

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

HABLA Y LENGUA LITERARIA: BALANCE Y PERSPECTIVAS EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA ACTUAL

Casi todos los críticos que trataron de la narrativa hispanoamericana contemporánea (y Rodríguez Monegal podría ser el ejemplo más insigne) han insistido en destacar como una de sus notas características la de la actitud renovadora en cuanto al lenguaje, ya como vehículo instrumental, ya como fin mismo de lo narrativo. Muy pocos trabajos de tipo general conocemos dedicados al estudio de tan compleja y vasta materia. Además del crítico citado (*Mundo Nuevo*, número 17), debemos recordar el incisivo libro de una lingüista también uruguaya: *Análisis de un lenguaje en crisis*, de Lisa Block de Behar (Montevideo, 1969). Este volumen constituye —probablemente— el primer estudio coherente y amplio en esa dirección.

Estas páginas intentan una visión general y lamentablemente sintética en torno a uno solo de los aspectos de esa renovación: el del enriquecimiento, transformación y destrucción de la retórica narrativa tradicional por medio del habla cotidiana. Como se verá, las transformaciones superan en mucho la esfera de la lengua literaria únicamente y tocan a aspectos formales y estructurales de la obra narrativa misma. La vastedad del campo elegido sólo permitirá algunas calas parciales que pretenden presentarse más como puntos de partida para la discusión que como comprobaciones definitivas. Carecemos todavía de las monografías críticas referidas a cada autor en particular y de los estudios de sociología, historia y geografía lingüística que permitirían conocer con seguridad científica qué tomaron del habla nacional respectiva y cómo han convertido esos materiales en instrumentos de poder estético.

Llamaremos habla, o habla coloquial, o lengua hablada u oral, a aquellos materiales lingüísticos [expresiones hechas, refranes, palabras, formas sintácticas peculiares, fórmulas que necesitan del entorno gestual (o lo suponen para completar su sentido), dialectalismos, términos jergales, etc.] que se advierten claramente como coloquiales, frente a las formas estabilizadas y aceptadas que han

cargado siempre con el prestigio y la respetabilidad de la lengua escrita usada por la literatura.

Decir que la renovación del lenguaje literario por medio del habla coloquial es un fenómeno iniciado después de 1940 sería una verdadera e injusta exageración. El proceso a que nos referimos tiene mucho más tiempo y ha sido una constante de varios momentos de la literatura española. Lo que sí debe dejarse sentado es que ese proceso de invasión y renovación de la lengua narrativa se aceleró en el siglo XX y ahora afecta también a la poesía contemporánea. En cuanto a los narradores hispanoamericanos de hoy, el uso de la lengua coloquial como instrumento de insurrección, transformación y enriquecimiento del lenguaje narrativo se ha convertido en una intención programática, consciente, voluntaria y sistemática. Porque a los primeros intentos de introducir formas orales en ámbitos tan neutros como el ensayo (nacidos del criollismo de Borges hacia 1926, por ejemplo) y a otros anteriores, en que lo coloquial aparecía siempre dentro de un entorno lingüístico ortodoxo, ha sucedido una insistente y agresiva utilización de esas formas que han invadido todo: entorno y texto dialogado se han vuelto una misma y sola cosa.

EL CUENTO-MONOLOGO NARRATIVO DRAMATICO

En primer lugar veamos cómo esta irrupción ha dado origen a algunos tipos narrativos característicos. En el género cuento debemos mencionar una forma típica de nuestro siglo (y cuya historia y antecedentes no podemos hacer aquí): el monólogo narrativo de tipo dramático.

El monólogo dramático consiste en una narración puesta en boca del protagonista o testigo de una historia, ya dramática, ya trágica, ya irónica o tragicómica, y cuyo desarrollo nos es entregado nada más que a través de sus palabras. El escritor persigue retratar fielmente, como una grabadora, las palabras del actor-narrador-testigo, que desenvuelve ante nosotros el relato. Y casi siempre se trata de un tipo popular, de baja condición social o de una situación cultural excéntrica, cuyas apetencias, personalidad, visión del mundo, se retratan fielmente a través de su habla.

El tipo más común de este monólogo dramático puede encontrarse en Borges, «Hombre de la esquina rosada»; en Rulfo, «Es que somos muy pobres»; en Cortázar, «Torito»; en Benedetti, «Puntero izquierdo».

Hay casos en que esta forma aparece contaminada con la intrusión de diálogos recordados y reproducidos por el que narra (en

El Llano en Llamas, por ejemplo) o con la corriente de la conciencia de otros agonistas.

El antecedente más cercano de esta forma de relato oral debe estar en ciertas páginas costumbristas del siglo XIX que, en su intención de retratar ciertos «tipos» sociales, apeló con suma frecuencia a una imitación—a veces cuidadosa—de sus formas lingüísticas.

Es obvio que esta forma narrativa logra sobre el lector un poderoso influjo dramático, una comunicatividad, una inmediatez en la relación acción-lector que supera a las formas anteriores. Y éste es otro de los fines perseguidos por nuestros escritores: derribar las fronteras entre los sucesos narrados y el lector-espectador que los percibe, metido violentamente en el medio mismo de la acción a través casi siempre de una voz: la del protagonista. Esta forma logra también una mayor participación del lector: se ve obligado a crear (o a suponer) el entorno situacional del relato. Y es un paso adelante en la búsqueda de un realismo más logrado (aunque sabemos las oscuridades que rodean este término en la crítica; cfr. análisis de Jacobson).

El monólogo dramático constituye también muchos pasajes de ciertas novelas, y una de ellas está formada por una sucesión ininterrumpida de esta clase: *Tres tristes tigres* (véanse las inteligentes observaciones de Nicolás Rosa en *Crítica y significación*, Buenos Aires, 1970).

EN LA NOVELA

La estricta frontera que en la novela decimonónica separaba la lengua del narrador y su área específica de los diálogos de sus personajes ha sido el obstáculo contra el cual se han lanzado alegremente muchos de los renovadores de la novela contemporánea. La historia de cómo las observaciones «situacionales» del narrador (como las del dramaturgo clásico en cuanto a los gestos y la escenografía) se han ido contaminando con los sueños, las palabras, las ideas, las pasiones gritadas o silenciadas de los personajes, todavía no ha sido escrita. Algunos nombres básicos serían Proust, Svevo, Joyce; cada uno fue avanzando sobre esa frontera férrea y poderosa.

Otro de los antecedentes fundamentales en este proceso fue la novela romántica de tipo confesional, en la que un Yo fictivo inmenso devoraba e invadía todo un país que parecía inexpugnable. Esa primera persona confesional que hablaba de sí y nos hablaba a nosotros,

lectores, de su drama (convirtiéndonos en espectadores) es el antecedente de uno de los mayores intentos hispanoamericanos. Porque en *Rayuela* el marco esencial es el de ese tipo de novela dieciochesca; aquí el Yo nos habla de sí, pero también nos habla de nuestro drama, nos hace frecuentes alusiones a nuestra presencia, nos tiene en cuenta y nos obliga a participar del romántico viaje personal. *Rayuela* lleva hasta sus últimas posibilidades lo confesional-oral, mostrando sus asombrosas raíces románticas (técnica actual, pero con variados contenidos y continentes románticos...). Formalmente, *Rayuela* es una *peregrinatio-confesional* con preeminencia de lo oral-dialogado.

En unos casos las observaciones situacionales (lo narrativo-posicional, entornal, diríamos) desaparecen, y en su lugar encontramos la corriente obsesiva y todopoderosa de las conciencias faulknerianas de los personajes de *La región más transparente* o de *La traición de Rita Hayworth*, donde la atención se desplaza de las aventuras y sueños alienados de los personajes, a sus palabras, para provocar en nosotros la piedad o la ironía compasiva ante un habla definitivamente clarificadora del mundo en que ellos viven o creen vivir.

En otros casos lo oral invade todo. Ya no se trata de alguien que nos cuenta su drama. Ni de una sucesión de corrientes de conciencias, que se trasladan de uno a otro personaje, o apelan a voces neutras que como testigos contemplan todo desde una alta colina; o de distintas y renovadas personas: la tercera, la segunda, la primera, que hablan de sí o de los otros. Ahora enfrentamos una sucesión de voces, de monólogos narrativos dramáticos, que rompen definitivamente las fronteras entre la acción, el lector y los personajes. Narrador y protagonista son una sola y misma persona, cuya «acción» es volverse una voz que constantemente vive y nos habla, nos guiña, nos interroga y agrade a nosotros, los lectores, convertidos en protagonistas ineludibles de lo que se habla-sucede en la novela. Nos referimos a esa compleja, barroca, extraña y conversada *Tres tristes tigres*: suma complejísima de planos, donde lo oral se ha vuelto todopoderoso y, por eso, parece lastrada de tantos materiales dramáticos. La teatralidad de esta obra (el teatro dentro del teatro, el narrador convertido a su vez en actor-dialoguista con el lector y los otros, y todo lo que sucede instalado en un espacio-escenario) es otro de los tributos que ella paga a su naturaleza barroca. Esta oralidad ha roto de modo definitivo aquella barrera que separaba al narrador omnisciente del diálogo, de lo coloquial, que pertenecía exclusivamente a los personajes.

Pero lo oral también ha sido visto como una forma de diferenciación social, como un modo de describir un tipo y la clase a la cual pertenece. La intención de transcribir y explorar las posibilidades es-

téticas y dramáticas de los diferentes niveles sociales a través de su lenguaje se da de manera acabada en *Los Premios*, de Cortázar, corte horizontal y vertical, mostración sincrónica del habla de muy diferentes estratos de la sociedad del Buenos Aires de los años 1940 a 1950.

En la búsqueda de recursos «transcriptivos» diríamos, del lenguaje, de carriles diferentes que permitan copiar fielmente el habla de un personaje sin recurrir a los recursos «situacionales» del narrador realista, o del analista de conciencia, o del *collage* de voces (como denominó Rodríguez Monegal a la novela de Cabrera Infante); también se ha apelado a la muy antigua novela epistolar. Pero en el caso de *Boquitas pintadas*, de Puig, es visible la intención de que quienes escriben lo hacen reproduciendo exactamente sus formas y esguinces coloquiales. Esto es lo que diferencia notablemente este folletín, como la ha calificado su autor, de la novela epistolar anterior, tan cuidadosa y respetuosa de la pulcritud convencional del lenguaje escrito. Otro ejemplo del sostenido embate que se ha llevado contra la diferencia que durante tantos siglos separó la lengua hablada de la escrita.

Por fin, el intento máximo de llevar esta transcripción fiel de lo coloquial a sus últimas consecuencias se da en *Gazapo*, de Gustavo Sainz, donde el narrador apela a la grabadora para entregarnos un testimonio textual de las voces que allí intervienen, las cuales se vuelven a los sonidos para tener existencia literaria.

