Pre-publication Copy

Table-of-Contents, Preface,
Introduction, and Part One

Approximaciones al studio de la literature hispánica

Sixth Edition

by

Virgillo

Please realize that these pages have not been through the final editing process and are still undergoing final revisions and editing and may contain typographical errors. Any errors will be corrected before the book goes to press.

No part of this publication can be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or otherwise, without the prior written permission of the publisher.

McGraw-Hill Humanities, Social Sciences, Languages, Health & Human Performance

McGraw Hill Higher Education

vir13156_fm_i-xiv 07/24/2007 10:42 Page i pinnacle 101:MHCA022:mhvir6:fm:
EQA

SEXTA EDICIÓN

Aproximaciones

al estudio de la literatura hispánica

CARMELO VIRGILLO
Professor Emeritus
Arizona State University

L. TERESA VALDIVIESO
Arizona State University

EDWARD H. FRIEDMAN
Vanderbilt University

McGraw-Hill Higher Education

Boston Burr Ridge, IL Dubuque, IA New York San Francisco St. Louis
Bangkok Bogotá Caracas Kuala Lumpur Lisbon London Madrid Mexico City
Milan Montreal New Delhi Santiago Seoul Singapore Sydney Taipei Toronto

The McGraw·Hill Companies

McGraw-Hill Higher Education

McGraw-Hill Higher Education
A Division of The McGraw-Hill Companies

Published by McGraw-Hill, an imprint of The McGraw-Hill Companies, Inc., 1221 Avenue of the Americas, New York, NY 10020. Copyright © 2008. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or distributed in any form or by any means, or stored in a database or retrieval system, without the prior written consent of The McGraw-Hill Companies, Inc., including, but not limited to, in any network or other electronic storage or transmission, or broadcast for distance learning.

This book is printed on acid-free paper.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 DOC/DOC 0 9 8 9

ISBN: 978-0-07-351315-7
MHID: 0-07-351315-6

Editor in Chief: *Emily Barrosse*
Publisher: *William Glass*
Senior sponsoring Editor: *Christa Harris*
Marketing Manager: *Jorge Arbujas*
Developmental Editor: *Pennie Nichols*
Production Editor: *Amanda Peabody*
Manuscript Editor: *Cici Teter*
Designer: *Margarite Reynolds*
Photo Research: *Natalia Peschiera*
Production Supervisor: *Rich Devitto*
Composition: *Aptara, Inc*
Printing: *45# New Era MattePlus, R. R. Donnelley & Sons/Crawfordsville, IN*

Cover: (complete credit and add any caption or story that's provided if it's not to appear on the back cover)

Credits: The credits section for this book begins on page 454 and is considered an extension of the copyright page.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data
Virgillo, Carmelo, 1934-
Aproximaciones al estudio de la literatura hispánica / Carmelo Virgillo, Edward H.. Friedman, L. Teresa Valdivieso. — 6th ed.
p. cm.
ISBN-13: 978-0-07-351315-7 (alk. paper)
ISBN-10: 0-07-351315-6 (alk. paper)
1. Spanish literature. 2. Spanish American literature. I. Friedman, Edward H. II. Valdivieso, L. Teresa. III. Title.
PQ6037.V57 2007
860.9—dc22
2007021902

The Internet addresses listed in the text were accurate at the time of publication. The inclusion of a Web site does not indicate an endorsement by the authors or McGraw-Hill, and McGraw-Hill does not guarantee the accuracy of the information presented at these sites.

www.mhhe.com

vir13156_fm_i-xiv 07/24/2007 10:42 Page iii pinnacle 101:MHCA022:mhvir6:fm:

EQA

ÍNDICE GENERAL

Preface vii

INTRODUCCIÓN 1

La literatura como arte y fenómeno estético 2
El autor y su obra frente al público: implicaciones socioculturales 5

LA NARRATIVA 9

Introducción a la narrativa 10
Práctica 19
Panorama histórico y categorías fundamentales 24
Práctica 40
El cuento: Guía general para el lector 41
La novela: Guía para el lector de *San Manuel Bueno, mártir* 42

Lecturas 43

Don Juan Manuel (España): «Lo que sucedió a un mozo que casó con una muchacha de muy mal carácter» 44
Ricardo Palma (Perú): «La camisa de Margarita» 48
Emilia Pardo Bazán (España): «Las medias rojas» 52
Teresa de la Parra (Venezuela): «Blanca Nieves y Compañía» 55
Jorge Luis Borges (Argentina): «El etnógrafo» 60
Julio Cortázar (Argentina): «La noche boca arriba» 63
Juan Rulfo (México): «No oyes ladrar los perros» 70
Ana María Matute (España): «Pecado de omisión» 75
Marco Denevi (Argentina): «El dios de las moscas» 79
Gabriel García Márquez (Colombia): «La mujer que llegaba a las seis» 81
Elena Poniatowska (México): «El recado» 91
Cristina Peri Rossi (Uruguay): «El Museo de los Esfuerzos Inútiles» 94
Isabel Allende (Chile): «La mujer del juez» 100
Miguel de Unamuno (España): *San Manuel Bueno, mártir* 107

LA POESÍA 133

Introducción a la poesía 134
Práctica 147

El lenguaje literario 148
Práctica 154
Panorama histórico y categorías fundamentales 156
Práctica 168
La poesía: Guía general para el lector 169

