, con la tierra, sobre la tierra. De esta manera —los pies en el suelo— naturaleza y hombre se nutren y confunden recíprocamente. Este penetra en aquélla y forma parte de su ciclo vital. Convertido en árbol, en rama, en hoja, en polvo; ¿no es ésta en cierto sentido una representación alegórica de la vieja tradición panteísta en teatros de vida tropical?

Pero así como el hombre llega a fundirse en la naturaleza, ésta se trasmuta en aquél. La vida natural tiene el sentimiento y la imaginación del ser humano. Se expresa con el mismo lenguaje; son iguales sus internas agonías, sus luchas, su desesperación. Los corroe exacta, temerosa angustia. Tiene la naturaleza igual tendencia de seguir siendo, como el hombre, aun en mutaciones, parte de la vida. No desea la muerte.

La montaña, jamás silenciosa, en perpetuo coloquio con árboles y estrellas, calla sin embargo cuando la leyenda y la magia la envuelven. Los cerros, con sus senos hondos, como la mujer parturienta, tienen heridas, sangran. Con la dinamita —satánica fórmula del progreso— esta naturaleza-hombre se conmueve: “La roca tuvo conmoción de carne.” El agua posee voces distintas y diferenciadas. Su mayor eco lo alcanza con el río, el Rauta, plagado de lagartos, de iguanas, de garzas, de ardillas, de serpientes, de micos. Enlaza con ellos un discreto constante; su agua murmura a veces cosas placenteras, trágicas otras. “El río tiene color de hombre y de mate.” Allí, cerca, “pasa con un aliento borracho de raíces y pescados”. El viento, como los niños “anda a gatas bajo las ramazones, removiendo quedamente las ramas frágiles”; lo hace con cautela, como un muchacho enamorado de un amor prohibido. En ocasiones, como los viejos en la siesta, el viento ronca “entre los cañones de la cordillera”. De cuando en

cuando, en la profundidad de la noche, se oyen mugir las vacas, "tal cuando se oye a los mangles reírse". Pero junto a su risa está el llanto de los cocodrilos, a los cuales "se oye llorar como a una viuda hipócrita". Los árboles, como los hombres, cabecean de sueño, poblados de hojas y de gallinazos.

También los elementos naturales —la flora, la fauna, los metales— tienen entre sí extrañas mutaciones. Los amancayes son verdes "como espadas flexibles" y el viento pasa entre ellos "cantando una canción". Las garzas —flores blancas del agua de los ríos— son mágicas porque andan, sin macularse, entre el lodazal. El viento frío, como el becerro "pasa mugiendo", y "muerde" como el perro, "los aleros de las casas"; algunas veces se arrastra "como culebra por las rendijas de las puertas".

No siempre hay fusión de vida; a veces la hay de muerte. La lucha se presenta sórdida, macabra. Es una de las formas en que la angustia aparece en la obra de Gil Gilbert. "El limo —nos cuenta con ladino sadismo—

es a veces traicionero en compañía del amancay. Si los terneros bajan a beber agua o a comer la yerba que comienza a nacer, los enredan por las patas. Se quedan atascados. Berrean por salir. La marea comienza a subir. Callada. El ternero sabe lo que viene. Se desespera. Intenta zafarse. Pero se hunde más. Se acalambra. Se agota. Quiere recostarse. El limo lo tiene parado. Quiere beber. El limo lo tiene quieto. Quiere llamar. El limo lo tiene débil. Y el agua sigue subiendo. Lenta. Lenta. Seis horas tardan en llenar el cauce. Y sube. Cuando llega el agua al pecho, el ternero se sacude. Cae de bruces. Hay veces que en ese instante se salva. Pero otras, no. El agua lo va cubriendo entre el murmullo de los amancayes, el vuelo de las garzas y el viento que huele a guayaba madura, janeiro fresco, paja amarilla. Alza el ternero la cabeza. Ya no saca más que la nariz. Sus ojos están dilatados. Sus narices resoplan. Se desorbitan sus ojos cafés. El agua entra por las fosas. Brinca para desasirse. Pero la hoja del amancay es un excelente sapán. Aprieta

como una beta ensebada. El agua ya tapa los ojos. Sólo queda la nariz temblando y recogiendo agua en vez de aire. Después, nada. El río sigue creciendo en paz. Comienza a tender su color de plata, su espejo para el verde. Han asistido algunas vacas a la muerte. Sus ojos tristes miran. No saben sino balar. Es su llanto. Balan sordamente. Los padres al oírlo mugen ronco. Toda la vacada alza la trompa al cielo y muge. Cuando uno oye eso, siente no se qué de terror y tristeza. Tal que cuando oye a los mangles reírse. Hay veces en que el ternero no se ahoga; llega el lagarto que no perdona nada. Tiene una cola fuerte como la piedra, dentada como el serrucho, chicoteadora. De un coletazo rompe la espina dorsal de un toro. Y hace saco de huesos a un cristiano. Y su boca es larga. Es una trompa aplastada, chata, toda llena de dientes filudos y fuertes. Como los del tigre. Un tarascón se lleva un brazo o una pierna. Así acaban con los terneros. Los viejos cuentan que los verdes —los cocodrilos— en la marea baja

suben a llorar en los lugares que han devorado a sus víctimas.” Es aquí donde se ve a la naturaleza en plena ebullición de vida; en mortal abrazo de desesperada subsistencia. La selva, así mirada, es el infierno inmanente de Enrique Gil Gilbert, como lo es, también, de José E. Rivera, de Rómulo Gallegos. Y así Gil Gilbert termina por convertirlo todo en esa extraña combinación: metamorfosis en que nunca se sabe dónde empiezan las raíces de un árbol y dónde acababan las manos de los hombres.

Ya conocemos el escenario donde el cuento y la novela de Gil Gilbert se desarrollan. Conocemos, asimismo, estos extraños seres, el hombre-naturaleza y la naturaleza-hombre, que han nacido de primordiales y desaparecidos elementos: hombre y naturaleza. Ahora bien, examinemos ahora la atmósfera en que respiran, se desarrollan y perecen. El ambiente está saturado de sensaciones finísimas; el mundo de Gilbert lo es de percep-

ciones olfativas, táctiles, visuales, auditivas, que denotan un verdadero afinamiento sensual. No estamos frente a una producción intelectual-imaginativa (como la de Borges), o imaginativa-intelectual (como la de Lino Novás Calvo). Esta es escuetamente sensorial. El único terreno que permanece virgen es el del gusto. No se tiene paladar; no puede haberlo en un ambiente de primitiva rudeza.

Los ojos se sorprenden ante esa luz "que no es roja ni viva, sino tenuemente azul, como las orejas de las mujeres embarazadas", pero también se dilatan cuando ven que "camina una oscuridad densa y transparente a un tiempo. Porque es más negra que la noche más oscura, pero a su través se puede ver." La vista nota claramente "la masa de árboles ennegrecida" o la luz de acero que contamina a las cosas de su "color lechoso"; queda fija ante la luna que "anda sobre aristas espejeantes y escurridizas"; se deslumbra ante los gavilanes que "volaban rojos como piedras encendidas" a la caída de la tarde.

Hasta las tinieblas, insondables, buscan y atrapan la mirada del hombre, al ser "como un murciélago guindado no sé de dónde". Por eso el negro Santander contempla con los ojos medio cerrados el inefable espectáculo de la naturaleza; la ve de lejos, al mismo tiempo que a su vida dejada anteriormente, "en un arrozal lleno de agua, blanca la extensión, dorada del sol por encima, gruesa de blancura como carne de coco". Porque él es el arroz.

El mundo visual se entrecruza, algunas veces, con el del oído. Dice Gil Gilbert al referirse al río que éste "camina con fantasmas de voces, entre sus aguas". Los fantasmas de las voces provocan la mirada, aunque no se perciban; las voces, fantasmagóricas, casi se escuchan. El oído, atento al mundo circundante, se afina con cualquier estímulo, bien fuerte, como el de la tormenta, bien tenue, como el que hacen las ramas al acariciar la superficie de los ríos. Se ensordece ante ese "zumbido de millonadas de moscas", verdes, de las que buscan

los cadáveres, de las que suenan "igual que avispas". Y al mismo tiempo "se escucha un canaleteo suave, pausado". Luego se deja oír el llanto, en cualquier manifestación. Desde el "llanto gemidor" de la mujer castigada por Dios al ahogar a su hijo, que va "anunciando el silencio", hasta el del becerro, hasta el del lagarto ante la luz de la luna. Pero también está el llanto de la noche: "la canción de los sapos".

El tacto gusta de acariciar la tierra, húmeda, palpitante de vida. Gusta de coger la fruta madura de los árboles; de palpar los senos de los montes y de las mujeres; los ojos aterciopelados, negros, de los hombres; de desgranar, con lenta voluptuosidad, el grano mate del arroz. Es tan fino el tacto, que el hombre siente el horror "como materia resbalando por todo mi cuerpo".

Tan importante como la vista, el oído o el tacto es el olfato. Se huele a río, a manglar, a estiércol, a cadáveres en putrefacción, a sexo. Varía del más sutil al más pútrido. El río, "En la madrugada estará de

regreso desde los cacaotales trayendo olor de chocolate y también de naranjos y ciruelos. Desde aquí lleva olor de raíz desnuda, de tierra brava, de lagarto. Hasta de tiburón y tintorera." Pero a veces esa misma tierra brava apesta; huele a lodo corrompido, a animales muertos, a plantas en descomposición. Es entonces cuando el viento no huele a flor. En los días calurosos, terribles, adormecidos, tiene la noche, cuando llega, un aliento a sudor, al mismo tiempo humano y animal.