ESTILO TRADICIONAL DE NARRAR: LA SAGA, LA MEMORIA DE LA ESPECIE

El estilo del narrador, además, ha sido influido por esta preponderancia del mundo oral. Así se explica la vuelta a formas tradicionales y antiquísimas de narrar: la saga, donde la sencillez (aquí aparente) del estilo coloquial del narrador resume la simplicidad de los juglares épicos o de los narradores de cuentos. Eso da lugar a una sintaxis de oraciones coordinadas unidas por conjunciones ilativas (como el antiguo *et*, tan reiterado en los relatos medievales). Un ejemplo memorable en *Cien años de soledad*, donde todo parece enmarcado en esta forma redescubierta y remozada con maestría por el colombiano García Márquez. El cuidadoso y a veces complejo relato de personas y planos múltiples, de variados puntos de vista, se ve reemplazado aquí por esta oralidad que recoge tradiciones orientales, o la sencillez magistral de *Lazarillo* y las sagas folklóricas. El gigantismo desmesurado de contenidos y personajes está perfectamente adecuado —en

García Márquez— a las hipérbolas orales del habla del narrador, con un detalle (entre tantos) que muestra su intención de primitivismo narrativo: la repetición incansable y sin embozos del verbo *dicendi*:

Uno de los últimos libros de Borges, *El informe de Brodie*, recoge numerosos intentos anteriores del mismo autor en una dirección muy semejante a la señalada: la concreción admirable de un estilo en prosa que conserva todas las guiñadas, las confidencias, las simplicidades de lo hablado. Un nuevo nivel, *el de lo dicho*, instala todo en un estrato cotidiano y tradicional, pero sin caer ni en el costumbrismo rioplatense ni en el vocabulario lunfardo.

Casi todos los relatos de este volumen se enmarcan en la tradición oral, en lo comunicado de boca a boca a través del tiempo. El monólogo dramático aparece en «Historia de Rosendo Juárez», pero sin caer en lo costumbrista. «La señora mayor» reitera lo coloquial-íntimo recorrido aquí y allá por leves pellizcos irónicos. Tal vez una de las causas de esta sencillez coloquial nazca del hecho de que Borges no puede escribir los cuentos: los dicta (como se revela en un pasaje de «El duelo»).

«El otro duelo» se enmarca también en la tradición de lo oído, en una cadena que pasó de una boca-testigo a la memoria, y ahora nos es comunicado nuevamente por el narrador, convertido en mero transmisor de algo que pertenece a la tradición y al tiempo y a la especie humana...

«El Evangelio según Marcos», el más rico en contenidos y sentidos de este libro de cuentos, debe gran parte de su poderosa expresividad a la diferencia entre la sencillez elocutiva, la desnudez verbal con que está contado y la máxima carga significativa que comunica. Todo el rico mundo está apenas aludido por las palabras cotidianas y triviales que lo mediatizan. Y es que Borges, en un nivel menos primitivo y pintoresco que el de García Márquez, pero con una intención semejante, ha querido escribir cuentos que fueran exactamente relatos.

En todos estos casos se trata de un intento que persigue enriquecer la narrativa retrotrayéndola a la situación peculiar que se dio antes de la invención de la imprenta: reinstalar la literatura (tanto la narración como la poesía) en el horizonte oral en que vivió numerosos siglos. Cuando las obras épicas estaban destinadas a ser oídas y los lectores no existían: eran oyentes. Esta situación deberá relacionarse —claro está— con los llamados medios de comunicación de masas, que cambiarán (así se supone) la manera de percibir y de existir del fenómeno literario. Estos elementos modificarán —tal vez— la relación público-obra literaria.

A ello deberá agregarse la mayoría de edad cultural de nuestros países, que han superado la minusvalía cultural, la sensación de *capitis diminutio* con que las hablas regionales americanas se situaban (y se sentían a sí mismas) frente al español oficial y académico. Por fin, algo que debe reconocerse con la debida claridad: que en esta renovación y enriquecimiento del lenguaje de la literatura a través del habla cotidiana estamos continuando una antigua y rica tradición hispánica.—*RODOLFO BORELLO (Universidad Nacional de Cuyo, MENDOZA, Argentina).*

RELACIONES ENTRE EL HOMBRE Y LA NATURALEZA EN JUAN RULFO

IMPOTENCIA DEL HOMBRE Y POTENCIA DE LA NATURALEZA

«Es que somos muy pobres» forma parte de la colección de cuentos cortos publicados por Juan Rulfo bajo el título de *El llano en llamas* (1953). Pretendemos analizar dicho cuento desde la perspectiva de dos fuerzas en oposición, que son el hombre y la Naturaleza. Nuestra tesis es que la impotencia define al hombre, mientras que la potencia define a la Naturaleza. Dada la circunstancia, el propósito de Rulfo es dar a entender el anhelo inconsciente del hombre por fundirse con la Naturaleza, a fin de conquistar mítica-mente su potencia.

La impotencia del hombre se concibe como una serie de desastres causados por las fuerzas naturales (simbólicamente sintetizadas por el elemento agua), que colocan al hombre en una verdadera posición de parálisis, según la cual éste queda «viendo cómo el agua fría que caía del cielo quemaba aquella cebada amarilla tan recién cortada» (1). El poder destructivo de la Naturaleza aparece dirigido directamente contra el hombre: se destruye, precisamente, lo que el hombre considera valioso. De ahí la queja con que abre el cuento: «Aquí todo va de mal en peor» (p. 31). La frase merece ser encarecida. El adverbio de lugar «aquí» sirve para fijar al hombre en su actualidad, y refuerza una realidad concreta, sin escapatoria. La expresión

(1) Juan Rulfo: «Es que somos muy pobres», *El llano en llamas* (Méjico, abril 1964), sexta edición, p. 31. Todas las citas pertenecen a esta edición. En adelante, sólo establecemos la paginación con cada cita.

«todo va» establece el ritmo de universalidad que a Rulfo interesa proyectar. «Mal» implica la muerte de la tía Jacinta, acaecida hace una semana, y cuya relativa importancia se aminora con el repentino diluvio que comienza un sábado después, ligado a «peor».

Es de notar la relativa posición de inferioridad que el hombre ocupa, aun dentro del sistema de los desastres. La muerte de la tía Jacinta aparece relegada al pasado: «La semana pasada se murió mi tía Jacinta» (p. 31). El efecto de esta catástrofe, podríamos decir, está ahogado por el diluvio de aguas posterior, con lo que la muerte queda enterrada definitivamente, borrándose su memoria en casi toda la historia. Mayor hincapié hace Rulfo en el desastre de la cebada, mencionada dos veces en el primer párrafo. La tía se menciona aquí, en contraste, sólo una vez, pues ésta interesa menos. Es de comprender que así sea si pensamos que la cosecha de cebada se pierde precisamente al final de todo un largo proceso de elaboración. Estamos a la hora de recoger el fruto de los esfuerzos conscientes del hombre, cuando comienza el diluvio. Nótese que Rulfo encarece la idea de que lo perdido representa «toda la cosecha de cebada» (página 31), y no sólo una porción. La pérdida, por ser total, refuerza el estado de abatimiento en que se encuentra el hombre: inerme, abandonado. Es como si «todo» lo perdido hiciera del hombre un «nada». En tal estado, la única expresión que le está permitida al hombre es la cólera que experimenta el padre del narrador, cuyo único valor es psicológico, ya que dicha expresión no puede alterar lo sucedido. En este contexto, el hombre carece del poder (potencia) de alterar la Naturaleza.

Interesa apuntar también la pérdida del tamarindo, asociado a la tía Jacinta, puesto que estaba en su solar. El árbol tiene que haber desaparecido después que tía Jacinta muere. Su desaparición se encarece más que la de la mujer. Esta, se nos indica, falleció hace una semana. En cambio, aunque la desaparición del árbol tiene que ser más reciente, Rulfo nos dice que «el río se debía de haber llevado, quién sabe desde cuándo, el tamarindo» (p. 32). El tiempo se siente como algo inmemorial, lo cual indica que la pérdida se percibe como extraordinaria. Parece más reciente el fallecimiento de la tía que la pérdida del tamarindo. El autor se explaya en la descripción de la cebada y del tamarindo más que en elaborar los sentimientos de los personajes ante la muerte de tía Jacinta. Tal como la cebada en el caso anterior, el tamarindo se menciona dos veces. Además, sirve de medida del cataclismo (desbordamiento del río), pues por el tamarindo «la gente se da cuenta de que la creciente ésta que vemos

es la más grande de todas las que ha bajado el río en muchos años» (página 32). Es como si dijéramos que sin la vara del tamarindo el hombre no puede medir su desgracia. O que su realidad viene determinada por los elementos de la Naturaleza. Así como vemos que tía Jacinta aparece relegada a un segundo plano, podemos apreciar ahora cómo que una verdadera exaltación del tamarindo, cuyo realce es tal que Rulfo nos informa: «Era el único que había en el pueblo» (página 32). La Naturaleza ocupa así una posición central de potencia ante la que el hombre aparece disminuido e impotente.

El desastre fundamental lo constituye la pérdida de la vaca, único punto de apoyo real de Tacha. Sin la vaca la muchacha está perdida o, por mejor decir, va rumbo de ser una perdida, como sus dos hermanas que «andan de pirujas» (p. 34). La vaca es un símbolo: como tal, constituye la tabla de salvación de Tacha. Más que la dote, la vaca representa lo viable para las aspiraciones de Tacha y su familia. Rulfo nos produce la impresión de que el pretender a Tacha depende exclusivamente de la vaca, de manera que ésta sustituye a la muchacha por completo. La realidad a que Tacha aspira está determinada por la presencia de la vaca, su póliza de seguro. Pero, ante la fuerza ingente de la Naturaleza, el hombre resulta un ente contingente, cuya prevención poco le protege. La relación hombre-Naturaleza puede ser referida a la presencia de la vaca, ligada tanto a Tacha como al río. El pretendiente a la mano de la muchacha se mueve atraído por la presencia del animal, al cual está supeditada la potencia de Tacha: «Con la vaca era distinto, pues no hubiera faltado quién se hiciera el ánimo de casarse con ella [con Tacha], sólo por llevarse también aquella vaca tan bonita» (p. 34). Pero la vaca, en este nivel, símbolo de la posición del hombre, resulta un ser contingente ante la potencia avasalladora de la Naturaleza, que los vence, puesto que no es el pretendiente el que se lleva a Tacha con su vaca, sino el río (potencia): «Y apenas ayer, cuando mi hermana Tacha acababa de cumplir doce años, supimos que la vaca que mi papá le regaló para el día de su santo se la había llevado el río» (p. 31). Para reforzar la impotencia actual de Tacha, Rulfo la concibe con doce años de edad, es decir, entrando en la pubertad. En el momento preciso en que Tacha necesita apoyarse más en el animal es cuando el desastre acontece. Al entrar en su potencia (pubertad), la Naturaleza, que es la verdaderamente potente, se encarga de hacer de Tacha (el hombre) una impotente. Existe la vaga posibilidad de que el becerro de Tacha se salvara, con lo cual existiría al menos una leve seguridad o potencia. Pero lo más probable es que el becerro

también se ahogara. El cuento termina sin que aparezca el animal. Recordemos además que cuando el narrador pregunta a un señor «si no había visto también al becerrito que andaba con ella [con la vaca]» (p. 33), Rulfo no se conforma con darnos una respuesta negativa, sino que hace añadir que el río, con su fuerza, arrastraba «animales o troncos» (p. 33). Con ello nos hace pensar que el becerro ha muerto, pasando inadvertido a todos, por el estado de anonadamiento en que se encuentran. Aun si el becerro apareciese, no entrañaría igual aliciente que el de la vaca, estando además en idéntica posición fortuita.