Lecturas 170

Anónimo (España): «El Enamorado y la Muerte» 171
«Romance del conde Arnaldos» 172
Garcilaso de la Vega (España): «Soneto XI» 173
«Soneto XXIII» 174
Santa Teresa de Jesús (España): «Vivo sin vivir en mí» 176
«Nada te turbe» 177
San Juan de la Cruz (España): «Llama de amor viva» 178
«Noche oscura» 179
Luis de Góngora (España): «Soneto CIII» 181
«Soneto CLXVI» 181
Lope de Vega (España): *Rimas sacras:* «XVIII» 183
Rimas humanas: «CXCI» 183
Francisco de Quevedo (España): «Amante agradecido a las lisonjas mentirosas de un sueño» 185
«¡Ah de la vida!» 185
Sor Juana Inés de la Cruz (México): «A su retrato» 187
«A una rosa» 187
José de Espronceda (España): «Canción del pirata» 189
«Soneto» 190
Gertrudis Gómez de Avellaneda (Cuba): «Al partir» 192
«A Él» 192
Gustavo Adolfo Bécquer (España): «Rima XI» 195
«Rima LIII» 195
José Martí (Cuba): «Si ves un monte de espumas» 197
«Dos patrias» 197
José Asunción Silva (Colombia): «Los maderos de San Juan» 199
«Nocturno III» 201
Rubén Darío (Nicaragua): «El cisne» 203
«Canción de otoño en primavera» 204
Amado Nervo (México): «La pregunta» 206
«Si Tú me dices "¡Ven!"» 206
Antonio Machado (España): *Proverbios y cantares:* «XXIX» 208
«La saeta» 208
Juan Ramón Jiménez (España): «Yo no soy yo» 210
«Vino, primero, pura» 210
Gabriela Mistral (Chile): «Meciendo» 211
«Yo no tengo soledad» 212
César Vallejo (Perú): «Yuntas» 213
«El momento más grave de la vida» 214
Vicente Huidobro (Chile): «Arte poética» 216
«La capilla aldeana» (fragmento) 216

Juana de Ibarbourou (Uruguay): «La higuera» 218
«Rebelde» 218
Federico García Lorca (España): «Canción de jinete» 220
«Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla» 221
Luis Palés Matos (Puerto Rico): «Danza negra» 223
«El gallo» 224
Nicolás Guillén (Cuba): «Sensemayá
(Canto para matar a una culebra)» 226
«No sé por qué piensas tú» 227
Pablo Neruda (Chile): «La infinita» 228
«Oda al tomate» 229
Gloria Fuertes (España): «Sale caro ser poeta» 231
«Mis mejores poemas» 231
Octavio Paz (México): «El sediento» 232
«Cifra» 233
Ángel González (España): «Cumpleaños de amor» 235
«Ciudad cero» 235
Ernesto Cardenal (Nicaragua): «Epigramas» (fragmentos) 237
Ana María Fagundo (España): «Letanía» 241
«Trinos» 242
Nancy Morejón (Cuba): «Renacimiento» 243
«Mujer Negra» 244

EL DRAMA 247

Introducción al drama 248
Práctica 261
Panorama histórico y categorías fundamentales 269
Práctica 285
El drama: Guía general para el lector 286

Lecturas 288

Jacinto Benavente (España): *El nietecito* 289
Osvaldo Dragún (Argentina): *Historia del hombre
que se convirtió en perro* 296
Sergio Vodanović (Chile): *El delantal blanco* 304
Griselda Gambaro (Argentina): *Antígona furiosa* 313
Paloma Pedrero (España): *Resguardo personal* 330
Federico García Lorca (España): *La casa de Bernarda Alba* 338

EL ENSAYO 375

Introducción al ensayo 376
Práctica 383
Panorama histórico y categorías fundamentales 386

Práctica 401
El ensayo: Guía general para el lector 402

Lecturas 403

Mariano José de Larra (España): «Vuelva usted mañana» 403
Ezequiel Martínez Estrada (Argentina): «Estaciones de descanso» 413
Arturo Uslar Pietri (Venezuela): «Notas sobre el vasallaje» 417
Eva Perón (Argentina): «Los obreros y yo» 428
Rosario Castellanos (México): «Y las madres, ¿qué opinan?» 432
Rosario Ferré (Puerto Rico):
«La autenticidad de la mujer en el arte» 436

Apéndice 1: El ensayo crítico 443
Apéndice 2: Clasificación de los versos según
el número de sílabas 444
Apéndice 3: Términos literarios y paraliterarios
relacionados con el texto 445

PREFACE

Aproximaciones al estudio de la literatura hispánica, Sixth Edition, offers the undergraduate Spanish student—major or nonmajor—an elementary yet comprehensive introduction to literary analysis. Such a text is essential if one is to develop an adequate appreciation of Spanish and Spanish-American literature. Aimed primarily, but not exclusively, at the third-year level of the college curriculum, ***Aproximaciones*** provides those possessing a relatively limited knowledge of Spanish, as well as native speakers, with the opportunity not only to grasp the various levels of meaning of the texts contained herein, but also to acquire the technical vocabulary to describe and debate literary issues appropriately.

The text begins with an **Introducción** that, after providing a general discussion of the artistic implications of literature, addresses the critical question of relating to what one reads. The text then devotes a unit to each of the four basic literary genres: **narrativa, poesía, drama,** and **ensayo.** Each unit follows the same internal organization.