Este mundo sensorial, mágico por lo sugerente, se revuelve en ocasiones, se mezcla, y las percepciones, unas tras otras, se asoman a un tiempo. El hombre, ante la tierra, siente que ésta se le mete "por las narices, en el alatazo ácido de los manglares distantes; por los ojos luminosos en el amarillar de la paja seca; por los oídos en el grito de los carraos y de las santacruces" por los pies que, como ya hemos visto, se anudan con rabia a las raíces y salen a la superficie.

En esta danza de colorido chillón y tierno al mismo tiempo, de contrastados olores, de sutiles y fuertes sonidos, de sensaciones táctiles variadas, aparecen los tipos humanos donde Gil Gilbert pretende dar a su obra un marcado contenido social. Lo logra, sí, pero peculiarmente; no con la intención deseada. Lo que sucede es que su mundo inventado, poetizado, opaca al otro, a ese que ha sido meta del Grupo de Guayaquil entero. Se ve, es cierto, la oposición entre el rico y el pobre, el problema agrario, el racial. Están, en el tablero de los mal repartidos intereses, por un lado el montuvio, el indio, el cholo y el negro y por el otro la fuerza opresora: el blanco, extranjero por lo general. Patético, el relato va siempre incrustado de elementos tristes, macabros, escatológicos, angustiosos. Ya ha visto la crítica que no hay alegría en las páginas de este tipo de novelistas; cuando hay humor —como en José de la Cuadra—, en éste es sangriento y tétrico. Tan desleídos son los hombres en Gil Gilbert que sólo contadas excepciones



tienen un relieve mayor. Cholo o montuvio son palabras que raramente se usan en su vocabulario. La explicación es clara una vez visto el engranaje mental del escritor. El montuvio (como el indio o el negro), está en la tierra, en los árboles, fundido en los ríos, en el crecimiento del arroz. No hay pues que recalcarlo en sí y por sí. Se esconde y escapa a una mirada poco escrupulosa, pero su mensaje de agonía y libertad al propio tiempo está implicado en cada una de las mutaciones de la naturaleza, de la vida toda. Cuando aparece el hombre su figura es generalmente sombría, pintada con colores tristes y amargos. El indio es siempre repugnante para el blanco. Por eso se le hace trabajar y se le mata con impunidad. "Un indio no es nada", dicen los policías al encontrar el cuerpo flagelado de uno de ellos. ¿Cómo puede querérseles, si "daban asco las indias, con los pechos guindando al aire, espulgándose y mascando los piojos y caránganos"? Los oprimidos dan base para insertar elementos tétricos. Allí está José Aucapiña,

mirándose, asombrado, la pierna enferma: "tenía tres huecos hondos. Pudiera haber en su interior gusanos blancos, de los mismos que caen a los animales. Se le granulaba la carne, y sentía como si algo le atravesara de pies a cabeza, estremeciéndolo igual que una corriente eléctrica. Gusanos blancos, que devoran a los muertos. Ya no le cabía duda: los había visto moverse. Gusanos en él, que estaba vivo y que era hombre. Las arrugas que van de la nariz a la boca se hicieron hondas. Gritó tan desesperadamente, que algunos arrieros detuvieron las mulas, y de cerca volaron los gallaretos: —¡Don Pío! ¡Gusanos! ¡Tengo gusanos, don Pío!"

El hambre cobra contundente importancia. Da lugar a escenas fuertes de agonía angustiosa. La naturaleza, en ocasiones, misteriosamente la lleva consigo, la hace precipitarse sobre pueblos enteros, agotándolos. No es otro el caso de la plaga de la langosta, ese "gusano negro, chiquito, baboso. Aparece de pronto. Subido en las hojas. Comiéndose las matas. El rato menos pensado uno

va a su desmante y ve negrear las hojas verdes. Las matas tronchadas. Dobladas contra el suelo. Y al acercarse, las manchas son gusanos negros que se hinchan y se adelgazan, se estiran y se encogen. Nadie sabe de dónde vinieron. Nadie sabe cómo vinieron. Dicen que en el aire. Dicen. Pero llegan. A pesar de los ríos. A pesar de la distancia. Sin un solo ruido que las anuncie. En millones. Incansables. Hambreadas. Insaciables.”

Herederas directas del hambre es la muerte. Viene tan callada como el silencio y se apodera de todo, irremediablemente. Casi nunca es dulce; las más veces es agreste, zañuda, altiva. Y el hombre tiene miedo a morir. “La noche —dice Gil Gilbert— es casi el ala de la muerte.” Esto es y no una metáfora. En la noche el jaguar mata al venado; la serpiente da caza a las aves; el buho a las ratas; el hombre al hombre.

Gil Gilbert excluye de sus circunstancias al amor. No lo hay, por lo menos en la forma en que el hombre civilizado lo siente y lo interpreta. No hay espacio para la ter-

nura, para la caricia intencionadamente sentimental. Existe sólo en una de sus formas: el sexo. La agudización es extrema. Aflora en todas partes; es él el centro, el eje de la vida. No hay más que evocar, en "Yunga", el campamento recordado por Santander, el negro: "Aquella noche el viento era un soplo cálido y enervante como un aliento, y suave como una mejilla de niño." Los ánimos se despiertan, se enardece el hombre y se pierde en la más desenfrenada lascivia. El gringo borracho descarado, procaz, toma por la fuerza el cuerpo de una longa. "Ella lo miró, tembló como las telas de las carpas al viento. Mató un grito en su boca abierta. La besó rabiosamente, hundiendo su boca en la de ella. La longa nada hizo; se le amarró el susto y la inmovilizó." El hombre y la mujer se juntan "entre pellizcos, risas, hasta unirse encima de los surcos, encima de esa tierra abierta y gris, sin vergüenza, bajo la contemplación taciturna y vaga de los bueyes". Todo en medio de la más espantosa grosería, de la más abyecta vulgaridad. Tal

parece que al hombre no le queda otro recurso que ahogar la conciencia —cuando la tiene en el sexo y en el alcohol— como forma de huída lastimosa. El otro medio de escape, —éste inconsciente— es su fusión con la naturaleza.

La religión, como en casi toda la novela hispanoamericana, se confunde con la magia. No hay deslinde. La leyenda ayuda a esta imposibilidad de separación. A Dios se le invoca en casos extremos, pero se le confunde con el poder de las plantas medicinales; con el grito del pájaro agorero; con el misterio de la selva.

Ahora bien, ¿cuál es, en suma, la visión que del mundo —*de su mundo*— nos entrega el novelista ecuatoriano? Puesto el hombre frente a sus horizontes culturales, ¿qué nos dice de ellos?; ¿acaban por ser el hombre mismo? Gil Gilbert presenta lo bueno y lo negativo de su medio ambiente. Ya hemos comprendido en él la lucha desesperada, eterna, del hombre por encontrar una ruta conveniente de vida. El enfoque social

no es capital, ni directo, ni agudo; sin embargo, el intento del mejoramiento humano está indicado en la mejor forma que al novelista le ha sido dable. La explicación está en esos tres caminos de los que habla Hui-zinga, por medio de los cuales el hombre trata de alcanzar una vida más bella. El primero responde a una idea religiosa de la existencia; su proyección es en un más allá; se mueve en esferas trascendentes. Lo extremo de esta postura lo daría la mística. El segundo es el del hombre que intenta la reforma de su mundo y trata de mejorarlo imponiéndole el vigor de su personalidad. Sería el caso, entre muchos, del humanismo renacentista; del pueblo norteamericano actual. El tercero es el de los sueños o, mejor aún, de los ensueños, que se manifiesta en las formas de la vida diaria o en el arte o en la literatura. Pertenece, más que nada, a aquellos privilegiados que poseen para sí el lujo del ocio.

Gil Gilbert, al tener la nostalgia de una vida más bella, cabalmente lograda, decide

escoger la segunda de las vías propuestas. Esto como acto de extricta conciencia. Sin embargo, ya lo apuntamos en principio, la vida le juega una treta y acaba por perderlo en el tercer camino, el de la realidad artística, en el que se encuentra a sí mismo independientemente del logro total o parcial de su mira inicial. Queda, pues, embelesado ante la última ruta.

Esto no quiere decir que el segundo y el tercer camino se excluyan; por lo contrario, de hecho quedan vinculados estrechamente, ya que la literatura —tanto como la política o la sociología, por ejemplo— es fuente de conocimiento histórico o, mejor dicho, historia misma. Pero es claro que Gil Gilbert trató de poner todos sus recursos de escritor al servicio de un ideal social y no al revés, es decir, que ese ideal le hubiera servido de pretexto para redactar cuentos y novelas, dando rienda suelta a su necesidad ontológica de escribir. Lo cierto es que el resultado que se percibe es la proposición anteriormente expuesta, pero controvertida. Advino

Gil Gilbert con tal garra al tercer camino, que el otro, aunque implicado en él, quedó relegado a un plano secundario. La paradoja es que es esa precisamente su mayor arma de reforma social, y no al contrario. Por eso el caso varía de perspectiva. Importa, por supuesto, el problema racial, el agrario, el del hambre, pero ya cuando se está de vuelta del proceso; cuando se sabe que lo medular en este caso es lo otro. Es pues el reverso de la medalla lo que ahora resalta: el relieve que toma ese hombre-naturaleza, existente, sí, pero nada más visible a través de la interpretación artística. Una vez que lo muestra Gil Gilbert comprendemos bien que sólo en su desarticulación; sólo cuando el ser humano haya acabado de *ser* naturaleza; cuando, libre de su imán, la domine; cuando haya sujeto y objeto (es decir, cultura entre las clases bajas), sólo entonces emprenderá *con conciencia* su lucha social, su abolición de tal tipo de problemas. No antes. Y el Ecuador, a través de Gil Gilbert, no sería sino un

símbolo de la mayor parte de Hispanoamérica, cuya lucha, con variantes, es la misma.