El estado de impotencia en que se encuentra el hombre tiene todo el valor de una condición. El propio título del cuento lo asevera. «Es que» entraña un fatalismo que la expresión «somos muy pobres» refuerza. El «es que» hace del tiempo presente casi un presente eterno. La posición del hombre es tal, que es lo que es. Su posición resulta estática. En contraste, percibimos la Naturaleza (en función del agua), no como condición, sino como devenir; no como una realidad estática, sino dinámica. La Naturaleza es desbordante, poderosa. Aparece en estado de crecimiento y profusión. Expresiones como «comenzó a llover como nunca» (p. 31), «grandes olas de agua» (p. 31), «el río comenzó a crecer» (p. 31), «el estruendo que traía el río» (página 31), «el río ya había perdido sus orillas» (pp. 31-32) y «junto al río, hay un gran ruidazal» (p. 32), entrañan abundancia, verdadera exuberancia de potencia, percibida como ruido y como agua. Este es el verdadero contraste del cuento. El hombre aparece apocado, reducido por la Naturaleza, a veces casi como una visión lejana y apagada. «Sólo se ven las bocas de muchos que se abren y se cierran y como que quieren decir algo; pero no se oye nada» (p. 32). Lo que domina es el estruendo del río, su ruidazal. La impotencia del hombre ante la Naturaleza es tal que su voz desaparece, tal y como vemos desaparecer las aspiraciones de la familia de Tacha.

La potencia de la Naturaleza puede apreciarse en función del río, que aparece personificado. La prosopopeya, como recurso estilístico, es un tropo que permite al autor reforzar su punto de vista. Rulfo inviste al río de una fuerza verdaderamente proteica y de una conciencia casi humana. Así, lo vemos ir «subiendo poco a poco por la calle Real, y estaba metiéndose a toda prisa en la casa de esa mujer que le dicen la Tambora» (p. 32). Se trata de un proceso de dominio. El río escala, y luego penetra al hombre. Este no puede hacer nada, sino «estarnos arrimados debajo del tejabán» (p. 31). Las preven- ciones del hombre (cebada, vaca, becerro, tamarindo, tejabán) re-

sultan inútiles ante la potencia del agua. El río lo va conquistando todo: la cebada, las gallinas de la Tambora, el corral, la calle, la vaca, el becerro, los animales y los troncos y, finalmente, a la propia Tacha. Por el momento, «el chapaleo del agua se oía al entrar por el corral y al salir en grandes chorros por la puerta. La Tambora iba y venía caminando por lo que era ya un pedazo de río» (p. 32). El río sabe lo que hace: controla; se enseñoera de la situación. Su dominio o potencia se realiza a expensas del hombre. Es verdaderamente pro-teico en su rumbo de conquistador. Pasa de agua de lluvia a ser olas de agua, y de agua fría que cae del cielo a agua caliente que quema la cebada: «Y el aguacero llegó de repente, en grandes olas de agua» (página 31) y «el agua fría que caía del cielo quemaba aquella cebada amarilla tan recién cortada» (p. 31). Más tarde el agua, en todo su poder supremo, que incluye el de transformación, se convierte en «agua negra y dura» (p. 33).

En este mundo de impotencia para el hombre, los únicos recursos que éste tiene son: lamentar su suerte, y anhelarse inconscientemente fundido a la Naturaleza, para adquirir su potencia. La pena que siente el hombre de sí se verifica con las expresiones «que Dios los ampare a los dos» (p. 33), aplicada a la vaca y su becerro, y «que Dios las ampare a las dos» (p. 35), aplicada después a las dos hermanas de Tacha, metidas a prostitutas. Se resiente la condición fortuita e inexorable del hombre, que, confrontado con la Naturaleza, aparece colocado en un plano secundario y de impotencia. Esta condición relegada se puede verificar en los propios nombres que Rulfo elige para sus personajes. Jacinta evoca el jacinto, una planta floral, en este caso tronchada por la muerte. Recordemos además que es Jacinta (planta) la dueña del tamarindo (árbol) y que así como la primera ha muerto, el segundo desaparece también, arrasado por el río. Tacha evoca el verbo tachar, indicando que el hombre ante la Naturaleza queda tachado. La pérdida de la vaca tacha la potencia de la muchacha, que ahora se siente impotente y perdida. Finalmente, la Tambora tiene un apodo que evoca el instrumento musical. Es decir: es un objeto, y como tal, su ruido no se compara con el ruidazal del río. Ante la fuerza inclemente de la Naturaleza, esta mujer es objeto del destino, mero traste de la fatalidad.

EL ESFUERZO INCONSCIENTE DE FUSION

Queda establecido que potencia se relaciona con la Naturaleza e impotencia con el hombre. El anhelo humano, según nuestra tesis, es integrarse a la Naturaleza, quedar inmerso y fundido en ella, a fin

de eliminar el sentimiento de impotencia. Rulfo insinúa esta situación al comienzo del cuento. Nótese que el narrador percibe el poder de la Naturaleza como algo extraordinario e inusitado: llueve como nunca; el aguacero cae inesperadamente; el agua se percibe como grandes olas, o sea, como contexto oceánico y no fluvial; el agua fría quema. Ante dicha potencia repentina y extraordinaria, el narrador reacciona reconociendo el poder, y anhelando estar inmerso en éste. «El río comenzó a crecer hace tres noches, a eso de la madrugada. Yo estaba muy dormido y, sin embargo, el estruendo que traía el río al arrastrarse me hizo despertar en seguida y pegar el brinco de la cama con mi cobija en la mano, como si hubiera creído que se estaba derrumbando el techo de mi casa. Pero después me volví a dormir, porque reconocí el sonido del río y porque ese sonido se fue haciendo igual hasta traerme otra vez el sueño» (p. 31). Se percibe la fuerza monumental del río, en que ha crecido ya por tres noches. Nótese el sobresalto del muchacho al despertar con la sensación de que el río le derrumba el techo de la casa. Su única protección es la cobija que tiene en la mano. Está consciente de su estado de zozobra. So pretexto de reconocer el sonido del río, el muchacho, inconscientemente anhelando tener la fuerza del río, se entrega muellemente a dicho sonido, hasta quedarse dormido, podríamos decir en el río o con el río. Hay además un paralelismo entre río y personajes que demuestra una verdadera conjunción de ánimo entre la Naturaleza y el hombre. El río comienza a crecer, lo que representa también la situación de Tacha y del narrador, que comienzan a crecer como hombres. El crecimiento del río comienza por la madrugada, que es el mismo caso de Tacha, que comienza a madrugar, pues acaba de cumplir los doce años, con lo que madruga en ella la pubertad. El narrador nos dice que estaba muy dormido, que es la propia situación del agua del río, antes de las lluvias torrenciales. Todo este paralelismo indica que el hombre se siente, rítmicamente, muy cercano a la Naturaleza, con la que se quiere asociar, y ulteriormente, fundir. En realidad, en este caso, la fusión ocurre a través del sueño (por excelencia, el estado de inconsciencia), de modo que el narrador, simbólicamente, se entrega al río.

El hombre enfrentado a la Naturaleza se encuentra hechizado. No puede evitar su asombro ante la fuerza del río, al cual regresa, fascinado. «Mi hermana y yo volvimos a ir por la tarde a mirar aquel amontonadero de agua que cada vez se hace más espesa y oscura y que pasa ya muy por encima de donde debe estar el puente. Allí nos estuvimos horas y horas sin cansarnos, viendo la cosa aquélla» (p. 32).

Resulta fundamental notar la conjetura del narrador de que el agua pase ya por encima de donde ha de estar el puente. La conjetura, opinamos, entraña un deseo inconsciente de que el agua esté tan alta y ellos tan bajos (han bajado a ver el río) de que los posea. Si el agua los absorbe, míticamente, los personajes cobrarán su potencia. De ahí el estado de aletargamiento en que caen Tacha y el narrador. No se pueden desprender del río, y pasan horas y horas mirándolo, pues están atados, inconscientemente, por el deseo de ser uno (integración) con el río.

Hemos visto que la vaca representa el único punto de apoyo para la familia de Tacha. Hay que agregar que la vaca, por su pasividad, representa una forma de impotencia según la cual se iguala a la condición del hombre. De modo que, simbólicamente, la vaca es Tacha o el hombre. Como tal, anhela también fundirse con el río (Naturaleza). «No acabo de saber por qué se le ocurriría a la Serpentina pasar el río éste, cuando sabía que no era el mismo río que ella conocía de a diario. La Serpentina nunca fue tan atarantada. Lo más seguro es que ha de haber venido dormida para dejarse matar así no más por no más» (pp. 32-33). Ante todo, nótese el nombre del animal que Rulfo escoge. Serpentina evoca la forma del meandro, que evoca, naturalmente, la forma posible del río. La asociación junta la vaca (aquí simbólica del hombre) al río. Podríamos decir que la vaca, según el nombre propio que tiene, es el río, su nombre común o forma generalizada. Nótese que el río que atraviesa es un río distinto al de siempre: es el río en estado de potencia máxima. Por eso, anhela atravesarlo. Se trata de un intento de inmersión en la potencia del río. Se halla aletargada, en estado de pasividad, dormida como el narrador en el primer ejemplo citado. Es la fascinación que la Naturaleza ejerce, en toda su potencia, sobre el hombre, inconscientemente anhelando sumergirse en ella. Es interesante notar, como Rulfo indica, que el animal, después de muerto, a través de una voltereta simbólica, se zambulle en el río, desapareciendo. Con ello culmina el proceso de integración del hombre en la Naturaleza: «Sólo dijo que la vaca manchada [como el río, cuya agua revuelta y negra produce el efecto de estar también manchado] pasó patas arribas muy cerquita de donde él estaba y que allí dio una voltereta y luego no volvió a ver ni los cuernos ni las patas ni ninguna señal de vaca» (página 33). Rulfo, sin duda, encarece lo total de la fusión (la totalidad del anhelo del hombre—inconsciente—que es el de ser todopoderoso), pues, con la voltereta, desaparecen los cuernos (parte superior) y las patas (parte inferior). La fusión es simbólica del anhelo

humano, pues notamos que no queda ninguna señal «de vaca». La eliminación del artículo determinado indica que no se trata de la desaparición de la vaca, sino, simbólicamente, de todas las vacas. El anhelo de integración resulta comunitario y universal.