- The **Introducción** is an overview of the genre itself, in which the theoretical concepts are introduced and reinforced by numerous examples. To further assist nonnative speakers of Spanish in comprehending the introductory materials, English equivalents of key Spanish terms are provided parenthetically.
- Thereafter, to ensure the desired step-by-step discussion, a **Práctica** section provides specially designed analytical exercises for the genre under study.
- A historical introduction to the genre (**Panorama histórico y categorías fundamentales**) then follows, tracing the genre's origins and major developments. Each **Panorama** features an overview of periods, movements, significant figures, and literary currents—in both Spain and Spanish America—to enable students to place the specific selections of the anthology within the overall context of Hispanic literature.
- An additional **Práctica**—a questionnaire— assesses students' comprehension of the most relevant points of this historical introduction.
- The last of the preparatory materials is a set of guidelines (**Guía general para el lector**), designed specifically to maximize students' comprehension of the readings that follow. These guidelines are in the form of general questions about the various aspects of the genre, and students are encouraged to try to answer these questions for each text they read.
- The final section of each unit, **Lecturas,** contains the literary selections for the genre. Each reading includes additional helpful features. An expanded author biography links the writer's life and work with his or her particular cultural, social, political, and artistic situation. The readings themselves also include glosses that explain difficult, archaic, or dialectical vocabulary and footnotes that furnish further cultural background on names, allusions, and so on.

- All readings in the narrative, drama, and essay units are followed by three sets of practical activities: **Cuestionario,** which assesses students' grasp of the significant points of the reading; **Identificaciones,** which asks students to define key characters, references, and other aspects of the reading; and **Temas,** in which students are challenged to transcend and reach beyond basic comprehension and discuss theme, motive, structure, and so forth. Selections in the poetry unit are followed by **Cuestionario.**

In light of the specific challenges presented by poetry, this unit includes a special section that goes beyond the instructional materials shared by the other major divisions, **El lenguaje literario.** This part of the text is a general appraisal of figurative language, with each figure defined and then illustrated through examples from selected texts.

Committed to making the text relevant to the present and future needs of literature students, three **Apéndices** have been incorporated. The first discusses critical articles and how to interpret them. The second contains examples of verse classification by syllables. The third appendix consists of a glossary of literary and paraliterary terms, ranging from short definitions of rhetorical figures—such as **perífrasis** or **metáfora**—to longer discussions of literary movements—like **barroco** and **modernismo**—and philosophical doctrines, among them **marxismo** and **existencialismo.**

Carmelo Virgillo prepared the Preface and collaborated with Teresa Valdivieso in composing the first part of **Introducción: La literatura como arte y fenómeno literario.** He is responsible for the section entitled **El autor y su obra frente al público,** as well as the selection of visuals that follows. He wrote the bio-bibliographies, whose format—**Vida y obra** and **El autor y su contexto**—he conceived. In addition, he authored the four **Panoramas históricos** and the **Ensayo** unit. He also contributed numerous literary terms and all glossary entries relating to movements, philosophical doctrines and genres, and with the contents and charting of the **Índice cronológico de obras literarias hispánicas comparado con cuadros sinópticos,** which now appears on the Online Learning Center for ***Aproximaciones.*** Edward Friedman composed the unit on narrative, the anthological section on poetry, the guides to the genres, and the appendix on the critical essay. He also coordinated the footnotes and exercises for all selections. Teresa Valdivieso was in charge of the unit on drama, the theoretical introductions to poetry and literary language, and the appendix on poetry. She was also the linguistic coordinator for the project.

CHANGES IN THE SIXTH EDITION

We have produced this new edition of ***Aproximaciones al estudio de la literatura hispánica*** mindful of suggestions and recommendations made by colleagues all over the country. As a result, we have effected certain modifications that we think will make our textbook more accessible and relevant to the needs and expectations of an ever-greater number and diversity of students.

- We have moved **Índice cronológico de obras hispánicas con cuadros sinópticos** to the Online Learning Center in order to make room for additional authors, readings, and other essential materials.
- This edition features more writings by Nobel Prize laureates: Gabriel García Márquez (**"La mujer que llegaba a las seis"**), Juan Ramón Jiménez (**"Yo no soy yo"**), and Pablo Neruda (**"Oda al tomate"**). For the purpose of retaining popular classical literature, we have introduced Federico García Lorca's **"Canción de jinete,"** Gracilaso de la Vega's **"Soneto I,"** Luis de Góngora's **"Soneto CIII,"** Francisco de Quevedo's **"¡Ah de la vida!,"** Sor Juana Inés de la Cruz's **"A su retrato,"** Ángel González's **"Cumpleaños de amor"** and **"Ciudad cero,"** Sergio Vodanović's play **El delantal blanco,** Martínez Estrada's essay **"Estaciones de descanso,"** and finally, Arturo Uslar Pietri's prophetic critical commentary **"Notas sobre el vasallaje."**
- Bio-bibliographies of living authors have been updated and upgraded, in some cases with the invaluable assistance of the writers themselves, their heirs, and agents.
- The number of explanatory notes, glosses, and parenthetical English renditions of elusive Spanish terms has been incremented to render the book more user-friendly.
- We have expanded the **Panoramas históricos** to provide readers with a greater understanding of modern and present political, social, and economic developments in the Spanish-speaking world. These sections continue to stress the pluralistic and significant contribution of today's Hispanic women, who are contributing unprecedented thematic variables and gender-related discourse.
- To bring ***Aproximaciones*** up to date, without deleting important names, we have replaced certain readings with new ones by the same writers.
- Some exercises have been revised and streamlined.
- New footnotes and cross references have been added to elucidate concepts and refer students to further sources of information.
- **Apéndice 3: Términos literarios y paraliterarios** has been amplified in order to identify and elucidate phenomena—doctrines, currents, significant figures, and up-to-date terminology relating to new biographies and historical introductions. Some entries have been reconfigured in order to clarify their meanings.