Mientras tanto el primer paso ya está dado. Gil Gilbert, con magnífica intuición de novelista, nos da la visión del hombre ecuatoriano: lo que es, lo que no es, lo que puede ser en su redención o en su condena. Su obra literaria, valiosísima, es la representación de un mundo en violenta transformación. El precio es la sangre del hombre-naturaleza, del hombre-arroz de "Nuestro Pan".

Sin embargo el resultado apetecido no es la desvinculación del hombre y la naturaleza, ya que los dos, vitalmente, se requieren; se pretende exclusivamente la conciencia: que el hombre deje de ser maíz, maguey, para ser hombre. Entonces, una vez en posesión de sí mismo, si quiere —por revelación artística, por conciencia—, que regrese a fundirse nuevamente con la naturaleza.

"Universidad de México",
vol. XI — Núm. 2, 1956

“EL OTRO CAYO”: VIA DE REDENCION

Ninguna literatura en conjunto, exceptuando quizás la de la última Edad Media, contiene en su temática tan gran acervo de magia como la que se escribe en Hispanoamérica. La razón sería, en su sentido más evidente, el que se abreva en fuentes lindantes con lo mítico, propio esto, en primer término, del hombre primitivo. Y una gran parte de lo que se ha dado en llamar “literatura americanista” entronca con éste y, a veces, sólo en él se queda. Pero, prescindiendo por ahora del examen que tal cuestión acarrearía, a saber, si tal límite es o no una circunstancia favorable a nuestra produc-

ción literaria, lo haremos, en cambio, de un cuento de Lino Novás Calvo. La elección, naturalmente, no es ocasional. No sólo pertenece "El otro cayo" a este tipo de temas sino que es, en nuestra forma de pensar, una cúspide dentro de él.

Ya se trate del llanero, del gaucho, del indio, del montuvio, del cholo o del negro, todos estos tipos humanos pueblan su cabeza de ciertas clases de magia emparentadas entre sí. En el negro la magia se vuelve casi indispensable. Es absolutamente inherente a él. Si se le priva de ella se queda sin uno de los más importantes elementos de su funcionamiento espiritual; es como privar al blanco de la razón. Pero este sentido del negro en la magia es, a veces, contagioso. Zonas enteras en donde la población negra es muy alta terminan por envolver y marcar la pauta de los individuos restantes. Este enhechizamiento es uno de los fenómenos que pueden observarse en el cuento que nos ocupa.

En "El otro cayo" hay un ritmo especial, literariamente hablando, tendiente a provo-

car la angustia. Se va en aumento paulatina pero eficazmente. Distintos ingredientes como son el estribillo de algunos personajes que en el diálogo procuran dar un matiz de zozobra continua; el uso especial del gerundio; la intercalación audaz de la frase a manera de oración, en forma imprevista; elementos simbólicos y reales al mismo tiempo (la noche, el fuego); la música y el amor; las mismas circunstancias, en fin, provocan el ánimo de angustia. Animo que llega, por fortuna (ya que termina), a un clímax en el que interviene otro nuevo elemento más (el gran brujo que ha sido conjurado), y que lleva al relato a finalizar en una explosión de satanismo y muerte.

Junto a la angustia hay la desesperación que causa lo ignoto. Pero ello no es sino el marco adecuado a donde el mundo negro habrá de desarrollarse con esplendor, absorbiendo, a su manera, al otro, al mundo blanco. Peculiar cruce de esferas que nos deja entrever regiones desconocidas del espíritu humano. Pero, ¿qué entraña ese sentido de

la vida? ¿Por qué se tiene que echar mano de la imaginación y de la fantasía para relatarlo? La razón, evidentemente, encuentra aquí un tope que le detiene el paso. Por eso no basta; se necesita, además, tomar zonas del subconsciente mediante sutiles introspecciones. Sólo así nos podemos acercar a esa realidad mágica que arrastra al vértigo, a la locura, al disparate mismo.

Lino Novás Calvo nos da la impresión, al lograrlo, de ser él el gran brujo. El argumento del cuento es bien sencillo. El hambre conduce a cincuenta hombres (sólo doce de ellos blancos o mulatos) a trabajar a un cayo cerca de Cuba. Expresidarios en su mayoría, es gente que poco tiene que perder. Es esa, sin embargo, la única solución, la sola salida. No hay pues, en el fondo, manera de elegir. Van por un año. Quieren, en su transcurso, ahorrar algún dinero y vivir, o buscar la muerte: no hay términos medios. Son los desesperados que lindan en la desesperanza. Se aferran por ello a esta última tabla de salvación.

Pocos relatos, a pesar de lo breve que es éste, nos muestran tan bien el funcionamiento interior del negro antillano. "El otro cayo" es, por tal motivo, un magnífico documento humano. El narrador es un muchacho, casi un niño, durante la experiencia. Varios años, tal vez demasiados, han pasado cuando se decide a contar lo que en el cayo sucedió. No es fácil hacerlo. Lo que se tiene demasiado cerca no puede percibirse claramente, se nos indica a modo de advertencia. Y este "cerca" debemos entenderlo como extratemporal; se está cerca porque lo acontecido queda pegado al interior del individuo mismo. Por eso se tiene que "mirar hacia adentro para ver lo que pasó aquella vez"; y esto es, bien lo sabemos, hurgar en uno mismo, verse las entrañas que se dejan en el pasado.

El muchacho va solo, acompañado nada más por su alma. Es, por otra parte, la excepción a la regla que son los otros. Se enrola por un íntimo deseo de aventura, porque necesita sacudidas violentas. Un desconoci-

miento a todas luces evidente nos lleva a un clima de dolorosa incertidumbre. Los hombres —estos hombres que van hacia el cayo— arrastran consigo una nube de inconciencia. *Nadie sabe nada*. La frase se repite con insistencia, cosa que es, por lo demás, la forma en que Lino Novás Calvo consigue sus efectos de dramaticidad angustiosa.

“Nadie sabía lo que eso sería”, vemos que se nos dice cuando se ponen en marcha los hombres y abordan el velero que los conducirá al cayo. “Nadie ha puesto un pie en él”, dice Louro, único superviviente, junto con el muchacho, de la funesta expedición. El cayo es tierra ignorada, temible por ello. “Nadie viera” (o vio) cuándo se cargó el barco. “Nadie sabía dónde comenzaba la tierra y el mar allí”, como si nunca hubieran salido de su prisión, ahora abandonada por otra nueva. “Nadie sabía cuándo lo embarcarían”, dice el narrador al referirse al carbón que irá a bordo. “Nadie sabía lo que había en el fondo” de esa selva a la que todo el mundo teme. “Nadie más se ocupó de él”,

es decir, de Dorindo. Se lo llevan, cuando muere, a las cuevas donde los cocodrilos van a buscar cadáveres. "Nadie" veía a los soldados que cuidaban la posibilidad de una desbandada. "Nadie pensó más." Es decir, equivale a leer: *todo el mundo ignoraba* o *todo el mundo tenía la mente en blanco*. El calor, la falta absoluta de comodidad, el desaliento, hacen posible semejante vacío. El cuadro se completa cuando el cuentista nos hace ver que las cosas se borran, se diluyen, se esfuman. Por eso no es raro que la memoria se fuera "quedando vacía". Claramente se observa que estas circunstancias están mutiladas. Para poder equilibrar el peso inmoderado que es ese vacío se echa mano de la imaginación. Si no se cuenta con un pretérito que sostenga la vida, si el futuro es incierto, se inventa una esfera donde poder estar: la de la fantasía. Es aquí donde la magia empieza a intervenir. Se vive en un mundo donde no se sabe si se sueña o se pisa la tierra. Tenemos la sensación, al contemplarlo, de que la gente está emponzoñada

por drogas que le aplica la naturaleza para adormecerla. Logra, así, que su sufrimiento sea menor. Por eso el negro está más en su clima que el que no lo es; por eso el blanco acaba, por necesidad, de volverse negro. Es muy explicable leer: "El sol les había chamuscado la piel, pero por dentro eso no rezaba. Por debajo de la piel era por donde estaba el negro de cada uno y lo que lo acompaña, y por eso era negra la mayoría; sólo ellos podían prender en los cayos. Todos los demás se secaban y se pudrían..." La salvación, en primera instancia, consiste en ser negro. Todos pues, lo son, por naturaleza o mimetismo.

La imaginación es incontenible, desbordante y extraña. Es otra gran necesidad, la mayor quizás. Ya antes de partir, se sospecha que el cayo "pudiera ser algo milagroso en nuestra fantasía"; es decir, se tiene temor de exagerar la realidad, de deformarla a un grado extremo en que no sea posible reconocerla. La imaginación le decía al muchacho "cómo era el cayo antes de verlo y lo

que contaría a la vuelta". Esta esfera que ha de inventarse los coloca en un plan artificial y, en cierto sentido, vegetativo. Se vive pero no en propia realidad, sino en una especie de realidad ajena, pues se está medido en la memoria de los otros. Se vive en la mente de los demás que, según hemos visto, está casi vacía. Se vive, por ello, sin vivir en el tiempo, como si el hombre se transformara en música. De hecho es esto lo que sucede, como ya veremos más adelante.