El ejemplo capital del proceso que apuntamos se establece con Tacha. En ella reside el verdadero anhelo de integración con la Naturaleza, por ser la verdadera víctima de su potencia. Anticipando su situación, tenemos el caso de sus dos hermanas, perdidas simbólicamente, por no entregarse al río (potencia), sino a los hombres (impotencia). «Iban cada rato por agua al río y a veces, cuando uno menos se lo esperaba, allí estaban en el corral, revolcándose en el suelo, todas encueradas y cada una con un hombre trepado encima» (página 34). La pérdida de las hermanas se asocia a la idea de dejarse trepar por el hombre en vez del río. En vez de establecer contacto con el río, se alejan de éste y entran en contacto con el hombre, cegadas por su aparente potencia. Nótese que se trata de una potencia de animal que el verbo trepar refuerza. Aun en este caso, el anhelo inconsciente es de entregarse a la Naturaleza y no al hombre. De ahí, que el hombre se conciba en su forma animal. Sólo que, en este caso, el proceso de integración está mal encauzado, y las hermanas terminan unas pérdidas. Ahora bien, Tacha, conscientemente, no quiere acabar como sus hermanas: no se quiere perder. Su anhelo no es entregarse a los hombres, sino al río. Su anhelo no es dejarse trepar por la animalidad del hombre, sino por la fuerza del río. El ejemplo de sus dos hermanas está muy vivo en su mente. Por ello, al sentirse consciente de que ahora su destino tiene que ser el de sus hermanas, recurre, inconscientemente, al anhelo de integrarse a la Naturaleza. Nótese que Rulfo la compara ahora a un árbol, con lo que comienza el proceso de integración: «La Tacha, que va como palo de ocote crece y crece» (p. 35). Crece como ocote (potencia). Este crecimiento no resulta suficiente. El proceso tiene que culminar con la integración de Tacha al río (verdadera potencia). Así el río la comienza a trepar, invadiéndole el ser progresivamente. Es un proceso doble. Simultáneamente, Tacha se mueve hacia el río, y éste hacia Tacha, hasta culminar en la fusión anhelada: «Y Tacha llora al sentir que su vaca no volverá porque se la ha matado el río. Está aquí, a mi lado, con su vestido color de rosa, mirando el río desde la barranca y sin dejar de llorar. Por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella. Yo la abrazo tratando de consolarla, pero ella no entiende [pues está ya en el abrazo del río]. Lloro con más ganas. De su boca sale un ruido semejante al que se

arrastra por las orillas del río, que la hace temblar y sacudirse todita, y, mientras, la creciente sigue subiendo [nótense las comas en "y", "mientras", que indican la progresión de la creciente, ocurriendo en Tacha]. El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición» (pp. 35-36). Nótese que el crecer del río resulta paralelo con el crecer de las lágrimas (el elemento agua es el factor común) de Tacha. La vemos primero llorar. A continuación, el narrador nos informa que no deja de llorar. Finalmente, el proceso culmina en un verdadero amontonamiento de agua (semejante al río), pues Tacha llora con más ganas. Se trata de un movimiento de igualación de Tacha al río. Tacha anhela ser el río, en su abundancia y potencia. Simultáneamente, el río penetra a la muchacha. La penetración, naturalmente, acontece en su inconsciente. Primero, la vemos mirar el río desde arriba. Inmediatamente, por el anhelo inconsciente, Tacha se acerca al río, y éste se mete dentro de ella. La invasión comienza: las lágrimas de Tacha se funden con las aguas del río. La penetración resulta un verdadero paroxismo. Es la apoteosis final del proceso: Tacha tiembla, se siente toda sacudida por el río, que sigue creciendo. Los pechos se le comienzan a hinchar. El agua los posesiona, al mismo tiempo que anhelan posesionarse del agua, ya que se mueven de arriba para abajo, o sea, de Tacha para el río y del río para Tacha. La circularidad del movimiento, el paroxismo y la creciente, apuntan que Tacha invade y es invadida, culminando así en ella el proceso de fusión inconsciente que el hombre anhela en su relación con la Naturaleza, a fin de adquirir su potencia.—JOSE KOZER (123-35 82nd. Road Apt. 2 G. KEW GARDENS. New York 11415. U. S. A.).

NOTAS SOBRE ARTE

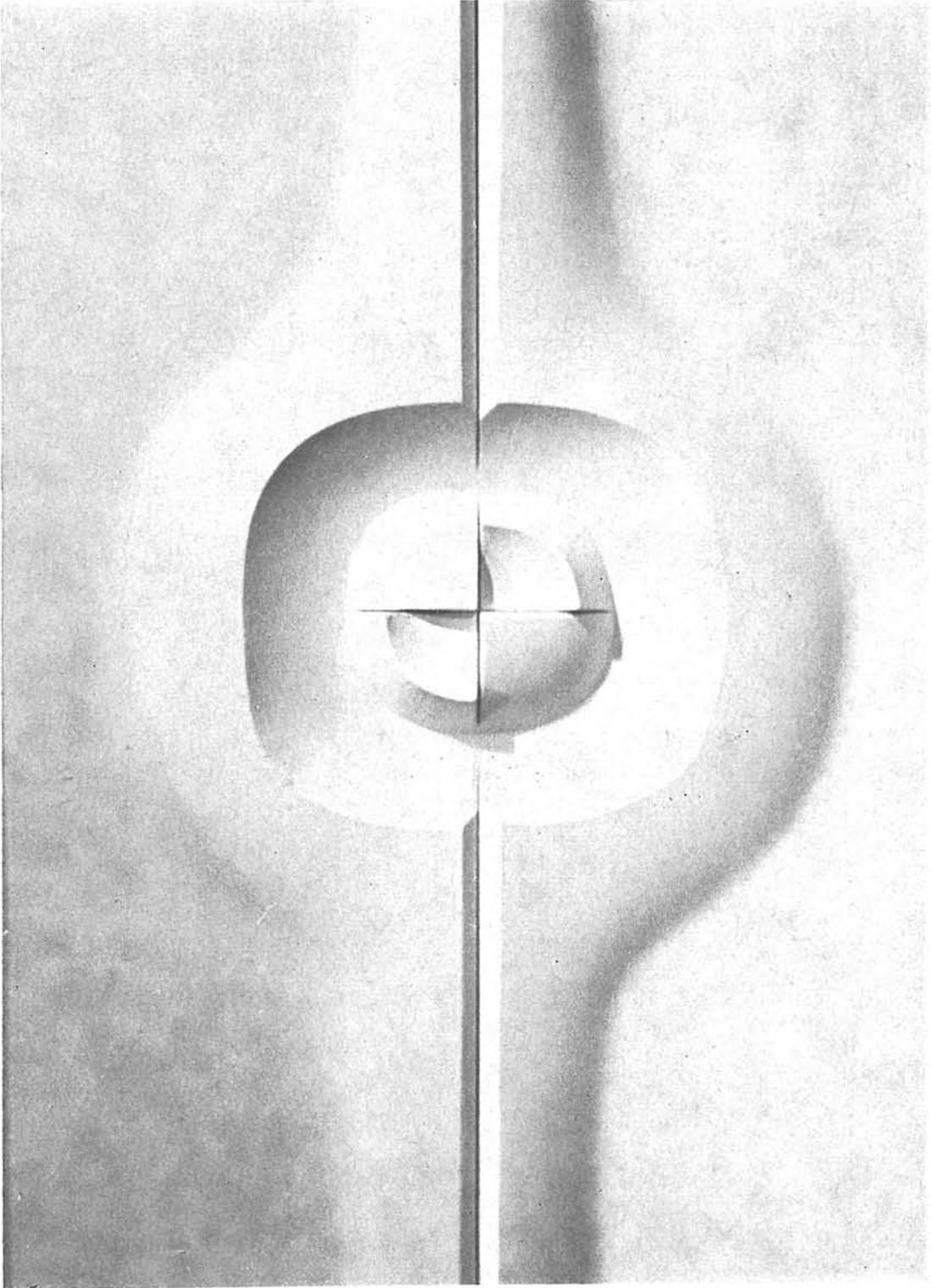
ESPACIO Y LUZ EN LA PINTURA DE CRESPO RIVERA

A partir de la exposición que recientemente ha llevado a cabo en la Galería Skira, de Madrid, Tomás Crespo Rivera, artista zamorano, tiene que ser considerado como uno de los esculto-pintores más notables del actual momento artístico español. Su obra, realizada sobre madera que pinta con un color unitario y en la que realiza entrantes y salientes a partir de una distribución constructivo-espacialista, viene a significar una síntesis de numerosas experiencias de vanguardia en las que deja sentir una dimensión característica imprimiendo un sentido especial de la forma y ofreciendo a la luz unas posibilidades de acción muy peculiares.

El resultado de la experiencia plástica que lleva a cabo Crespo Rivera alcanza toda su virtualidad y significado en las grandes concepciones muralistas, en los espacios entendidos desde un despliegue en altura y anchura llevado a cabo desde concepciones arquitectónicas a las que este tipo de pintura sirve de valiosa integración. Es, por lo tanto, una pintura de amplia concepción que no sólo se desarrolla en las grandes extensiones, sino que es en esta aplicación en donde encuentra su sentido y valoriza sus posibilidades estéticas y plásticas.

Como en la mayoría de las concepciones constructivo-espacialistas, y gracias a los espacios de sombra que las concavidades de la pintura producen, la luz es un elemento importante para el desarrollo estético de esta forma artística, por cuanto cambios en la orientación de la fuente luminosa determinan variaciones de su ordenación de elementos y de su forma que tiene más de escenografía que de concepción física real. Pero este carácter, sólo aparentemente visual y escenográfico, no quita a la pintura una entidad sustancial como forma artística, como dimensión sincera de una experimentación ampliamente entendida y como propuesta de una pintura que, por un lado, está destinada a integrarse en la arquitectura y, por otro, a marcar de una manera directa un horizonte determinante del entorno humano.