ONLINE LEARNING CENTER

The Online Learning Center that accompanies ***Aproximaciones al estudio de la literatura hispánica,*** Sixth Edition, is found at the following URL:

www.mhhe.com/aproximaciones6

It contains the following materials:

- A robust online workbook/study guide that provides students with a wide variety of activities that further develops students' understanding of literary genres, historical periods, and strategies for reading and writing in Spanish, among other topics.

- The complete **Índice cronológico,** formerly found in the appendices of the text. Students can either review the **Índice** online or download the PDF file to their computer.

ACKNOWLEDGMENTS

The authors and publisher would like to thank those instructors who participated in the review of ***Aproximaciones*** in its fifth edition, in particular, the following instructors, whose comments were enormously useful in the development of the sixth edition. The appearance of their names in this list does not necessarily constitute their endorsement of the text or its methodology.

Luis Arata, Quinnipiac University
Pierina Beckman, University of North Texas
Victoria A. Burrus, Vanderbilt University
Brenda Cappuccio, Florida State University
Anthony Cárdenas, University of New Mexico
Dwayne E. Carpenter, Boston College
William Cline, Eastern Michigan University
Anne J. Cruz, University of Miami
Juan Pablo Dabove, University of Colorado, Boulder
Charles V. Ganelin, Miami University, Oxford
Gloria Estela González Zenteno, Middlebury College
Beth E. Jorgensen, University of North Carolina at Chapel Hill
William Maisch, University of North Carolina at Chapel Hill
Florence Moorhead-Rosenburg, Boise State University
Evelyn Nadeau, Clarke College
Duane Rhodes, University of Wyoming
Ruth Sánchez Imizcoz, University of the South
Ronald W. Sousa, University of Illinois, Urbana-Champaign
Graciela E. Tissera, Clemson University
Cynthia Wasick, Vanderbilt University
Wendy Woodrich, Lewis and Clark University

We would like to express our appreciation to our colleagues and students for their kind suggestions and encouragement in the preparation of the Sixth Edition of ***Aproximaciones.*** Special thanks are due, first of all, to Christa Harris, Sponsoring Editor, World Languages, for exercising patience and understanding while guiding us through the entire revision process, and to Pennie Nichols, for her thorough and talented editing of the manuscript. Veronica Oliva, our Permissions Editor, should be credited with providing invaluable information as we contacted authors and their representatives. Once again, we thank Ana Virgillo for her many contributions to the text spent typing the manuscript, reading it, and making judicious recommendations. We are profoundly indebted to the following writers for having informed us about their latest intellectual and literary activities: Rosario Ferré,

Ana María Fagundo, Paloma Pedrero, Isabel Allende, Ernesto Cardenal, and Ana Merino. We are also grateful to Sergio Vodanović's widow, Betty Johnson de Vodanović, who apprised us of her late-husband's previously unpublished writings, which she collected, organized, and helped disseminate following his death. Thanks are also due to Laura Chastain for her careful reading of the manuscript and to the entire McGraw-Hill World Languages team, whose support and encouragement is invaluable.

The Authors

vir13156_fm_i-xiv 07/24/2007 10:42 Page xiii pinnacle 101:MHCA022:mhvir6:fm:

Dedicatoria

A nuestros seres queridos
—Ana, Susan, Jorge—
cuya comprensión hizo posible esta obra

ABOUT THE AUTHORS

Carmelo Virgillo (Ph.D., Indiana University, Bloomington) is Professor Emeritus of Romance Languages at Arizona State University, where he taught Spanish, Portuguese, and Italian at the undergraduate and graduate levels from 1965 to 1993. In addition to serving as coordinator of Portuguese and Hispanic literature, he directed Arizona State University's programs in Florence and Siena, Italy (1982 and 1990). He was also a book review editor of the *Latin American Digest.* His publications include *Correspondência de Machado de Assis com Magalhães de Azeredo* (Rio de Janeiro, Brazil: Instituto Nacional do Livro Ministério da Educaçâo y Cultura, 1969), *Woman as Myth and Metaphor in Latin American Literature* with Naomi E. Lindstrom (Columbus University of Missouri Press, 1985), and *Bibliografía analítico-descritiva de Henriqueta Lisboa* (Rio de Janeiro: José Olympia Editora, 1992). He also authored and co-authored numerous articles and essays on nineteenth- and twentieth-century Spanish, Spanish-American, and Brazilian literature. In addition, he was a contributor to the *Suplemento literário do Minas Gerais* (Belo Horizonte, MG, Brazil). The recipient of several nominations for excellence in teaching, he has been cited by the Italian Ministry of Education for his career-long development of and contributions to the promotion of Italian studies in the United States. He is currently researching a new book on Hispanic civilization.