Es natural que con este *a priori* de transformación, las cosas tengan mutaciones constantes hasta llegar al punto de no conocerlas. Los actos se derriten "en la imaginación"; la naturaleza empieza a penetrar en la fantasía humana y a hacer presa de ella: "Había árboles hembras para enroscarse a ellas como culebras, y la manigua estaba llena de las formas que se dan en la imaginación." Se vuelve al tema una y otra vez, a fin de saturar la atmósfera: "El cayo derrite la memoria y la imaginación es la que trae los sentidos." O también puede leerse que "la re-

belión tenía algo que ver con las formas de amor que el cayo daba a las imaginaciones”. El hombre quiere ver, durante la noche, lo que necesita ver. Se mira, por eso, a la “hembra echada en tierra caliente”; se mira con ojos de fiebre, con “los ojos de la imaginación”. Louro no siente la música. Contaminado por un ambiente irreal, “sentía las cosas por imágenes”. Al final, poco antes de que llegue el gran brujo (en forma de huracán), Louro y el muchacho ven a los negros “caer en imágenes junto a la hoguera”. El mundo de estos hombres queda fundido como una figurita de plomo al contacto del fuego. Y eso es “El otro cayo”, fusión de elementos reales y ultrarreales: quemadura que imposibilita a los ojos a mirar hacia afuera. El relato se vuelve por ello siniestro.

Ya tenemos las dos condiciones para sobrevivir: ser negro y, además, inventar, imaginar. Pero sigamos rastreando el clima que causa la angustia. Lino Novás Calvo usa el gerundio en forma peculiar. Lo trueca por el copretérito o por el pretérito a fin de dar-

le eternidad a las circunstancias. En esta forma no se termina nunca de salir de una situación negativa. En el recorrido de la isla hacia el cayó, asalta al velero una calma que lo hace paralizarse por completo. Se teme que el agua potable se pudra. Entonces se dice: "Y el barco allá arriba, esperando y moviéndose." El efecto es categórico. Pero los ejemplos son muchos: "Nos quedamos estancados en el mar sudado y muerto, esperando." El propósito se hace sentir una y otra vez: "Y en tanto, el Jiménez muriendo." ¿Hasta cuándo acabará de esperar el barco; hasta cuándo de morir el hombre? La agonía de la espera y de la muerte se perpetúan en esta forma. "Y los perros rondando y la selva cada vez más espesa." ". . . y la música comenzando a encenderse en ellos por fricción." De esta manera se violenta el idioma a fin de lograr condiciones espirituales determinadas e inconfundibles en el ánimo de quien lee y de quien vive, literariamente, esos padecimientos. En ocasiones se termina un párrafo con una frase que

prescinde, a propósito, del verbo. El efecto es parecido al anterior: "Los tiburones formaban cayos movientes y hacían saltar por el aire las canoas; y *sus bocas blancas, sobre el mar.*" Da la impresión de que están, allí, para siempre.

Sin embargo los recursos no se quedan en esto. La angustia, como ya dijimos, se alía a miles más para hacerse sentir. Dorindo es uno de los personajes que más la consiguen. Su diálogo está intercalado sólo para ello; es sórdido y opaco, pero instantáneo como un latigazo. Cuando Louro habla del regreso, Dorindo dice con energía y convencimiento: "—No habrá vuelta." Al morir el hermano de Ñico, Dorindo afirma: "—Lo embarcarán cuando nosotros hayamos muerto." Y después, a cuenta de esa muerte: "—Lo llevan a las cuevas y a todos nos harán lo mismo." En ocasiones Dorindo provoca, con preguntas, contestaciones semejantes a las que él da:

"—¿Cuántos años llevamos aquí, Ñico?
—dijo Dorindo.

—Hemos estado siempre —dijo el mulato.”

Este es otro personaje que mueve la angustia. Observa la enfermedad de su hermano y dice con frecuencia: “—Mi hermano se muere. Mi hermano se muere. Mi hermano se muere”, sin poner atención a otra cosa que no sea a esta tremenda obsesión que lo acosa. Y una vez que, en efecto, muere, Níco lo oye hablar, lo ve, palpa sus visitas. Algunos lo creen. El alma del difunto no abandona la amistad que con los supervivientes lo unió y, como la suya, las otras almas rondan también el cayó con sus lamentaciones, a ese cayó que ha de comérselos a todos. Y ellos lo saben.

Las circunstancias terminan de completar el escenario, ya de suyo inquietante. Se sabe que los hombres “se metían líquidos en las venas para que no les pasara, y a los negros no les hacían falta”. Los zancudos, los jejenes y los corasíes ayudan a enloquecer la imaginación. No necesitan siquiera picar: “El mosquito comienza a comer nuestra piel

con sus ojos y zancas antes de tocarnos, y tiene algo de hechizo en sí." Se sabe, además, que los cocodrilos atacan por la noche, cuando se duerme el hombre. La vigilia tiene que ser constante, y el fuego es lo único que los aparta. Aquel que cuida de las llamas, es el que representa la vida propia y la de los demás.

Se ha perdido el sentido del tiempo y se desconoce, además, el del espacio. "—Llevamos años" —dice el polaco, y los otros lo creen, a pesar de que se adivina que sólo unos meses han transcurrido. La gente se convierte en fantasma que ya no espera nada. Es entonces cuando se advierte que el demonio se acerca y la selva trata, con más encono que nunca, de devorarlos.

Es probable que ninguna otra narración de este tipo (exceptuando algunas en la literatura del Brasil), acierte de una manera tan rotunda cuando se trata de penetrar el espíritu negro. Un manifiesto entero de costumbres y psicología queda al descubierto. El negro pertenece a la tierra, es de la tierra.

Por eso los poderes de su magia salen de allí. Jamás se le vuelve la espalda porque se supone que es la muerte. Así, al abandonarla en el velero, la siguen con la vista hasta que, poco a poco, va desapareciendo. "El alma de los negros está clavada en la tierra, y al desgajarse de ella se desgajan de sí por dentro." Por eso tienen más consistencia, "pesan más que los blancos". Su sangre vuelve a circular cuando se toca tierra nuevamente. Para no darse cuenta de este destrozamiento interior que padecen, recurren a la música, se funden en ella y escapan, así, a la realidad que no los favorece. Los ritmos obedecen aquí a un profundo sentido de la existencia. Son los que inventan las voces de los fantasmas y la metamorfosis de la naturaleza. Los negros, por su medio, ven y hacen ver a una raza invisible de hombres que viven en los árboles; creen y hacen creer que los cocodrilos son enemigos de ellos, ya que pertenecen a una vieja raza, moradora anterior, de las cuevas; perciben y hacen percibir señales secretas en las cosas, en las plantas, en

los animales. Se enloquecen cuando notan en un árbol las facciones del polaco y deciden entonces que él es el brujo: "El alma del polaco encarnaba en el árbol y les hablaba desde él." Un negro oye decir a un árbol: "—Esta noche mataré al Jiménez", y el polaco tiene que esconderse detrás de los guardias. No es todo. Poco después el negro vuelve a oír al árbol: "—Esta noche mato a un Balseiro." Con ello los ánimos se vuelven medrosos pero bélicos al mismo tiempo. Se anuncia la llegada inclemente del gran brujo.

La música permite la magia. Entraña la muerte y el amor. Cuando José Encarnación toca el bongó para distraer las horas de la calma en el mar, los negros se transforman. El ritmo sale de entre sus muslos y "se iba convirtiendo él mismo en bongó". Se entra en un especial éxtasis. Entonces, los negros, desorbitados los ojos, piden luna abriendo los brazos. De esa manera, al meterse en la música, logra el negro escindirse de "la realidad de afuera y vivir sin tiempo". Cuando se

percibe la tierra enmudecen los cueros y los negros entran en paz, porque bien vista "la música es carne para el sexo"; es, por tanto, vida, aunque sea vida irreal.

En el cayo vuelve a hacerse música. Su voz sube cada vez más hasta acallar los ruidos enmarañados de la selva y del mar. Cantan los músculos y se opera el mismo milagro: "en las cabezas, echadas para atrás, se iban cerrando los ojos que ven hacia afuera". Los cuerpos, en el baile, ahuyentan "los recuerdos pegados a la memoria". El vacío del pasado es total. Sólo se siente "el amor de los cueros" que, en ocasiones, se distorsiona hasta que deja de ser amor. Lino Novás Calvo habla de la música y del baile como del opio de los negros. El reino de la fantasía es por ello completo y cierto, porque "los sonidos son el misterio". La música es el cosmos; por ella la selva se infiltra en el corazón y lo hace latir violentamente. Se anuncia la llegada del gran brujo y el misterio sigue latente.

El fuego es la vida lo mismo que la noche es la muerte. “—El fuego es suyo”, dice el jefe al muchacho, y éste conoce la responsabilidad que entraña la frase. “El otro cayó” es la traducción que se nos hace de la plática agresiva y constante que sostienen el fuego y la noche. “Tengo que traducir —nos dice el narrador— lo que la hoguera sola en medio del cayó fue derritiendo en mí y fundiendo en plomo, y eso no se lee.” El habla por las llamas; se opera aquí la unión de esa voz ancestral y mítica del fuego con nuestra conciencia. “Es lo que no se puede decir sino con danzas y percusiones.”

En la hoguera se ven cosas humanas, distorsionadas y fantásticas que es necesario apresar para que no se ahuyenten con el humo. Pero el fuego hace de la mente una “bola líquida” que la aniquila; es éste el peligro. Y la música, junto al fuego, es aún peor: “Allí se es tambor uno mismo” y se acaba por entrar en el infierno. Sin embargo no hay que olvidarse que el fuego es la única posible salvación; es él quien “abre una ven-

tana al cielo”, lugar a donde nadie puede llegar. Y una vez que el gran brujo se acerca, los negros, enloquecidos, se arrojan para siempre en la selva.