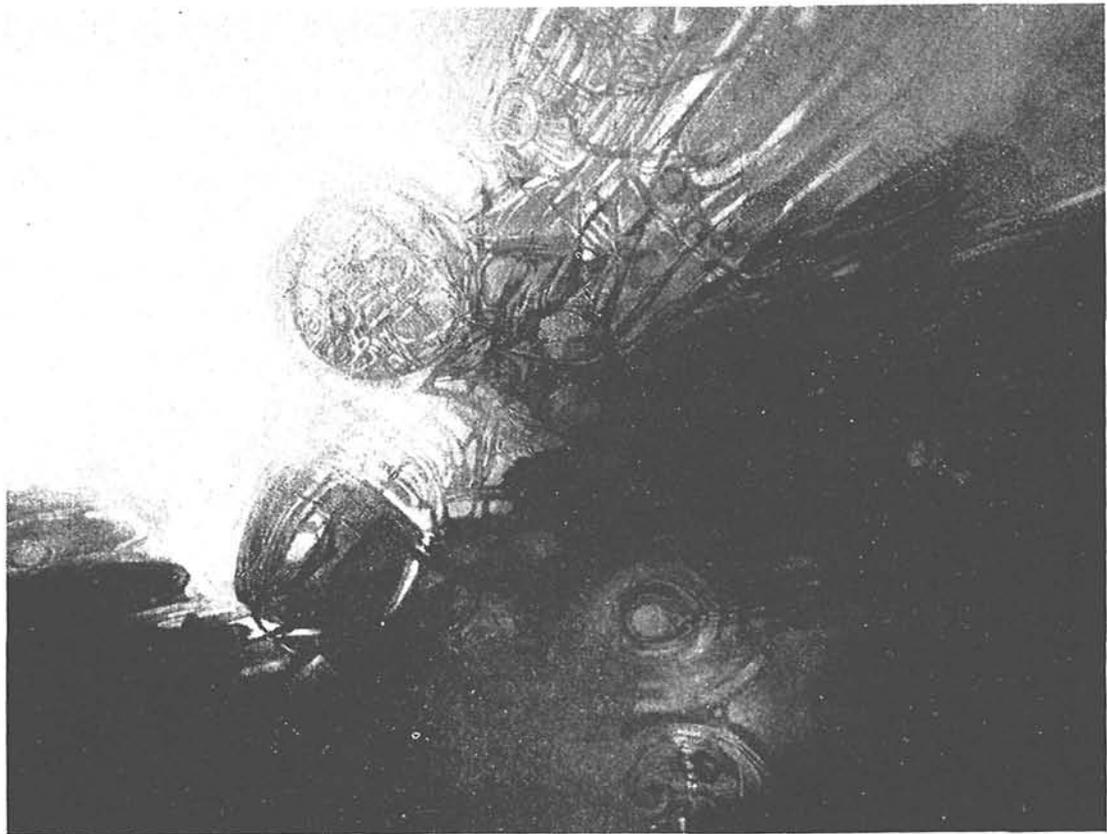
Es, por tanto, al margen de su concepto espacial, de la evolución de formas que propone, del recurso a la colaboración de la luz que convoca una pintura humana y sincera destinada a ser presencia in-



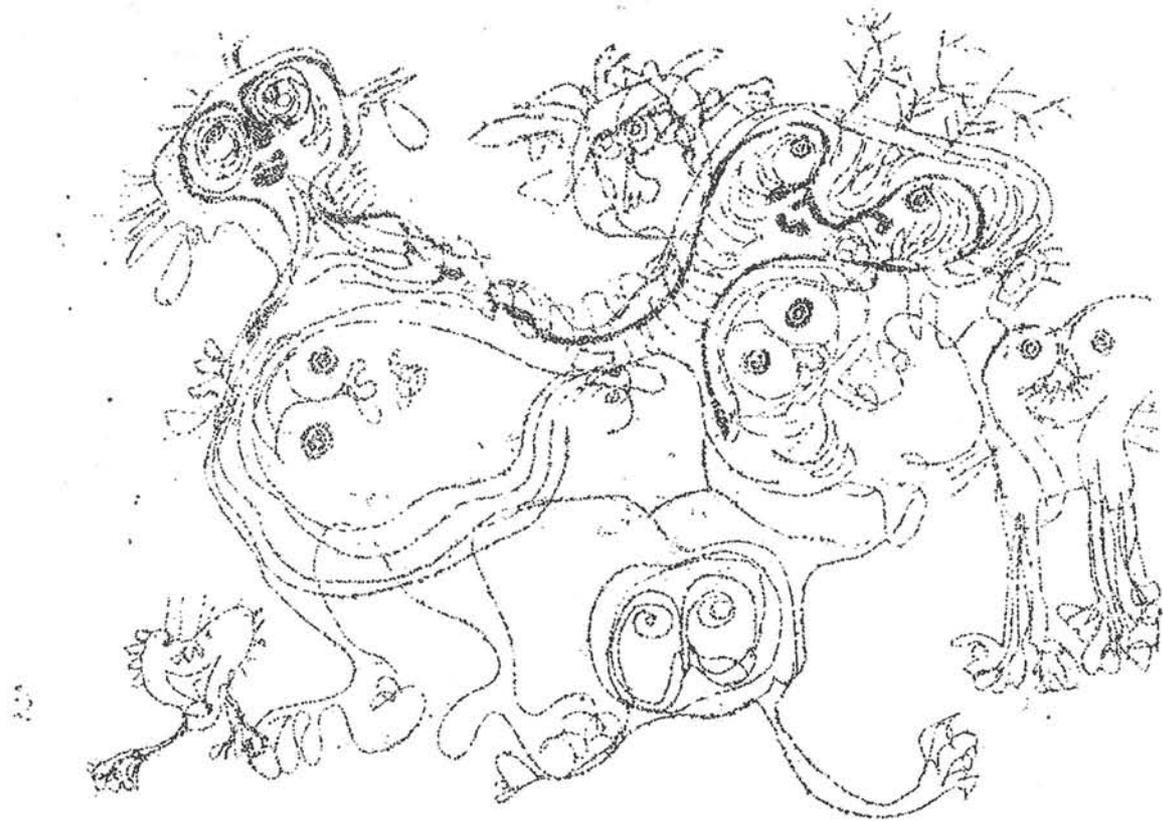
Crespo Rivera



Leonor Fini



Vicente Vela



Autosaurio II

Izquierdo 72

Francisco Izquierdo: *Autosaurio II*



La recua

Izquierdo 72

Francisco Izquierdo: *La recua*

mediata para la vida y la contemplación del hombre, propuesta de murales y de paredes para un futuro que ya está en nuestros calendarios.

UNA EXCEPCIONAL MUESTRA DE ARTE GRAFICO

La Galería de Arte J. J. Rottemburg ha presentado una exposición de litografías originales de Alice Frey, Brayer, Camus, Canudo, Carzou, Chapelain Midy, Clayette, Dalí, Delporte, Ernest Herrero, Jacquot, Fini, Labisse, Marcel Jean, Malfaix, Miró, Pignon, Ransy, Slabbinck, Tremois, Casarely y Wolvens. La exposición ofrece la oportunidad de contemplar el desbordamiento fantástico de algunos artistas, el frenesí erótico de otros y el inteligente manejo que casi todos hacen de un mundo de símbolos y mitos.

Entre estas obras algunas son habituales para el aficionado al arte, otras constituyen novedad y sorpresa y, sobre todo, la atención se fija en las obras de Leonor Fini, muy numerosas y definidas por un juego en el que se alternan una enorme sencillez con una dominada opulencia, e igualmente las litografías de Labisse, en las que predomina el juego mágico de las diferencias y los factores oníricos se integran en la imagen de un mundo de desenfrenada irrealidad que hunde sus raíces en los desconocidos territorios de las obsesiones.

El conjunto de la muestra vuelve a familiarizarnos a través de la obra gráfica con las dimensiones fantásticas que el arte contemporáneo, sobre todo en sus vertientes simbólicas y surrealistas, ha prodigado, por ello, contemplar algunas de estas litografías, es abrir una ventana a un mundo mágico cruzado por ramalazos de pasión y de locura en el que las imágenes suscitan decisiones como si fueran las claves de un código secreto e inaccesible.

LA MAJESTUOSA MAESTRIA DE VICENTE VELA

La experiencia española de las distintas tendencias y técnicas se caracteriza por una manera especial de ver y entender la pintura de vanguardia, que en la mayoría de las ocasiones no obedece a los rígidos cánones de una disciplina estética, sino a los imperativos de una tarea personal.

En el desarrollo de la abstracción española estos aspectos se manifiestan con gran claridad, los artistas no siguen los postulados

del informalismo tradicional, sino que inventan fórmulas y experiencias que en ocasiones constituyen una colosal innovación y en otras representan la afirmación de un estilo personal y vivo.

Puede servir de ejemplo el pintor andaluz Vicente Vela, que en estos días expone una muestra de su arte, ejemplo de concisión y de coherencia, en la Galería Skira, de Madrid. Vela comenzó practicando un informalismo peculiar, continuó acentuando las relaciones espacio-color y la dialéctica de la forma y en 1970 presentó en el Museo Español de Arte Contemporáneo una obra que era desarrollo temático del momento precursor a la formación del cosmos, cuando fuerzas y energías difícilmente identificables se aprestaban para ser.

En la actualidad, la pintura de Vela se dirige a reflejar un previsible apocalipsis, un final de la existencia y del cosmos que sólo parcialmente tiene perfiles de extinción catastrófica y en la mayoría de las ocasiones se disuelve en una imagen de blanda mansedumbre que el artista apoya en una técnica escueta en la que reduce la materia pictórica a límites mínimos.

Con ello, aun cuando Vela se integra en el proceso general por el que los artistas tradicionales abandonan la figuración, su huida va caracterizada y definida por un planteamiento totalmente personal sin la menor concesión mimética, sin utilizar nada que no sea fruto de coherencia investigadora y de su laboriosidad.

LAS FANTASIAS CRITICAS DE FRANCISCO IZQUIERDO

Dibujante y grabador, Francisco Izquierdo había llevado a cabo ya una simpática exposición de imágenes de santos populares recreados con singular gracejo y desde una concepción personal de la línea y del estilo. Ahora en la sala de arte de la infatigable y cordial Librería Rayuela presenta su «Autosaurio», desarrollo temático de un mundo de lo grotesco y lo inconcillable en el que la versión de un mundo fantástico le permite hacer la crítica posible del universo que habitamos.

En trabajos ejecutados a punzón, mocalcos y monotipos y en dibujos a tinta china, Izquierdo reinventa el paisaje, saluda a un pintor rupestre como si fuera un contemporáneo y nos presenta estupendos autosaurios capaces, como sólo los seres humanos lo son, de soportar varias caras y de coexistir con muy diversas e incluso contrapuestas intenciones.

Dentro de este planteamiento Izquierdo enlaza y desvela toda una dilatada teoría de un singular humorismo, sin sarcasmo ni amar-

gura, que aunque se expresa en un tratamiento informal de mitos e imágenes que exigen un considerable bagaje cultural, da a todos estos elementos un sentido popular, una expresión sincera e inmediata despojada de énfasis y expresada en un lenguaje claro y directo.