L. Teresa Valdivieso (Ph.D. 1975) is Professor Emerita of Spanish at Arizona State University. In her many years at ASU, she has been Director of Graduate Studies, Coordinator of the Spanish Section, Director of the Center for Latin American Studies, Chair of the Arizona State University Education Abroad Committee, organizer and chair of the Undergraduate Committee, member of the Dean's Faculty Advisory Council, and of the Language Articulation Task Force. She also was Visiting Professor at Middlebury College, Lecturer at the Universidad Autónoma de Guadalajara (México), and the Universitat de Barcelona (Spain). She is the author of *España: Bibliografia de un teatro silenciado, Negocios y comunicacions,* and co-author of *Studia Hispanica Medievalia, La mujer hispana en el mundo: sus triunfos y sus retos, Voces y textos literarios del Ecuador,* and most recently *Presencia de la mujer hispana* (2004), and *Madrid en la literatura y las artes* (2006). She is a founding-member and past president of the Asociación de Literatura Femenina Hispánica, vice-president of the Asociación Hispánica de Humanidades, senior bibliographer of the Modern Language Association, and recently elected vice-president of Spanish Professionals in America. She continues to teach at Arizona State University. In 1980 she was the recipient of the Dean's Award for excellence in teaching, in 2002 she received the Outstanding Faculty Committee to Teaching and Learning Award, and in 2007 has been awarded the title of Honors Disciplinary Faculty.

Edward H. Friedman (Ph.D., Johns Hopkins University) is Chancellor's Professor of Spanish and Comparative Literature at Vanderbilt University. His primary field of research is early modern Spanish literature, with special emphasis on picaresque narrative, the writings of Cervantes, and the Comedia. He has also worked widely in contemporary narrative and drama. His books include *Cervantes in the Middle: Realism and Reality in the Spanish Novel* (2006), *The Unifying Concept: Approaches to the Structure of Cervantes* Comedias, *The Antiheroine's Voice: Narrative Discourse and Transformations of the Picaresque, Wit's End: An Adaptation of Lope de Vega's* La dama boba (performed by Vanderbilt University Theatre as part of its 2006–2007 season), and *El cuento: arte y análisis.* He has received grants from the National Endowment for the Humanities, the Fulbright Scholar Program, and the National Humanities Center. He is editor of *Bulletin of the Comediantes* and has served as president of the Cervantes Society of America. Nominated by Brigham Young University, he was selected for the Sigma Delta Pi "Orden de Don Quijote" Award in 2005. The recipient of teaching awards at Arizona State University and Indiana University, he was presented the Jeffrey Nordhaus Award for Excellence in Undergraduate Teaching at Vanderbilt in 2006.

vir13156_intro_001-008 07/23/2007 13:18 Page 1 pinnacle 101:MHCA022:mhvir6:Intro:

EQA

INTRODUCCIÓN

2 LA LITERATURA COMO ARTE Y FENÓMENO ESTÉTICO

5 EL AUTOR Y SU OBRA FRENTE AL PÚBLICO: IMPLICACIONES SOCIOCULTURALES

LA LITERATURA COMO ARTE Y FENÓMENO ESTÉTICO

¿Cuál es el mejor modo de aproximarse (*approach*) —es decir, de conocer, analizar a fondo (*in depth*) y valorar (*appraise*)— a la literatura? A fin de poder contestar esta pregunta es preciso reflexionar (*reflect*), ante todo, sobre el concepto de la literatura misma.

LA LITERATURA

Se llama *literatura* al conjunto de obras creativas —orales o escritas— que nos ponen en contacto con los hechos (*deeds*) realizados (*carried out*) por los seres humanos así como con el espíritu humano, con la complejidad de su psicología y de su vida. A través de la literatura podemos llegar a conocer mejor a las personas y a los pueblos, acercándonos más a nuestro mundo.

La palabra *literatura* viene del latín *littera,* que significa *letra;* de ahí que se pueda decir que la mayor parte de la literatura está representada por documentos escritos. Por consiguiente, la manera de ponernos en contacto con ellos es mediante (*through*) la lectura (*reading*).

La lectura como información

La lectura es un proceso informativo que comprende (*is made up of*) dos elementos. El primero es un elemento pasivo; consiste en la información depositada en el documento en forma codificada (*encoded*), o sea, expresada de una manera sutil e indirecta. El segundo elemento es un proceso que implica la activación de ese documento realizada por el lector en el momento en que éste —a quien le toca (*whose job it is*) descifrar el código comunicativo del autor— se pone en contacto con el escrito (*written work*). La lectura es, pues, un proceso dinámico, en el que el elemento principal es el lector. Aunque existieran grandes cantidades de libros, si no hubiera lectores, esos libros se convertirían en material muerto. Por lo tanto, son los lectores los que dan vida a esos documentos por medio de la lectura.

La lectura como comunicación

La lectura, además de ser un proceso informativo, es también un acto de comunicación que se lleva a cabo (*is carried out*) cuando el lector pone en juego (*applies*) su competencia lingüística y cultural para captar, entender e interpretar lo que lee. Este proceso se define como una ecuación con tres elementos: el *autor* (emisor), el cual comunica algo; el *receptor* (lector), quien recibe la información que se quiere comunicar, y el *mensaje* o contenido de la obra literaria. (Ver también p. 11.)