La noche come como los cocodrilos, como los jejenes, como la muerte. La noche persigue a los hombres, los martiriza, los acaba. “Engorda la noche” minuto a minuto; se traga a todo aquel que huye de la hoguera. Por eso cuando el huracán se lleva al fuego, la muerte llega sin remedio. Es la conjuración, el gran brujo que ha dejado de estar oculto, la música que termina por envolver la selva, ya que “la manigua entera repetía ahora la tormenta de los tambores”.

El climax, por lo que se ve, se logra merced a todos estos ingredientes humanos y ultrahumanos que se encuentran, chocan y se despedazan. La tormenta, ese hechicero al que se teme e invoca al mismo tiempo, acarrea la tragedia. Los vaticinios se han cumplido: no habrá vuelta posible.

¿Qué ha sucedido? La mezcla de esferas a la que aludimos en principio ha sido com-

pleta. El negro, con su fuerza, ha hecho que todo se convierta en magia. Blancos y negros —se nos dice al principio— todos son esclavos. Esclavos, sí, pero de una monstruosa realidad a la que es imposible eludir. Por eso se echa mano de la imaginación; por eso la música y el fuego (enemigos de la noche y la selva) son parte eficaz de ese mundo desconocido en el cual el negro quiere refugiarse, ya que son símbolos de otra realidad mejor que ésta. Negros y blancos terminan por confundirse con los árboles, con sus raíces, porque “ellos tenían alma para nosotros”. Y así las cabezas de unos y otros se llenan de “ritmos locos” que calientan el espíritu y lo lanzan a la vertiginosa carrera de la muerte. El conjuro se ha logrado del todo y para siempre.

Si ahora comparamos la biografía de Pedro Blanco con “El otro cayo”, cabría decir que la primera corresponde a un tipo de literatura narrativa, mientras que el último sería, a diferencia de la otra, de rica profundidad espiritual. Porque el relato consigue

expresarse en interioridades y esa es su fuerza dramática verdadera. Ya hemos visto que la angustia es el motor del cuento. Se consigue siguiendo los procesos anímicos de los hombres que van hacia el cayó, amén de las circunstancias mismas (que si los cocodrilos; que si los zancudos; que si el mar infectado "de un pus amarillo" por la luna; que si los tiburones, "cayos movientes" en el agua, etc.). La falta de memoria (carencia del pasado) les imprime la necesidad de *crearse* un futuro particular, fuera del tiempo, ya que el presente no se desea vivir. Pero tal creación sólo es posible por medio de la fantasía. Así pues los *actos* (derretidos) son materia o pretexto para remontar el vuelo de la imaginación; luego se quedan atrás y el negro trata de perderlos. Entonces la línea de la vida inventada es la única que se transita.

Sin embargo la realidad, a pesar del hombre, está allí, acechante. El gran recurso para no percibirla es la magia. Los conjuros constantes, el hablar con el alma de los muer-

tos, la música misma, la hacen posible. Y eso que no se puede decir "sino con danzas y percusiones" es justamente lo que logra, mediante la combinación de dos esferas, la real y la irreal, Lino Novás Calvo en la literatura. Por eso ya dijimos que es él el verdadero, único brujo.

Conocedor de su poder transforma al hombre en negro (no olvidemos que la interioridad negra es la que cuenta, no el tono de la piel) porque es éste quien mejor puede resistir. Pero como el sufrimiento, a pesar de ello, persiste, el negro queda, más adelante, convertido en música.

La metamorfosis, sin embargo, va aún más lejos. Sabemos que la música se transforma, al fin, en el ruido todo del universo; es, pues, cósmica. Y el hombre, sucesivamente, al través de estos pasos de magia, es, en definitiva, energía universal. Tal la manera en que se burla a la selva —caos hambriento que espera—, y a la noche — muerte en última instancia.

Lino Novás Calvo salva, así, al hombre de su permanente tortura en el contacto que éste tiene con un mundo amargo imposible de modificación. Es él el conjurador de poderes ultrahumanos, el salvador, el mesías. Por eso "El otro cayo" es la vía que conduce al ser humano a la posesión de la felicidad a cambio de dejar de ser eso, hombre, ya que es ésta, por lo visto, la condición única pero ineludible, para alcanzarla plenamente.

"Universidad", Organo de
la Universidad de Nuevo
León, núm. 14-15, 1957

El mundo de hoy es un mundo de cambios. Los cambios que se están produciendo en el mundo son de una naturaleza tal que no se puede imaginar. El mundo de hoy es un mundo de cambios. Los cambios que se están produciendo en el mundo son de una naturaleza tal que no se puede imaginar. El mundo de hoy es un mundo de cambios. Los cambios que se están produciendo en el mundo son de una naturaleza tal que no se puede imaginar.

El mundo de hoy es un mundo de cambios. Los cambios que se están produciendo en el mundo son de una naturaleza tal que no se puede imaginar. El mundo de hoy es un mundo de cambios. Los cambios que se están produciendo en el mundo son de una naturaleza tal que no se puede imaginar.

EL MUNDO PARALITICO DE JUAN RULFO

Nunca me pareció más esotérico el mundo del indio mexicano que después de la lectura de *El llano en llamas*, de Juan Rulfo. Y no es porque no haya penetrado, guiado por él, hasta su centro, sino porque, una vez dentro, se comprende que bien poco tiene que ver con nuestro mundo, el del mexicano que no es indio. Y esto es explicable porque se vive con el indio sin *convivir* con él; porque son diferentes a las nuestras sus sensaciones, su pensamiento, su voluntad y su misterio. De ahí el asombro de traspasar los muros que lo circundan pues ya de regreso del viaje y aún en los oídos vibrando

el relato, se comprende que las barreras siguen levantadas.

Nuestra cultura hispanoamericana es rica en el cuento, en la novela, en la leyenda. Mucha parte de esta producción, obvio es decirlo, se ocupa del indio, ya que resulta difícil ignorarlo. Pero si insistimos en el azoramiento que nos causa Rulfo, ello es debido a que, de lo que recordamos haber leído, sólo él presenta al indio por de dentro, mostrando su insospechada interioridad.

Quince son los cuentos que forman *El llano en llamas*, título de uno de ellos. Su lectura, en cierto sentido, no es accesible. No es el lenguaje sutil, agudo, de un Arreola o la fácil descripción de un Rojas González. Por lo contrario su idioma es lento, fatigoso, pesado. Tal parece como si se moviera uno en tierras pantanosas, difíciles de atravesar; como si se tuviera una gran losa sobre el pecho que dificultara la respiración. Sin embargo su lenguaje es poético, combinación magnífica de opacidad y de luz.

Es el indio el que habla y lo hace para sí. No le importa por tanto ser o no entendido plenamente, ni tan siquiera interpretado. Lo que intenta es salir, en parte, de su mutismo histórico que no lo ha abandonado sino por contados momentos, una vez consumadas la Conquista y la Evangelización. Nosotros hemos adivinado, intuído, su condición humana. Rulfo la tiene en sí y por ello es capaz de mostrarla, aun cuando este enseñar una conciencia mítica, misteriosa, aletargada, sea un parto pocas veces esperado y por consiguiente aun más doloroso. Conciencia que se abre con Rulfo pero que muere también con él.

El llano en llamas nos lleva a una atmósfera heterogénea. Hay allí brutales constantes y sutiles matices; costumbres bárbaras de primitividad increíble, junto a otras llenas de ternura, placidez y espera. La nota que resalta con más pertinencia es un estatismo casi fatal. Las pasiones, el sentido de la muerte, la naturaleza, no logran pertur-

bar el ritmo de vida del indio. A pesar de los horrores frecuentemente descritos, *nunca pasa nada*. Los vocablos implican una forma de ser quieta, callada, negativa. La vida del indígena se eterniza en el tiempo. Hay horas de sobra para la contemplación, que es una forma de introspección, sólo que más sutil. Macario dice: "Estoy sentado junto a la alcantarilla aguardando a que salgan las ranas." Su relato transcurre mientras él espera, pacientemente, sin contar los minutos. Podría, así, pasar toda la vida. Y si el tiempo cuenta poco, las cosas, aun cuando mínimas, pueden tener un sentido: "Cae una gota de agua, grande, sorda, haciendo un agujero en la tierra y dejando una plasta como la de un salivazo." Los ojos perciben los objetos, se interesan en ellos y con ellos dialogan, pero ya veremos que no los penetran; antes al contrario, los velan con niebla, como si su contorno preciso los molestara.

La Naturaleza es un elemento principal. Tampoco varía, aun cuando sean múltiples

sus manifestaciones. El indio puede observarla siempre y siempre está dispuesto a este tipo de contemplación, que lo lleva, como hemos dicho, hasta sí mismo . . . “Nos habíamos detenido para ver llover”, dicen los hombres, ya que de la lluvia depende la existencia: no sólo empapa la tierra, sino riega las almas. Por eso se camina por eternos caminos, en donde da igual hacer algo que dejar de hacerlo: “Y a mí se me ocurre que hemos caminado más de lo que llevamos andado.” O dicho de otra manera por el mismo Rulfo: “Camino y camino y no ando nada.” Este estatismo tiene, sin embargo, un sentido especial, clave, según nosotros, para poder interpretar la literatura de Rulfo.