Una doble maestría de técnica y de dibujo, un manejo sobriamente disciplinado de las distintas posibilidades que la línea ofrece sirven a Izquierdo para que éste experimente que oscila entre la broma amable y la sátira sin crueldad sea ante todo un ejercicio mayor de dibujante, una demostración, un conjunto de talentos poco comunes en el arte de ordenar y asociar las relaciones lineales.—RAUL CHAVARRI (*Instituto de Cultura Hispánica. MADRID*).

LA «BALADA DEL GÜIJE», DE NICOLAS GUILLEN: UN POEMA GARCILORQUIANO Y MAGICORREALISTA

La «Balada del güije», que forma parte de la colección *West Indies Ltd.*, publicada en 1934 (1), es una de las composiciones más alucinantes de Nicolás Guillén, comparable a su «Sensemayá», a «Una canción en el Magdalena» o a varios poemas de Federico García Lorca; por ejemplo la primera parte del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Como García Lorca, su maestro y amigo, es Guillén un gran virtuoso de la magia verbal. Tanto Lorca como Guillén poseen la facultad de ver el mundo alrededor con ojos de niño (2), y también como en los juegos infantiles, usan las palabras muchas veces no tanto por su valor semántico como por lo que tienen de conjuro mágico, al combinar sus propiedades acústicas con evocaciones de imágenes llenas de misterio y de terror. En ambos casos se trata muchas veces de la visión del mundo físico como de un conjunto de fuerzas sobrenaturales en conflicto entre sí o dirigidas contra el hombre. Así ve los fenómenos naturales también el hombre primitivo, que se los explica por medio de mitos.

La magia verbal desempeña, sin embargo, una función mucho más importante en la poesía de Guillén que en la de Lorca. Con toda la

(1) Nicolás Guillén: *Sóngoro cosongo, Motivos de Son West Indies Ltd., España* (Buenos Aires, Losada, 1967), pp. 62-64.

(2) Según Juan López Morillas, Lorca «tiene la sencillez e impulsividad del niño, y casi nos atreveríamos a llamarle pueril a no ser por el sentido peyorativo que a menudo se asocia a éste vocablo» (García Lorca y el primitivismo lírico: Reflexiones sobre el *Romancero gitano*, en su colección de estudios literarios titulada *Intelectuales y espirituales: Unamuno, Machado, Ortega, Lorca, Marías*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1961, p. 201).

indudable originalidad de su técnica y el deslumbrante frescor de sus imágenes primitivas y míticas, el uso de la magia verbal por Lorca no pasa de ser un recurso poético, muy eficaz por cierto, pero también muy refinado, muy culto.

En comparación con la de Lorca, la poesía de Guillén es mucho más primitiva, más visceral, mucho más cercana de los mitos atávicos, casi como si en su composición no interviniera la escritura, como si Guillén fuese un analfabeto, o mejor, según la expresión de Ezequiel Martínez Estrada, un *ágrafo* (3) (se trata de una impresión falsa, naturalmente. Guillén es un poeta muy culto; él también; pero comparado con Lorca, aún más cercano del pueblo, de sus creencias y de su manera de sentir). El lector —o, mejor aún, el oyente— de la poesía de Nicolás Guillén recibe en un grado superior la impresión de asistir a una ceremonia mágica, a un rito animista. El ritmo de los versos de Guillén, directamente inspirado por el de la danza ritual del *vodú*, naturalmente es el factor principal de esa impresión. Pero además, en varias de sus composiciones, Guillén asume directamente la postura del *shamán* o adivino que recita una fórmula mágica. Este es el caso del poema «Sensemayá», subtulado «Canto para matar una culebra», en que el vocablo sibilante *sensamayá*, repetido a compás y entrelazado en el ritmo de la rumba (casi se oyen en el fondo los bongós y las maracas) debe hipnotizar la culebra, y sobre todo a los ya no tanto oyentes como participantes del ritual (4).

En cuanto a la «Balada del güije», tenemos una situación algo análoga. No por el ritmo, ya que en casi toda la «balada» el verso es precisamente el garcilorquiano del *Romancero gitano*. Sólo de vez en cuando, sin salirse el poeta del marco octosilábico del romance, introduce el tono y el compás de la música afrocubana:

*mi chiquitín, chiquitón,
que tu collar te proteja.*

Tanto por su forma métrica como por su estructura se ubica la «Balada del güije» de lleno en la tradición poética castellana con

(3) *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén* [Montevideo, Arca (1966)], p. 47.

(4) «Sensemayá», en *Sóngoro cosongo*, pp. 68-70. El poema «Sensemayá», al parecer, está relacionado con la práctica de la ofiolatría, o culto de la serpiente, de los ñañigos. Véase Juan Luis Martín, *Ecué, Changó y Yemayá* (La Habana, Cultural, S. A., 1930), p. 98: «En la generalidad de los casos, la ofiolatría se presenta siempre en liturgias idólatras, y en ellas vemos juntas a mujer, serpiente y tambor.» O más adelante: «Agua, mujer y serpiente, con el árbol original (la palma), aparecen en la tradición fundamental del ñañiguismo» (*ibid.*). En mi análisis de la «Balada del güije» voy a apoyarme, para explicar las creencias folklóricas afrocubanas, en el estudio de Juan Luis Martín, publicado apenas cuatro años antes que el poema de Guillén, y que probablemente le sirvió de fuente de información para sus conocimientos de las creencias del pueblo. Y Guillén no es el único escritor cubano que se habrá visto influenciado por el libro de Martín, cuyo título, además del contenido, también se ve reflejado en la primera novela de Alejo Carpentier, *Ecué-Yamba-O*, publicada en 1933.

su uso tan típico del estribillo de dos versos, primero al principio del poema y luego repetido a intervalos regulares:

*¡Ñeque, que se vaya el ñeque!
¡Güije, que se vaya el güije!*

Pero el mismo estribillo es también una fórmula mágica, un conjuro. Así desde el principio mismo del poema entramos en un mundo de magia, de seres sobrenaturales, que la encantación debe exorcizar. Los *ñeques* y los *güijes* son espíritus malignos que habitan los ríos y que atacan sobre todo a los niños para llevárselos. Más adelante, en el poema los tenemos descritos:

*Enanos de ombligo enorme
pueblan las aguas inquietas;
sus cortas piernas torcidas;
sus largas orejas, rectas (5).*

La «balada» está presentada en forma de una canción de cuna (6). Una madre está velando a su niño, repitiendo el conjuro para mantener a distancia los malos espíritus, y, mientras tanto, su pensamiento y su imaginación vuelan.

Es decir, tenemos aquí una situación algo análoga con la de «La monja gitana», en el *Romancero gitano*, de Lorca, donde la monja transforma en su mente los objetos inanimados en algo vivo:

*La iglesia gruñe a lo lejos
como un oso panza arriba (7).*

(5) La creencia en los *güijes* y los *ñeques* está descrita con muchos pormenores en el libro de Martín. Así, los *güijes* o «jigües, espíritus de los ríos de todas las mitologías africanas, por lo menos en Cuba, son los *cocos* fluviales. Hacen travesuras a los viandantes y 'se llevan a los chicos que se bañan en los ríos sin el consentimiento de los padres'. Los jigües son enanos según las tradiciones» (p. 38). Para los *ñeques*, que pueden ser enanos o gigantes, véanse pp. 38-39.

(6) La idea misma de utilizar la forma de una canción de cuna para su poema pudo haberle sido sugerida a Guillén por García Lorca, ya que éste, en la primavera de 1930, pronunció en La Habana una serie de conferencias, entre las cuales una se titula «Las nanas infantiles». Véase Federico García Lorca, *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1963), p. 1906. El texto de la conferencia está reproducido en las páginas 91-109 de las *Obras completas*. Algunas de las ideas de Lorca me parecen particularmente reveladoras para la inteligencia de la «Balada», por ejemplo, «Siempre había notado la aguda tristeza de las canciones de cuna de nuestro país» (p. 93); «Ya sabemos que a todos los niños de Europa se les asusta con el 'coco' de maneras diferentes... La fuerza mágica del 'coco' es precisamente su desdibujo. Nunca puede aparecer, aunque ronde las habitaciones... Se trata de una abstracción poética, y, por eso, el miedo que produce es un miedo cósmico, un miedo en el cual los sentidos no pueden poner sus límites salvadores, sus paredes objetivas que defienden, dentro del peligro, de otros peligros mayores, porque no tienen explicación posible» (pp. 97-98). Nótese que para Guillén el «coco», que es el *güije*, recibe una forma mucho más concreta, que corresponde a la mayor importancia que el mundo sobrenatural tiene en América en comparación con Europa.

(7) *Op. cit.*, p. 433.

Es también la situación de Preciosa, en el romance «Preciosa y el aire», para quien el cálido viento nocturno es un

*sátiro de estrellas bajas
con sus lenguas relucientes (8).*

Del mismo modo, en el poema de Guillén,

*Bajo el grito de los astros,
bajo una luna de incendio,
ladra el río entre las piedras
y con invisibles dedos
sacude el arco del puente
y estrangula a los viajeros.*

Es indudable aquí la influencia directa de Lorca. Piénsese, por ejemplo, en los celebrados versos del romance «La casada infiel»:

*y un horizonte de perros
ladra muy lejos del río (9).*

O, más cerca en el tiempo, en la colección de Lorca *Poeta en Nueva York*, veamos el poema «Ciudad sin sueño», subtítulo «Nocturno del Brooklyn Bridge»:

*Las criaturas de la luna huelen y rondan sus cabañas.
Vendrán las iguanas vivas a morder a los hombres
que no sueñan
y el que huye con el corazón roto encontrará por
las esquinas,
al increíble cocodrilo quieto bajo la tierna pro-
testa de los astros (10).*

Según Juan López Morillas, «el mundo poético de Lorca emerge de un fondo de violencia, y algunas de sus imágenes más felices incorporan la violencia voluntariosa y transitiva de las cosas inanimadas... El mundo se afirma en el choque espasmódico de sus formas» (11). Se puede decir exactamente lo mismo de la poesía de

[8] *Op. cit.*, p. 427.

[9] P. 435.

[10] P. 492. Los poemas de esta colección fueron compuestos en 1929-1930, es decir, poco antes de que Guillén escribiera los incluidos en *West Indies Ltd.*, que incluyen la «Balada del güije». *Poeta en Nueva York* sólo se publicó póstumamente, pero Guillén debió conocer los poemas que componen la colección al paso de Lorca por Cuba en 1930, cuando los dos poetas se hicieron amigos influyéndose mutuamente. La colección *West Indies Ltd.*, se publicó por primera vez en 1934.

[11] P. 207.