La literatura como arte

La palabra *arte* se origina del latín *ars,* que significa *conjunto de reglas* o *habilidad para hacer bien una cosa.* De este concepto se deriva el sentido de la palabra *arte* como *trabajo bien realizado.*

El escritor latino Horacio (65–8 a.C.) en su obra la *Poética,* estableció una doble función para toda obra de arte al decir que ésta, llamada también *obra maestra* (*masterpiece*), tiene que ser *dulce et utile:* dulce porque produce placer y útil porque desempeña (*performs*) una función práctica, pragmática y, por lo tanto, merece nuestra atención.

CATEGORÍAS ARTÍSTICAS

Las categorías artísticas corresponden a las diversas interpretaciones que hace el artista de la realidad. Entre estas categorías se destacan (*stand out*) (1) el arte por el arte, (2) el arte con un fin docente y (3) el arte comprometido.

1. *Arte por el arte* (*Art for art's sake*). Esta frase resume (*sums up*) la posición de aquéllos que creen que el arte no tiene que tener un fin pragmático o utilitario.
2. *Arte con un fin docente* (*Instructive art*). Éste es el arte que se propone instruir o enseñar, entendiendo que el arte está destinado a mejorar la condición humana.
3. *Arte comprometido* (*"Engagé" art; art with a commitment*). Es el arte que implica una actitud crítica o no conformista. Ésta es la actitud de los que mantienen que todo artista tiene la obligación moral de poner su obra al servicio de una causa social o política.

Si se relacionaran dichas categorías con la fórmula horaciana del dulce y útil, se tendría el cuadro siguiente.

dulce	*dulce y útil*	*útil*
arte por el arte	arte docente	arte comprometido

El arte y la estética

De lo que se ha dicho anteriormente, se entiende que una obra bien ejecutada por su creador o maestro (*master*) —un escrito, una escultura o una composición musical— es apreciada por su valor artístico. Se dice también que esa obra de arte u obra maestra es estimada por su valor *estético,* es decir, por su extraordinaria capacidad de afectar emocionalmente al que la lea, mire o escuche. Si por un lado hay que admirar al artista por su gran inteligencia, sensibilidad e imaginación creadora, también hay que estimarlo por su capacidad de expresar sus sentimientos, ideas o fantasías de tal manera que su obra produzca una profunda sensación en quienes la contemplen.

Y es precisamente de la palabra griega *aisthesis* (sensación) que se deriva la palabra *estética,* término que originariamente significó *ciencia de lo bello y de la creación artística.* En realidad, al principio se dijo que una obra poseía valor estético o artístico cuando apelaba (*appealed*) a las facultades intuitivas del individuo —a su capacidad de *sentir* las cosas— procurando satisfacer la inclinación natural del ser humano por la búsqueda de la belleza. Hoy día ya no se acepta esa definición en su sentido estricto, como se verá a continuación.

La estética en su sentido moderno

La mayor parte de los sistemas filosóficos, desde Platón (427–347 a.C.) hasta el presente, concuerda en que lo que se considera *bello* en una obra artística no es precisamente lo que atrae o agrada (*pleases*), sino más bien (*rather*) lo que causa una reacción espiritual *inmediata,* de efecto *perdurable* (*long-lasting*) y *desinteresada* (*with no ulterior motives*). Se dice que tal reacción es inmediata porque es espontánea, no premeditada, puesto que la sensación representa una manera natural de reaccionar ante un determinado estímulo —en este caso, la creación artística. Efectivamente (*In effect*), basta escuchar los primeros compases (*notes, bars*) de una composición musical para saber en seguida que esta obra ha causado una profunda impresión en nosotros.

La creación artística es también perdurable porque su efecto es permanente. Se puede tomar, por ejemplo, el caso de Quasimodo, el jorobado (*hunchback*) de Nuestra Señora de París (*Notre Dame*), personaje diestramente (*skillfully*) creado por el escritor francés Víctor Hugo (1802–1885). Quasimodo, el protagonista de esta obra maestra, no obstante (*despite*) su enorme fealdad, es la figura que, por su valor artístico o estético, domina en toda la novela. La perdurabilidad de esta obra y la inmortalidad de su personaje central quedan comprobadas no sólo por los innumerables ejemplares (*copies*) del libro que se han vendido desde su publicación en 1831 sino también por la popularidad de las varias adaptaciones teatrales y cinematográficas que se han hecho. La última de éstas, *The Hunchback of Notre Dame,* ha sido realizada en 1996 en forma de dibujos animados (*cartoons*) por los estudios de Walt Disney.

Otro buen ejemplo de perdurabilidad son las figuras universales de don Quijote y Sancho Panza, creaciones cómico-burlescas de Miguel de Cervantes (1574–1616). Esta pareja literaria apareció en la España del siglo XVII, pero continúa viva en la mente y en el corazón de los lectores de Cervantes e incluso en los de aquellas personas que, aunque no hayan leído esa obra, han oído hablar de las aventuras de don Quijote, o han presenciado (*seen*) la moderna y muy exitosa (*successful*) versión musical en Broadway, *Man of La Mancha.*

De esto se deduce que lo que en su estado natural aparece, o *se presenta,* feo o ridículo, cuando es elaborado, o *representado,* artísticamente puede originar obras de suma belleza. Así se puede concluir que una obra maestra es bella no tanto porque es atractiva o agradable, sino porque nos conmueve (*touches us emotionally*), despertando emociones profundas y variadas: empatía, compasión y amor, así como antipatía (*dislike*), terror, disgusto, rabia (*rage*) y odio. No ha de sorprender, por eso, que los franceses hayan creado el término *belles lettres* para referirse a la literatura —término universal que se usa todavía, generalmente en forma abreviada (*letters;* en español, *letras*).