Dentro de la naturaleza que observamos en estos cuentos, el llano, naturalmente, “no es cosa que sirva”; en él no hay nada. Es una pendiente sin asideros, siempre hostil: “Vuelvo hacia todos lados y miro el llano. Tanta y tamaña tierra para nada. Se le resbalan a uno los ojos al no encontrar cosa

que los detenga.” Su misma dureza le da la materia para poder ser plástico; es el llano “un duro pellejo de vaca”, un candente “comal acalorado”. Nada hay que se mueva, ni siquiera se elevan los zopilotes, que huyen del lugar. En este paisaje, inquietante por su misma parálisis, hay la detención de la vida: “Antes, desde aquí, sentado donde ahora estoy, se veía claramente Zapotlán. En cualquier hora del día y de la noche podía verse la manchita blanca de Zapotlán allá lejos. Pero ahora los parrillos han crecido muy tupido y, por más que el aire los mueva de un lado a otro, no dejan ver nada de nada.” Hasta los personajes más sombríos, como pueden ser los Torricos, caen en esta atmósfera; de ellos dice Rulfo que “...se estaban acuclillados horas y horas hasta el oscurecer”, probablemente empujando su maldad. La idea se repite con constancia: “Allí nos estuvimos horas y horas sin cansarnos, viendo la cosa aquella”; [y si las fuerzas humanas no se agotan es porque son parte integrante de la propia naturaleza.

Lo mismo ocurre con los pueblos. En Luvina “no hay ninguna fonda”, “no hay ningún mesón”, tan sólo “una plaza sola, sin una sola yerba para detener el aire”.] Por eso aquí se oye el ruido en todas sus formas, desde el que hace el aire en las ramas del chicalote, que se parece al de “un cuchillo sobre una piedra de afilar”, hasta el que “se planta en Luvina prendiéndose a las cosas como si las mordiera”. Pero aún hay más: es el ruido que produce el silencio:

—“¿Qué es? —me dijo.

—“¿Qué es qué? —le pregunté.

—“Eso, el ruido ese.

—“Es el silencio.”

En Luvina, una vez que desaparece el viento fuerte, “no se oye sino el silencio que hay en todas las soledades”. No es de extrañar por tanto que los rumores humanos se pierdan en sí mismos, como constatamos al leer que el hombre “oyó cuando se le perdían los pasos”. [La naturaleza, a través del paisaje, se infiltra en la conciencia de los hombres. También los pueblos tienen la mis-

ma propiedad: contagian su esencia. Si Luvina es tristeza, tristes serán sus moradores. Allí "no se conoce la sonrisa, como si a toda la gente le hubieran entablado la cara"; la tristeza es visible a cualquier hora. Está fija, eternizada; ha salido victoriosa de la lucha que entabló con el tiempo. Pero ¿por qué no huye de Luvina la gente?; ¿por qué ese empecinarse en llevar a cuestras la agonía? [Sólo la muerte, dice Rulfo, es responsable de la parálisis del ser humano.] Son los difuntos, fieles en su afecto por los vivos, los que los detienen. Si logran hacerlo, si tanta es su fuerza es porque, como los difuntos, los vivos también tienen su muerte.

El mundo entero sólo es Luvina para Rulfo. En "No oyes ladrar los perros", "no se ve nada", "no se oye nada". Tonaya, el pueblo, está tan lejos que de él ni se percibe ni se escucha nada; sólo la esperanza lo presente, aun cuando se sabe que no se tiene a nadie no ya para amar —verbo prohibido, o mejor aún, ignorado—, sino ni tan siquiera "a quien darle nuestra lástima".

Si el llano es eterno, eterno también es el polvo. Está por encima y por abajo de la gente. Le entra por la nariz, por la boca; le seca la garganta. Cuando el polvo se levanta, la tierra está callada, vacía de cielos y de nubes. El polvo es aterrador, silencioso, opaco y transparente a un tiempo; por eso "el polvo no da ninguna sombra". La mirada se detiene con él; es su más contundente obstáculo, pero al mismo tiempo es tierra, y la tierra es bondad: "Conforme bajamos, la tierra se hace buena. Sube polvo desde nosotros como si fuera un atajo de mulas lo que bajara por allí; pero nos gusta llenarnos de polvo. Después de venir durante once horas pisando la dureza del llano, nos sentimos muy a gusto envueltos en aquella cosa que brinca sobre nosotros y sabe a tierra." Su color es el blanco, tanto que parece "un tamo de maíz que subía muy alto y volvía a caer, pero los pies al caminar lo devolvía y lo hacía subir de nuevo", en sorda reiteración. El hombre es feliz con el polvo porque va, fatalmente, ha-

cia él. De esta manera apresura a la muerte con familiaridad, sin temores. Está preparado.

Impreciso, miope, taciturno, es el mundo indígena que nos enseña Rulfo. Una carencia de memoria lo hace ser borroso; hay que descubrir las cosas poco a poco, por medio de los sentidos y de la inteligencia. Por eso *El llano en llamas* es un libro misterioso, porque está diluído, opacado, sin justos contornos. [Sólo la muerte es contundente y brutal, en la forma que sea. Es ella la que presenta claridad, que no la vida.

Los personajes de Rulfo, faltos de memoria, siempre están en duda; no saben si viven en una invención o en una realidad. Macario *no sabe* por qué le amarran las manos; quizás porque "dizque hago locuras". La gente *inventa* que anda ahorcando a *alguien*, persona que tampoco se precisa. Se murmura (no se sabe quién) que él le apretó "el pescuezo a una señora nada más por nomás"; él no se acuerda. La duda lo azaetea siempre; a veces tiene miedo al infierno,

a veces no. Jamás se decide. En "Es que somos muy pobres" la madre, que tiene por hijas a dos prostitutas, dice Rulfo de ella: "Quién sabe de dónde les vendría a ese par de hijas tuyas aquel mal ejemplo. Ella no se acuerda." Nadie sabe nada a ciencia cierta. Frases como "al menos eso creí", "yo no lo supe", "ya no me acuerdo por qué", son abundantes. Ni el crimen mismo deja un recuerdo en la memoria: "Y que dizque yo lo había matado, dijeron los díceres. Bien pudo ser; pero yo no me acuerdo." Del viejo Esteban, el de "En la Madrugada" opina Rulfo que "No se supo cómo abrió la puerta y se echó a la calle. No se supo cómo llegó a su casa..." Y Esteban mismo, sin engañarse por completo, pero alzándose de hombros, dice que "bien pudo ser. La memoria, a esta edad mía, es engañosa". Es natural que de Pedro Zamora no se sepa a ciencia cierta qué fue lo que hizo: "Dicen que se fue a México detrás de una mujer", aun cuando nadie esté seguro. La incertidumbre llega hasta el paisaje, hasta los animales, que

no acaban por fijarse. De las golondrinas se dice que "no se sabe" si han llegado de Jiquilpan o si salen del propio San Gabriel; ni ellas mismas, quizás, conocen su inmediata procedencia. Lo más lógico, por ello, es el conocimiento por terceras personas, ya que el indio, por sí mismo, tiene siempre puesto un velo en los ojos: "Se lo habían dicho", leemos en Rulfo constantemente. Las cosas —más bien obstáculos— se interponen al pensamiento y lo opacan; de aquí la introversión, la angustia de decir. La memoria, por su parte, es sin embargo, así constituida, un factor positivo del hombre; si lo que se recuerda es una realidad poco amable, sufrida, nada más justo que el pretender atenuar su presencia. Hay un cuento —"Acuérdate"— en el cual se invoca, ya desde su nombre, a la memoria: "Acuérdate que a su madre le decían *la Berenjena* porque siempre andaba metida en líos, y de cada lío salía con un muchacho." Lo impreciso acaba por hacer más borroso el relato: "Se dice que tuvo su dinerito, pero se

le acabó en los entierros, pues todos los hijos se le morían de recién nacidos.” Rulfo huye la mayor parte de las veces de la afirmación en primera persona: “Dicen que él mismo se amarró de la soga en el pescuezo y que hasta escogió el árbol que más le gustaba para que lo ahorcaran.” Tal parece como si el relato, dicho por *no se sabe quién*, lograra quitarle fuerza a su sentido trágico. Natural resulta que en un mundo falto de memoria, sólo se sea contundente, como ya advertimos, en el tratamiento de ciertos temas, que se imponen a pesar del consciente olvido. No es global, sin embargo, esta afirmación nuestra; ya hemos visto que Esteban olvida su crimen. La muerte, en otras ocasiones, es en cambio de una precisión aterradora: “El anduvo solo, únicamente maniatado por el miedo. Ellos se dieron cuenta de que no podía correr con aquel cuerpo viejo, con aquellas piernas flacas como sienes secas, acalambradas por el miedo a morir. Porque a eso iba. A morir. Se lo dijeron.” Nos asombramos al leer “ellos se

dieron cuenta”, porque es difícil, para los personajes de Rulfo, *darse cuenta*, tener plena conciencia de las cosas. Juvencio Nava, que se ha escondido durante muchos años de un crimen que cometió en su juventud, siente terror ante la muerte a pesar de tenerla tan cerca de su viejo espíritu. Junto a la muerte, frente al terror que inspira, las cosas cobran dimensiones insospechadas. Por eso Juvencio Nava, al caminar su último camino, desmenuza la tierra con los ojos “saboreando cada pedazo como si fuera el último, sabiendo casi que sería el último”. Desesperanzado, macabro, tétrico, es lo que la muerte oprime entre su alargado esqueleto. Al hombre ni el engaño logra apartarlo de su congoja: “Quizás buscaron a otro Juvencio Nava y no al Juvencio Nava que era él.” Sin embargo la tranquilidad, la sola posible calma, está en la muerte. Juvencio Nava es ahora, en ella, cuando “por fin se había apaciguado”. Por eso el ser humano habrá de descansar cuando esté muerto; es éste el fin deseado, aun cuando su

cercanía se rechace inexorablemente. Es el deseo de desear y no desear la muerte al propio tiempo. [La noche, símbolo frecuente de la muerte,] es por ello también anhelada: "algún día llegará la noche, ahora se trata de cruzar el día", dice Rulfo en alguna ocasión.