Guillén. Así, de una manera muy lorquiana, transformado en un monstruo sobrenatural

*De noche saca sus brazos
el río, y rasga el silencio
con sus uñas, que son uñas
de cocodrilo frenético.*

Pero Guillén va más allá de la imaginación mítica o superrealista garcilorquiana, e inspirándose a fondo en el folklore afrocubano, mucho más rico en elementos sobrenaturales que el gitano de Lorca, nos presenta todo un mundo poblado de seres fantásticos. Además, y aquí creo que radica la diferencia fundamental entre los dos poetas, ve *toda la realidad* a través del prisma de ese folklore, identificándose con él por completo. Eso a pesar de que el lenguaje de la «Balada del güije» es el castellano universal y culto y no el habla pintoresca de los negros cubanos. Con la excepción del estribillo, el vocabulario del poema es de lo más castizo (Guillén ya había escrito poemas en el habla de los afrocubanos; por ejemplo, todos los incluidos en la colección *Motivos de son*, fechada en 1930). Pero veamos un poco más de cerca la manera cómo este prisma folklórico ha transformado la realidad objetiva. Todo está visto a través de la conciencia supersticiosa de la madre del niño. Los viajeros estragados por los invisibles dedos del río, deben ser personas desconocidas cuyos cadáveres han aparecido misteriosamente en el río, víctimas de asesinatos, suicidios o accidentes. Aquí es un mito, un mito que podría ser «lorquiano», el que explica esas muertes misteriosas (12).

Los cocodrilos o caimanes, que viven en el río y que en la noche acechan a sus víctimas, son vistos en el poema no como seres dotados de vida individual, sino como meros apéndices, las «uñas» del río. Los espíritus malignos llamados ñeques y güijes habitan el río («pueblan las aguas inquietas») y salen de noche para chupar la sangre de sus víctimas:

*¡Ah, que se comen mi niño,
de carnes puras y negras,
y que le beben la sangre,
y que le chupan las venas,
y que le cierran los ojos,
los grandes ojos de perlas!*

[12] Véase el capítulo «Poeta de mitos», en López Morillas, *op. cit.*, pp. 198-203. También el libro de Gustavo Correa *La poesía mítica de García Lorca*. (Eugene, University of Oregon Press, 1958.)

Las olas del río forman redondeces y arrastran objetos misteriosos que apenas se ven desde la orilla y que parecen ser carapachos de tortuga o cabezas de niños negros. Según la creencia popular, en los carapachos de tortuga se esconden los ñeques y los güijes (13). De modo que ya los primeros versos descriptivos del poema (los que siguen al estribillo) crean un ambiente de terror multiplicado por la angustia ante lo misterioso:

*Las turbias aguas del río
son hondas y tienen muertos;
carapachos de tortuga,
cabezas de niños negros.*

Y, presa de terror, la madre amonesta a su hijo:

*¡Huye, que el coco te mata,
huye antes que el coco venga!
Mi chiquitín, chiquitón,
que tu collar te proteja.*

El collar, con cuentas de azabache, de coral, o de caracoles, debe proteger al niño, pero la precaución resulta inútil, ya que «Changó no lo quiso» y el niño muere (14).

En su estructura, la «Balada del güije» es un poema bastante complejo, ya que al mismo tiempo que canción de cuna es un *planto*, es decir, un lamento fúnebre, como las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, de Lorca, y la *Elegía a Jesús Meléndez*, del propio Guillén. A la manera de los novelistas de la posguerra, como Rulfo y Carpentier, en la «Balada», Guillén efectúa la fusión, en un solo plano, de tres tiempos cronológicos: el pasado, el presente y el futuro. La madre del poema arrulla a su niño en el presente, teme y trata de ahuyentar las desgracias que pueden ocurrirle en el futuro, y llora su muerte, acaecida en el pasado:

(13) Según J. L. Marín, «las jicoteas, según parece, son buen albergue para los ñeques: en muchos altares brujos figuran estos quelonios» (p. 40).

(14) Hablando de los jigües y ñeques, dice Marín: «Todos estos seres, que pueblan el aire, la tierra, los explosivos, todo cuanto existe, parecen depender de Changó» (p. 38). «Changó es quien impera sobre ellos, quien los manda y los obliga a salir de los watu de que se han posesionado» (*ibid.*). Changó es la divinidad principal del vodú afrocubano, identificada popularmente con Santa Bárbara, y a veces con San Jorge. Para el culto de Changó, véanse las páginas 42-43 y 53-56. En cuanto al poder mágico del collar, «para contrarrestar los malos efectos (de los ñeques) es preciso portar talismanes especiales: collares de azabache, de azabache y coral, de caracolas, o de otra clase, según la especie del ñeque, o de las manifestaciones de éste» (p. 39).

*Mi chiquitín, chiquitón,
sonrisa de gordos labios,
con el fondo de tu río
está mi pena soñando,
y con tus venitas secas
y tu corazón mojado...*

Para la madre fueron los *güijes* los que, saliendo del río, le chuparon la sangre al niño hasta dejarlo muerto. Esta es la explicación mítica o, si queremos, supersticiosa de la trágica muerte del niño negro.

La explicación objetiva, «científica», debe ser que el niño se ha muerto de paludismo, o tal vez de tuberculosis. En las regiones tropicales, es en los lugares bajos y húmedos, en los estuarios y en los valles de los ríos, que el paludismo suele causar la gran mayoría de sus víctimas. El pueblo, ignorante del papel que en la propagación de la enfermedad desempeñan los mosquitos, intuyendo, empero, la relación directa entre los síntomas del paludismo y los ríos, a cuyas orillas éste impera con más fuerza, da en una explicación mítica del misterio, en que son los ñeques y los *güijes* los causantes de la enfermedad. La tuberculosis, con sus complicaciones, como la meningitis, también hace sus estragos principales en los lugares bajos y son los niños sus víctimas principales. En la creencia popular, estas dos enfermedades y otras más, como el raquitismo, la difteria, la tos ferina, las infecciones digestivas, etc., muchas veces se confunden unas con otras, y, como se ha dicho, muchas veces se las atribuye a la intervención de divinidades maléficas más bien que a causas naturales (15).

Así, en la «Balada», además del elemento misterioso o sobrenatural hay que observar un fuerte acento de protesta social, aunque aquí expresada de una manera más bien indirecta. Parece que Guillén critica aquí no sólo la pobreza y falta de atenciones médicas que conducen a muertes como la del niño en el poema, sino también la ignorancia en que está sumido el pueblo, y que como únicos medios de defensa contra las enfermedades cuenta con collares mágicos y conjuros. De este modo, la «Balada del *güije*» no desentona en absoluto dentro de la colección de *West Indies Ltd.*, toda ella de crítica social muy acerba.

(15) «Las enfermedades prolongadas, los ataques histéricos, son, en ocasiones, el producto de las manifestaciones del ñeque.» (Martín, p. 39.)

La muerte del niño está descrita muy gráficamente. El güije

*Le abrió en dos tapas el cráneo,
le apagó los grandes ojos,
le arrancó los dientes blancos,
e hizo un nudo con las piernas
y otro nudo con los brazos.*

En esta descripción se pinta a la vez la agonía de la víctima y la rápida descomposición del cuerpo después de la muerte.

Como vemos, a pesar de la gran importancia que en la «Balada del güije» tiene el mundo sobrenatural, de hecho el poeta no se ha salido del realismo objetivo más estricto. Lo sobrenatural constituye únicamente la visión subjetiva de la madre del niño muerto. García Lorca procede de la misma manera en algunas de sus composiciones del *Romancero gitano*, como, por ejemplo, en «Preciosa y el aire». Sólo que el elemento sobrenatural ocupa un puesto mucho más grande en el poema de Guillén, ya que está basado no en una inspiración personal del poeta, como es el caso de muchos de los mitos creados por Lorca, sino en una creencia generalizada, la de los ñáñigos.

Esta manera de proyectar la realidad, a través del prisma de la cosmovisión folklórica, es lo que los críticos y autores hispanoamericanos han dado en llamar *realismo mágico*. Se han dado muchas definiciones de este término, pero cifámonos a la que ofrece uno de los representantes principales del movimiento mágicorrealista, el novelista Miguel Ángel Asturias, perteneciente a la misma generación que Nicolás Guillén:

Las alucinaciones, las impresiones que el hombre obtiene de su medio tienden a transformarse en realidades, sobre todo allí donde existe una determinada base religiosa y de culto, como en el caso de los indios. No se trata de una realidad palpable, pero sí de una realidad que surge de una determinada imaginación mágica. Por ello, al expresarlo, lo llamo «realismo mágico». Hay más: una mujer que al buscar agua en la fuente se precipita al abismo o un jinete que se cae del caballo u otros accidentes diarios, esos faits divers como podría decirse, se transforman sucesivamente en asuntos mágicos si existe el fundamento correspondiente. Para el indio o el mestizo ya no es la mujer la que se precipita al abismo, sino el abismo el que la atrajo porque la necesita para transformarla en serpiente, en fuente o en cualquier cosa que

*uno pueda imaginar. Y el jinete no se cayó
del caballo porque había tomado unas copas de más,
sino una piedra contra la cual se rompió la cabeza
al caer lo «llamó» o porque el río o el arroyo
en que se ahogó lo «llamó». Así surgen historias
que se llaman leyendas (16).*

Hasta ahora el término *realismo mágico* se ha aplicado sobre todo a la literatura en prosa: la novela y el cuento, pero no hay inconveniente en que su uso se extienda también al ámbito de la poesía. De todos modos, la definición que de él ha dado Asturias viene de perlas para describir lo que ocurre en la «Balada del güije». Hasta cierto punto, en la medida en que su poesía también se inspira en las creencias populares. García Lorca es también un poeta mágico-realista, como lo serían muchos otros escritores de diferentes épocas y de diferentes culturas, pero para mí Lorca es un poeta mucho más individual, y así participa más del movimiento suprarrealista. Mientras que Nicolás Guillén, en varias de sus composiciones, como la «Balada del güije» y «Sensemayá», es un mágicorrealista por excelencia. Además, si una característica importante del realismo mágico, amén de su visión sobrenatural, es su tono trágico y de protesta social, como ocurre las más de las veces en las obras representativas del movimiento, entonces también por este lado la «Balada del güije» viene a ser uno de los primeros escritos verdaderamente mágicorrealistas de Hispanoamérica (17).—ANDRE MICHALSKI. (*Embajada del Canadá. Apartado 587. MADRID*).

(16) Günter W. Lorenz, «Diálogo con Miguel Angel Asturias», *Mundo Nuevo*, 43 (1970), p. 49.

(17) Este elemento de la protesta social también está presente en el *Romancero* de Lorca, para quien el gitano, al igual que el negro de Guillén, es un «*enfant contrarié*, esto es, empujado, oprimido y con frecuencia aniquilado por sus mayores» (López Morillas, p. 203).