Por último, se puede afirmar que la reacción ante la obra artística es desinteresada ya que no se produce pensando en ninguna recompensa material. Lo que se deriva del acto de leer, escuchar o contemplar un objeto artístico es, a fin de cuentas, el impacto emotivo que dicha obra ocasiona (*brings about*), de distintas maneras, en cada individuo.

EL TRIPLE PLANO DE LA LITERATURA

De todo lo dicho, se puede concluir que la literatura está integrada por tres campos de acción: (1) un campo informativo/comunicativo, que se refiere a la información que comunica el texto literario; (2) un campo artístico, que nos muestra los medios que ha utilizado el escritor para hacer que su obra sea una obra de arte y (3) un campo psicológico, que nos hace reflexionar acerca de las relaciones entre ese texto literario y la vida humana.

Por consiguiente, el estudio de la literatura consistirá en captar los mecanismos que operen en todos y cada uno de estos campos. El objeto de este libro de texto es iniciar a los estudiantes en la apreciación de estos tres campos en el ámbito de (*in the realm of*) las letras de España e Hispanoamérica.

EL AUTOR Y SU OBRA FRENTE AL PÚBLICO: IMPLICACIONES SOCIOCULTURALES

EL AUTOR Y SU OBRA

Al examinar el concepto de literatura, se dijo que la lectura de una obra literaria es un proceso a la vez comunicativo e informativo en el que participan tres elementos: el autor, la obra y el lector. Este acto de reciprocidad tripartita (*three-way interchange*) no se podría efectuar si no existiera una relación social y cultural entre esos tres componentes. De ahí que para interpretar bien un texto no baste saber el idioma en que está escrito; hay que conocer y apreciar también el espacio geográfico, el momento histórico y el ambiente sociopolítico y económico dentro de los cuales una determinada obra ha sido concebida y realizada. El escritor, a pesar de poseer su propia manera de ver y codificar la realidad, es a fin de cuentas un individuo que vive o ha vivido en un determinado lugar del mundo, en cierta época y en una sociedad caracterizada por rasgos singulares. Por lo tanto, su visión del mundo o *cosmovisión* (*worldview*) no es del todo individual. Por original que sea una obra literaria, por su inimitable estructura lingüística y por la actitud personal del autor ante la vida, tal obra es, sin embargo, el producto de una determinada época, la cual posee rasgos fundamentales que el autor no puede menos de (*cannot help but*) integrar a lo que escribe a fin de aplaudirlos o condenarlos.

EL PÚBLICO LECTOR

Habiendo determinado lo que el escritor expresa y la función que representa en el acto comunicativo, ¿quién es el público lector y qué papel desempeña? Entendemos por *público lector* el conjunto (*ensemble*) de individuos que lee cierta obra literaria y la juzga, interpretándola o descifrándola cada uno a su modo, pero de acuerdo con toda una serie de factores subjetivos —entre otros, su cultura, su temperamento, su actitud o postura ante la vida y sus gustos personales. De la misma manera, es posible que una obra sea apreciada en una determinada época, mientras que no lo es en otro momento histórico. Por consiguiente, las implicaciones socioculturales son algo que no puede ser ignorado al analizar la literatura.

Con este fin, en el esbozo (*blurb, sketch*) biográfico que precede a toda lectura se hace mención de las circunstancias de cada escritor, a las que éste reacciona —de una manera favorable o desfavorable, con menor o mayor intensidad y originalidad— a través del texto literario. Se ponen de relieve, por lo tanto, los elementos siguientes.

1. el lenguaje y los temas —la temática— de las distintas obras, considerando la época en que cada obra fue concebida y escrita
2. las técnicas que cada autor utiliza para presentar en forma literaria tanto las preocupaciones de su propio país como los dilemas universales y eternos a los que ha venido enfrentándose el ser humano desde el principio de la historia
3. los factores históricos, políticos, sociales, económicos y culturales que motivaron las obras literarias, intentando identificar al público al que están destinadas

FACTORES AMBIENTALES E HISTÓRICOS Y EL ESTILO DE LA ÉPOCA

Lo que diferencia una obra de arte de otra es el estilo: es decir, los rasgos que distinguen las creaciones de un artista de las de otro. Cuanto más original el artista, tanto más inconfundible su estilo. Con todo, el escritor, el pintor, el arquitecto, etcétera, son influenciados por su ambiente y por el momento histórico en que viven. Sus obras, aunque ejecutadas de una manera individual, particular, dejan traslucir (*shine through*) lo que pudiera llamarse el *estilo de la época.* Éste correspondería a un factor que reúne en sí varias manifestaciones culturales comunes a una determinada generación o generaciones.