[Tan grande es la fuerza de la muerte, que el valor de la vida, en comparación con ella, es casi nulo. La burla, el escarnio frente al cadáver, son frecuentes. Frente al indio muerto, los Torricos dicen: "Ya verás que en cuanto salga el sol y sienta el calorcito, se levantará muy aprisa y se irá en seguida para su casa." Sólo así, con la ironía, puede seguirse matando con impunidad, sin remordimientos. [Y es que el cadáver, para el indio, sigue teniendo posibilidades de vivir.] De hecho vive. Se le habla, se le invita a comer, se le considera un amigo; jamás se le abandona.] Hasta llegan a dársele disculpas:

"Ya debía estar muerto cuando le dije:

—Mira, Remigio, me has de dispensar, pero yo no maté a Odilón.”

Para vivir, a veces, es necesario matar. Aquí sí hay precisión, brutalidad, contundencia. Frases categóricas nos salen frecuentemente al paso: “A Remigio Torrico yo lo maté”, o “Porque la cosa es que a Tanilo Santos entre Natalia y yo lo matamos”; “Lo que queríamos es que se muriera”; “Fuè entonces cuando mató a su cuñado, el de la mandolina.” Se mata porque el prójimo estorba. La ira, la maldad, la premeditación, justifican el asesinato. El amigo de Remigio Torrico lo mata por la necesidad que tiene él mismo de vivir. A Tanilo Santos se le mata por la necesidad de amar. Urbano mata a Nachito por rencor, por odio, por resentimiento; por necesidad, en suma, de afirmar el ser.

A veces la muerte provoca indiferencia, como en el caso del hijo de Juvencio Nava. Después de fusilado éste, el hijo comenta para sí mismo que su nuera y sus nietos lo encontrarán extraño, que creerán que no

es él ya que tiene la cara agujerada, como comida por el coyote. No hay lágrimas, ni pena, ni sentimiento alguno de dolor. El asesino provoca desprecio, odio o indiferencia. En "No oyes ladrar los perros", el padre maldice la sangre que su hijo tiene de sí; lo increpa porque es un asesino. "He dicho: '¡Qué se le pudra en los riñones la sangre que yo le dí!' Lo dije desde que supe que usted andaba trajinando por los caminos, viviendo del robo y matando gente... y gente buena."

La muerte da lugar a escenas macabras y con frecuencia crueles. "Se veía a las claras lo cansado que ya estaba de andar correteando al caporal sin poder darle sino unos cuantos pespuntos." El aire muchas veces ayuda a transportar el olor de la muerte, que invade así los más lejanos horizontes, esparciendo "la jedentina". [Otras veces es la muerte quien, en venganza, parece reírse de sus benefactores: "Y él parecía estar riéndose de nosotros, con sus dientes pelones, colorados de sangre."] Lo macabro, casi

siempre con gran sentido plástico, no deja de asomar su cara: "Los zopilotes se los comían por dentro, sacándoles las tripas, hasta dejar la pura cáscara." No es absurdo, por tanto, que el hombre, ante la muerte, concebida con esta crudeza y patetismo, se asuste de todo, aun de las sombras que proyectan las nubes en el cielo. Muerte, no obstante significa libertad; por ello la gente, como Tanilo Santos, se *alivia*, con ella, "hasta de vivir".

Pero el mundo del indígena es heterogéneo. Junto a este vigoroso y trágico sentido de la muerte, aparecen otros sentimientos por completo distintos. La ternura, que a veces desemboca en el llanto —casi siempre interior, contenido—, aparece cuando más se la necesita. Tanilo, por ejemplo, reza ante la virgen, dejando "que se le cayera una lágrima grande, salida de muy adentro, apagándole la vela que Natalia le había puesto entre sus manos". Pero aun aquí la soledad es inexorable, pues la lágrima, única, apaga la luz de la vela, única también.

Desesperado, queriendo vivir a toda costa, Tanilo "siguió rezando con su vela apagada, rezando a gritos para oír que rezaba". Hay por tanto necesidad de oír la voz interior, manifestada en lágrimas o en palabras: "—'Voy a lo que voy'—, volvió a decir. Y supo que era él el que hablaba."

Si se llora hacia fuera, casi siempre se hace con un "llanto quedito", como si se tuviera vergüenza de llorar. Las lágrimas se aguantan, se retienen. Pero este llanto interior endurece las almas, las aprieta. No obstante y a pesar de su contención, el llanto puede transmitirse de un ser a otro: "Yo también sentí ese llanto de ella dentro de mí como si estuviera exprimiendo el trapo de nuestros pecados." La ternura siempre es aliada del hombre cuando éste siente dolor. Sólo se da a los seres débiles. La prodigan los que, por necesitar entregarla, son fuertes. Macario le unta saliva a su tía Felipa cuando, mordida por un alacrán, sufre horriblemente: "Y hubo un rato, cuando vi que no se aliviaba con mi remedio —dice—

en que yo también le ayudé a llorar con mis ojos todo lo que pude.” Ella, en cambio, le alegra la vida a Macario dándole de beber leche tibia de sus pechos redondos, “dulce como la miel que sale por debajo de las flores del obelisco”. Sólo ocasionalmente el llanto no puede contenerse; después de haber llorado se tiene la sensación de libertad interior. Tacha llora y “por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se le hubiera metido dentro de ella”.

Junto a la ternura está la ingenuidad, que denota espíritus sencillos, armoniosos. El padre de Tacha le regala a ésta una vaca para que tenga con qué vivir y no se vaya de “piruja” como sus dos hermanas mayores; si ellas se echaron a perder, en realidad fue porque “éramos muy pobres en mi casa y ellas eran muy retobadas”. Pero la ingenuidad y la máxima ternura las da la virgen. A ella hay que llegar apresuradamente, antes de que se le agoten los milagros. De allí el sentido de las peregrinaciones, de las penitencias terribles que se hacen para po-

der ser acogido en su benevolencia. Tanilo Santos, que arrastra su miseria humana, "con el olor de su aire lleno de muerte", "con olor agrio de animal muerto", se pone a cargar pencas de nopal, que se cuelga al pecho como escapulario. Nada hay que detenga al penitente; un frenesí de fe incommovible lo impulsa a bailar hasta que, exhausto, cae casi muerto frente a la iglesia donde el milagro debe cumplirse. Y el milagro, claro está, se realiza en la muerte. El indio necesita de la Virgen porque vive aislado, desamparado, sin consuelo. Necesita dar y recibir ternura, porque es débil y fuerte al mismo tiempo. La Virgen no puede fallar, porque sabe, en última instancia, que la del indio es una fe mejor porque "está hecha de sacrificios".

Poco sexual, el libro tiene sin embargo, ocasionalmente, la pasión que provoca la carne que, a veces como en "Talpa", llega al asesinato. [En realidad es leve el erotismo de la literatura de Rulfo] como el que Marcario experimenta al beber de los senos de

Felipa su tibia leche. En este sentido raras veces se eleva la sensualidad a mayores planos. Excepciones son las prostitutas hermanas de Tacha que se revuelcan en el suelo "todas encueradas y cada una con un hombre trepado encima", o el que el amante de Natalia observe de ella "que sus piernas redondas, duras y calientes como piedras al sol del mediodía, estaban solas desde hacía tiempo" [Pero si existe el erotismo, es el amor el que se ausenta.]

[Por otra parte, el indio vive metido en una atmósfera mítica que presupone un más allá extraño e impreciso.] Los animales y la naturaleza en general son parte importante de su religiosidad. Macario, por ejemplo, nunca mata a los grillos. Son ellos los que se encargan, al hacer un ruido constante, de que "no se oigan los gritos de las ánimas que están penando en el purgatorio. El día en que se acaben los grillos, el mundo se llenará de los gritos de las ánimas santas y todos echaremos a correr espantados por el susto". Por eso los animales están bajo la

vigilancia de Dios; a El se le encomiendan la vaca de Tacha y su crío, cuando la creciente del río los arrastra entre sus aguas turbulentas. El animal, como el campo, es parte integrante del indio. Este habla con uno y con otro porque lo entienden más que el propio prójimo. "No les dije nada a las vacas, ni les expliqué nada", leemos en uno de los cuentos. Y si las vacas, como el hombre, "suspiran", ¿qué de raro tiene que entiendan sus cuitas y le den calor con sus grandes ojos estúpidos y melancólicos?

Pero en el fondo *todo* importa muy poco. El meollo mismo del mundo indígena permanece inalterable; ni la desolación causa una verdadera huella de dolor. Sabemos que La Cuesta de las Comadres se deshabitaba con el tiempo; sabemos que la gente se iba, sin volver hacia atrás la cara; que "atravesaba el guardaganado donde está el palo alto, y desaparecía entre los encinos y no volvía a aparecer nunca". Y sin embargo la conclusión es fatal, en su contundente indiferencia: "Se iban, eso era todo."

[El indio es contemplativo cuando puede serlo. Es ésta su vía de realización más auténtica. Por eso le cuesta trabajo hablar. Hay en él una imposibilidad de decir; un tartamudeo interior lo inhibe del diálogo con los seres humanos. A veces, las consecuencias son fatales.] Cuando el hombre trata de defenderse de la acusación que se le hace de haber asesinado a Odilón Torrico, dice que “yo sacudí la cabeza para decirle que no, que yo no tenía nada que ver” . . . ; pero se queda en eso, en movimientos de cabeza pues la lengua, paralizada, nada puede decir. Entonces sobreviene la tragedia; el acusador lo agrede y él, en defensa propia, mata [El mundo indígena de Rulfo, callado, mudo casi, está por ello siempre enfermo, porque es la conversación la que frecuentemente alivia el espíritu, la que lo descarga de contenidos asfixiantes.] “No decimos lo que pensamos”, dicen los personajes de Rulfo, quizás por temor a no ser escuchados.