CIRCUNSTANCIALIDAD Y UNIVERSALIDAD EN LA LIRICA DE ANTONIO HECTOR GIOVANNONI

Querer vivir con adecuado rigor, con intensidad plena, en América del Sur; intentar una actitud que de alguna manera suponga una cierta justificación esencial, impone una lucha despiadada entre lo circunstancial y lo absoluto, entre lo monstrenco y Dios: una tensión a veces irresistible si quiere sostenérsela con suficiente coherencia.

La cotidianidad degradada nos asalta, o nos corroe, con su presencia de irrealidad poderosa y enmascarada.

Esa tensión se hace presente con persistencia obstinada en toda la obra, y en la vida, de Leopoldo Lugones, suma creadora hasta ahora desaprovechada por una crítica trivial que precisamente se deleita en el consumo de la cotidianidad degradada, como ha sido desaprovechada hasta ahora, aunque no en la misma medida, la suma creadora de Miguel de Unamuno, unas y otras tan comparables según la certera indicación de Alfonso Reyes, con esa tendencia a la autonegación que caracteriza a los pueblos de habla hispana, que no sabemos afirmarnos en las conquistas de nuestras propias culturas y seguimos el camino de otras no siempre codiciables.

Esa tensión se hace presente también en la rigurosa tenacidad del estilo de Ezequiel Martínez Estrada, aparece contrapuesta a la aparente irrealidad del estilo de Jorge Luis Borges, y en la palabra esencial de la lírica de Antonio Machado o en la gracia dialéctica de Juan de Mairena o Abel Martín.

Parecería que aquí concedemos como característica de la situación sudamericana una tensión que caracteriza a la condición humana y, por tanto, a todas las culturas y a todos los países. Pero en los pueblos de tradición milenaria funciona ya, por eso mismo, un entrenamiento espiritual muy rico en ese esfuerzo por rescatar lo particular, y la cotidianidad se encuentra, por decirlo así, con una mayor dosis de universalidad, sin que esta situación deje de tener los inconvenientes a que en seguida aludiremos. Además, esta cotidianidad aparece en gran medida segregada por estas culturas mismas, sin que hayan llegado en gran parte a sus playas como desecho de otras cotidianidades.

De tal manera que el sudamericano que de alguna manera quiere ser se encuentra por un lado frente a una situación adámica, con una vida planteada como posibilidad inédita donde puede moverse con

libertad absoluta —de ahí su soberbia congénita, su orgullo descomedido frente a los hombres de otros pueblos trabados por las formas estereotipadas de su larga tradición y/o por los esquemas robóticos impuestos por la organización tecnocrática—, pero al mismo tiempo frente a un cuasi vacío, una escasez de apoyaduras vitales, una presencia masiva de los desechos que funcionan en su cotidianidad.

Esta situación ha producido en las culturas de América del Sur la exacerbación de un peligroso espejismo universal que hace suponer que *lo absoluto está en tal o cual lugar del planeta o en tal o cual tiempo*, cuando se trata más bien de un constante desafío de la historia que cada lugar y cada tiempo debe enfrentar por su cuenta y riesgo.

Sólo nos queda asumir unas ciertas experiencias eficaces, pero no importar unos ciertos resultados. La imitación de contenidos de cualquier lugar y tiempo nos conduce a la mayor de las falsificaciones.

La cosa es más grave cuando imitamos gestos de *lugares* donde lo absoluto *nunca* ha resplandecido.

El haber comprendido con lucidez genial esta situación quizá sea una de las constancias más iluminadoras de la obra de Miguel de Unamuno, Leopoldo Lugones, Antonio Machado, Ezequiel Martínez Estrada y Jorge Luis Borges.

Queremos incorporar a esta problemática y a esta tradición la poesía de Antonio Héctor Giovannoni (1).

La poesía de Giovannoni consiste fundamentalmente, creemos, en una búsqueda de lo absoluto, de Dios, desde la cotidianidad más degradada, y frente a ella.

Esta búsqueda funciona en varios planos y queda configurada a través de varios módulos expresivos.

El primer acierto imaginativo, y espiritual, de este libro, es su insistencia en partir de la imagen del niño, del ser desnudo e incontaminado, de la situación adámica —y su insistencia en volver a ella— para construir su mundo.

Esta imagen del niño como condición espiritual para acceder al ser, a la poesía, o a Dios —que viene por lo menos desde los Evangelios y permanece constante en la poesía europea— adquiere una nueva dimensión desde la perspectiva sudamericana.

La imagen del niño acompaña al yo-poético en su devenir, en su avanzar por su tiempo personal y en su avanzar por el tiempo del poema —a veces aparece oculto pero reaparece—, en su enfrentarse con un Dios que a veces está ahí, a veces es sólo una apetencia.

(1) Antonio Héctor Giovannoni. *Viaje al fondo de mis genes*, Madrid, 1971.

La movilidad de los polos estructurantes fundamentales concede a este mundo su condición, su estilo, su consistencia: su auténtica realidad poética.

Dos polos fijos habrían arquitecturado una perturbadora crispación interior, una falsedad, una irrealidad. Una no-poesía.

Esta auténtica realidad poética queda confirmada por la tensión entre otros polos estructurales.

Este yo-niño/no-niño que se enfrenta con un Dios que Es y no Es, que aparece y se ausenta, es además un ser dividido.

Siente sobre su persona muchas realidades que le vienen desde diferentes espacios y tiempos. Las siente como suyas y como no suyas, como que integran su ser y lo desintegran, como que no alcanzan a fundirse en una unidad pero de alguna manera se incorporan a la unidad que las tolera para poder seguir viviendo. Lo forman y lo deforman. Le sirven de apoyo y lo traban.

Frente a este niño-no-niño, dividido por acumulaciones temporales y espaciales, situado frente a Dios que aparece y desaparece, está el mundo del no-yo, del no-ser, de la falsificación, de la nada.

Abarcando estas tensiones estructurales, y vitales —para insistir en el pleonasma—, se proyecta una tensión última, que cierra el círculo infernal: porque el yo-poético no agota su ser en ser un contemplador, un ser paciente, un ser receptáculo de esos polos estructurales, sino que intenta también ser un ser activo, un ser que quiere insertarse en la realidad, modificarla; vivir en la historia.

Este yo-niño que acompaña el yo-poético enfrentado ya por múltiples tensiones, siente la necesidad de enfrentarse con la poderosa y compacta máquina de realidades alienadas en que el mundo moderno se ha convertido.

Y este mundo dispone de la fuerza incontrastable de sus poderes inextricablemente interrelacionados, pero también la fuerza de su capacidad de enmascaramiento, de simulación, de representación. Puede así aplastar las realidades que intentan penetrarlo, o puede reasumirlas, transformarlas en su propia sustancia como un fabuloso dragón atómico.

No obstante esta voluntad de praxis, si bien aumenta las tensiones hasta una dimensión trágica, salva el yo-poético de una entrega a lo Casual, a lo Indeterminado, a lo Probable, a lo Ambiguo, a lo Plurivalente, para emplear las categorías con que habitualmente quiere explicarse parte del arte contemporáneo. Es así una fuerza trascendente

de una doble dimensión: está por encima de las otras tensiones, se vuelve sobre ellas y las exacerba, y al mismo tiempo las supera.

* * *

Para comentar *Viaje al fondo de mis genes* hemos preferido comenzar por dibujar su situación histórica y, consecuentemente, por establecer la configuración de su sentido.

Mucha crítica al uso, o al abuso, obsesionada por la célebre boutade de Mallarmé, temerosa de cometer el pecado capital de una «crítica de contenidos», se ha entregado a un formalismo desenfrenado, por más que rechace expresamente esta categorización. Pero, como hemos señalado en otra parte (2), subyace aquí un problema epistemológico insoslayable: no sabemos si algo es una «forma», y no un fracaso, una nada, la muerte expresiva, si no señalamos el «sentido» de esa forma.

Es claro que el mundo de la obra poética que comentamos no es sólo un «decir», sino también un «hacer».

Pero es también un decir. Liberado de la boutade de Mallarmé, cuya vigencia esteriliza mucha poesía y mucha novela contemporánea, Giovanni rescata para su mundo poético el valor de las ideas y de los pensamientos, unas ideas y unos pensamientos que funcionan en una estructuración homóloga a la estructuración que las ideas y los pensamientos tienen en el mundo no poético.

Estos pensamientos, además de «decir», «hacen»: se contradicen, se apoyan, luchan y se continúan en una agresión dialogante organizada de acuerdo con el sentido antes configurado. Y saltan sobre el lector, en un afán de comunicación (3).

La textura de este mundo constituye, por fin, un elemento configurativo confirmatorio.

Desde su horizontalidad y desde su verticalidad.

(2) «Miguel de Unamuno: Ideas para una antología de la novela actual», *Razón y Fábula*, Bogotá, núm. 24, marzo-abril 1971.

(3) La búsqueda de lo universal queda así en esta poesía enfrentada desde una multiplicidad de perspectivas que significan, ellas mismas, una configuración de la totalidad: desde los diversos horizontes espaciales y temporales, desde los varios niveles de realidad o de lenguaje, desde la riqueza imaginativa o estructural, desde la organización sintáctica y desde el verso. Pero sobre todo desde la afirmación del yo-poético, afirmado en el yo-personal que se enfrenta por un lado con Dios y por otro con la realidad no poética. Esta totalidad del *compromiso* poético, y humano, salva a esta poesía de cualquier parcialidad, pero también de cualquier generalidad; de cualquier provincialismo, pero también de cualquier cosmopolitismo o de cualquier internacionalismo; de cualquier frivolidad, pero también de cualquier 'espiritualismo' o 'esencialismo'. Usamos, por supuesto, la palabra *compromiso* con un sentido polémico, pues se trata del ser humano total el que aquí se compromete, y porque los problemas que hemos enfrentado tienen vigencia en todos los ámbitos de la realidad: también en el plano de la política, o de la educación, o de la economía...

Las sucesivas presencias del niño desvalido que acompaña al yo-poético, el acercamiento y el alejamiento de Dios, los elementos espaciales y temporales constituyentes del yo-poético, aparecen y desaparecen como bloques de significaciones formando una figura similar a la formada por el inestable deslizamiento de los témpanos.

Los planos de la más vulgar cotidianidad y los de las realidades absolutas, los diversos niveles de lenguaje, las tensiones imaginativas, la organización sintáctica y el ritmo del verso, lo «corporal» y lo «espiritual», se entrecruzan abruptamente en un juego de lanzadera irregular.

Sobre este mundo móvil, cuasi caótico, aparece la voluntad del ser del yo-poético. Pero también la voluntad del ser del yo del poeta.

Pues reaccionando con la tendencia a la «objetividad» a la desbriografización —si se nos permite el barbarismo— Giovannoni introduce en el mundo de su poema su persona real, a través de algunos elementos de su biografía personal.—*HUGO W. COWES (902 S. Lincoln Au. Apt. 107. URBANA. Illinois 61801. EE. UU.).*