[El problema social, aunque enfocado, no es, desde luego, lo que más importa en este

libro. Hay protesta contra el rico cuando al indio se le da el llano, que bien sabemos no es cosa que sirva. Hay protesta en "Paso del Norte", en el que el escritor se hace conciencia de un problema mexicano actual, el de los que cruzan la frontera para trabajar en un país extraño, al carecer de recursos propios. Pero no es, desde luego, el indio como problema social lo que importa en Rulfo. Es el indio por de dentro, como individuo.]

El llano en llamas encuentra una nueva manera de hacer poesía en la prosa: "El hombre caminó apoyándose en los callos de sus talones, raspando las piedras con las uñas de sus pies, rasguñándose los brazos, deteniéndose en cada horizonte para medir su fin." Poesía empapada de tristeza, solitaria, adusta. Cuando anochece, a Rulfo le parece que "la tierra había caído para el otro lado". El paisaje mismo, cuando no tiene un tinte demasiado sombrío, es igualmente poético: "San Gabriel sale de la niebla húmedo de rocío. Las nubes de la noche durmieron so-

bre el pueblo buscando el calor de la gente. Ahora está por salir el sol y la niebla se levanta despacio, enrollando sus sábanas, dejando hebras blancas por encima de los tejados." Y cuando llega el día y se hacen blancas las estrellas, "las últimas chispas se apagan y brota el sol, entero, poniendo gotas de vidrio en la punta de la hierba". Visual, plástico las más veces, Rulfo nos da imágenes poéticas admirables. Para su olfato aguzado como el de un animal, a veces "olía a eso: a sombra recalentada por el sol". Y los hombres —los indios que Rulfo ve— recorren los caminos "jorobados de sueño", lo cual logra apartarlos de una vigilia cruenta. De esos mismos hombres sale aquel que "se quita la camisa para que con el aire se le vaya el susto". En ese mundo trágico, enfermo, pero impasible, lo que no pasa en balde es el ansia, ya que "el ansia deja huellas siempre".

Los cuentos de Rulfo, literariamente, son armónicos porque están escritos en un mismo *tono de voz*, puede decirse. Tocada la

cuerda con sordina, vibra a pesar de su letargo, lenta pero trágicamente. Si hemos de creer en lo que se nos dice, la visión presentada no puede ser más negativa y sombría. Puestos en la balanza los contrarios elementos, se inclina con su peso hacia lo fatal, a un nihilismo definitivo. El diálogo que el indio entabla con la naturaleza (introspección en última instancia) nos da idea de su contemplativo ser, de su tristeza. Su "parálisis" proviene, indudablemente, de su inconformidad con el mundo, extraño siempre a él. Por eso lo asimila a su manera y lo transforma, tal vez en forma inconsciente. Hace de los objetos, de los animales y en general de los elementos no humanos parte de sí mismo. La vista del indio, según Rulfo, está opacada; su memoria, polvorienta. Ello lo sumerge en esas míticas regiones de donde no intenta salir, de las cuales nunca se evadirá. Por eso la muerte, concisa, plena, categórica, lo alivia de la vida. Es ella la que en sí misma implica claridad. La vida —su vida y la ajena— nada vale. Su patetismo,

su carencia de amor en el sentido en que nosotros lo entendemos, la risa que ignora, pesan más que su ternura, que su constante ingenuidad.

Claramente se advierte que lo que Rulfo ve con penetración es que el indio está rodeado de cosas que no entiende, tal como nosotros las interpretamos. El asesinato, por ejemplo, aunque repugnante, no es para él una negatividad; mata para poder existir, para realizarse. Vive fuera de las leyes que implantan otros hombres, pues éstas presuponen una limitación que el indio no posee.

Tal la interpretación que hacemos a la que Rulfo da del indio. Pero ¿hasta qué punto es legítimo, real, lo que nos dice? No lo sabemos. Creemos que nadie puede saberlo. Como un mago, el escritor ha tocado y hecho responder a las cuerdas de ese mítico y extraño ser, que es nuestro, no obstante, en cuanto que integra parte de nuestra realidad histórica. Y eso es bastante. Sin embargo, y pese a su negativismo, la visión rulfiana del indio nos parece auténtica en

cuanto que es una posibilidad más de la existencia humana.

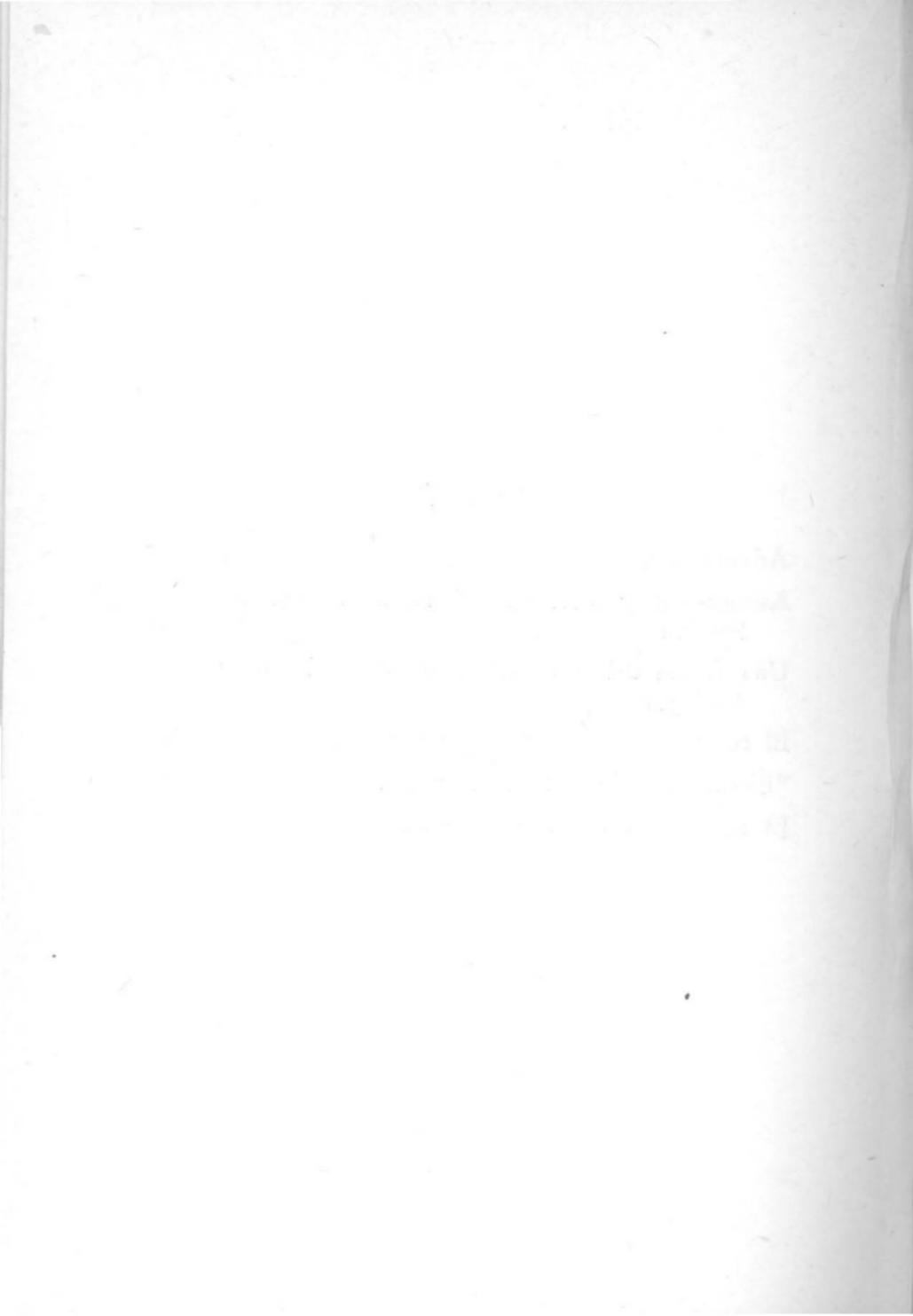
Dijimos en principio que en *El llano en llamas* hay un mundo letárgico que cobra conciencia. Hemos dicho que nace y muere con Rulfo; que es exclusivamente en él y por él. Es como si ese estatismo indígena cobrara forma de dinamismo sólo en estos cuentos ya que, una vez cerradas sus páginas, se comprende que el indio, fuera de ellas, sigue viviendo su ancestral mutismo. No es pues el despertar de la conciencia indígena, sino el de la conciencia indígena en Juan Rulfo.

El empieza ahora. Esto indica que [nada definitivo puede decirse de su literatura. Tiene en sus manos un inaudito material que puede seguir explotando sin que jamás se agote.] Su aportación, en este sentido, es importante. Lo que nos diga será siempre nuevo. El es quien ahora tiene la palabra: nosotros estamos dispuestos a escucharlo.

"Filosofía y Letras", núms.
53-54, enero-junio de 1954,
pp. 259-269.

INDICE

Advertencia	5
Asimilación y autenticidad en <i>Don Segundo Sombra</i>	15
Una forma del amor en la novela de Rómulo Gallegos	39
El tercer camino de Enrique Gil Gilbert	63
"El otro cayó": vía de redención	89
El mundo paralítico de Juan Rulfo	113



EN LA IMPRENTA UNIVERSITARIA,
BAJO LA DIRECCIÓN DE RUBÉN
BONIFAZ NUÑO, SE TERMINÓ LA
IMPRESIÓN DE ESTE LIBRO EL DÍA
18 DE JUNIO DE 1958. LA EDICIÓN
ESTUVO AL CUIDADO DEL AUTOR,
DE HUBERTO BATIS Y HERIBERTO
MALVÁEZ G. SE HICIERON 1,500
EJEMPLARES.