Tal vez el elemento que más explícitamente permite distinguir cierta época de otra es la moda (*fashion*). Si se comparan, por ejemplo, dos retratos que exhiben la sencilla o la esmerada (*elaborate*) vestimenta de una modelo, su peinado (*hairstyle*) y maquillaje (maquillaje), la cantidad y tipo de adornos que lleva, su modo de posar y hasta su porte (*stature*) y expresión, es posible determinar que los retratos pertenecen a épocas distintas. Sin embargo, aun cuando la moda evidencia, como hoy día, el inconformismo general, la informalidad y la autonomía personal de toda una generación que celebra —entre otros fenómenos socioculturales— la liberación de la mujer, la diversidad humana y la prosperidad económica de la pos-Guerra Fría, no es difícil destacar en cualquier revista el toque personal de modistos de alta costura (*fashion designers*) como Óscar de la Renta, Christian Dior o Gianni Versace.

De igual manera, basta echar un vistazo (*take a look*) a los cuadros del pintor español El Greco (1540–1614) y del argentino Antonio Berni (1905–1981) para descubrir elementos que representan a cada artista en particular y a su respectiva época en general. Aunque el tema es el mismo —la Crucifixión— la pintura de El Greco que aquíse reproduce se caracteriza por el alargamiento (*lengthening*) de las figuras, la irregularidad de la composición y el misticismo. Si tales rasgos constituyen el sello personal (*signature*) de este artista español de ascendencia griega, en otro ejemplifican lo mejor del estilo barroco, con su énfasis en lo complejo y desproporcionado —estilo asociado con un momento histórico de gran introspección, pesimismo y celo (*zeal, fervor*) religioso. En cambio, el Cristo de Berni que sigue —solitario, emaciado, sangriento y rodeado de símbolos de progreso tecnológico y

Cristo en el garaje (Antonio Berni, Argentina, siglo XX; realismo social)

La crucifixión (El Greco, España, siglo XVI; barroco)

económico— ejemplifica el arte comprometido, concientizador (*consciousness-raising*) de la época de Berni. Alude a realidades concretas de importancia especial para Latinoamérica, según lo indica la figura central de un Cristo mestizo. Sin embargo, Berni confiere universalidad a lo local de una manera implacable, típicamente suya, injuiciando (*indicting*) el materialismo capitalista, que tanto en América como en otras partes del mundo hace mártires políticos y sociales de los indefensos: los pensadores y los pobres. De una manera similar, los dos templos que aquí se reproducen comparten el mismo fin (*scope*) —celebrar la magnitud de lo infinito— a través de variantes que corresponden al estilo de toda una época y al genio individual del artista.

EL ESTILO PREVALECIENTE ANTE LOS GUSTOS PERSONALES

Cabe recordar que lo que le agrada a una persona puede no agradarle a otra, de manera que dentro de cualquier época habrá siempre una gran variedad de gustos. De esto se deducirá que en la misma época puedan coexistir varios y distintos estilos. Entonces, ¿a qué se debe el hecho de que cierto estilo se imponga sobre todos los otros? Esto se debe al gusto de la clase social dominante, la cual dicta

El templo de Poseidón (Italia, c. 600 a.C.; clasicismo)

La catedral metropolitana de Nuesta Señora Aparecida (Brasil, c. 1960; futurismo)

las normas con sus debidas variantes, que se han de seguir en el comportamiento personal y en la expresión artística.

EL ESTILO Y LOS PERÍODOS LITERARIOS

La literatura, igual que las artes plásticas (por ejemplo, la pintura y la escultura) y las musicales, es influenciada por el gusto en boga (*vogue*). Cualquiera que sea la clase dominante —la aristocrática, intelectual, media o hasta la baja— su estilo, o manesa de comportarse y expresarse, es influenciado por el momento histórico, el clima político y las condiciones económicas y culturales del país. De ahí que en este libro se hablará de períodos literarios (la época medieval, el humanismo, el Renacimiento, el Barroco y el neoclasicismo, entre otros) para indicar épocas caracterizadas por una manera particular de ver, sentir y expresar las cosas.

Si bien todo período literario consiste en tres fases fundamentales —el principio, el punto culminante y la decadencia o caída— hay que tener en cuenta que ninguna fase comienza y acaba en un momento determinado. Hay quienes han querido fijar el siglo, el año, el mes y hasta el día en que cierto movimiento literario, o corriente (*current, trend*) literaria, se inicia o extingue. Dichos criterios, aunque son oficialmente aceptados en ciertos casos, no dejan de ser (*are still, are nonetheless*) arbitrarios. Como las propias palabras *movimiento y corriente* lo indicarían, cualquier tendencia es dinámica y, como tal, implica evolución y progreso. Así es que, con el transcurso del tiempo, mientras que un estilo declina otro surge (*emerges*), fundiéndose y confundiéndose uno con otro. Además de eso, según lo comprueban movimientos artísticos como el Renacimiento y el neoclasicismo, inspirados por la cultura de los antiguos imperios griego y romano, ningún estilo desaparece del todo. Dicho estilo perdura dentro de otro estilo, integrándose a éste para formar parte constitutiva de la cultura universal. Siguiendo este concepto, se entiende que los estilos literarios en particular y los artísticos en general sólo pierden su popularidad —pasan de moda— pero reaparecen, con variantes propias, en otra época.

Adoptando la postura de que la historia de la literatura representa a la larga la de la humanidad y de los diferentes estilos, en este libro nos aproximaremos al estudio de las letras hispánicas teniendo en cuenta la multiplicidad de factores que contribuyen a la creación de una obra literaria.

vir13156_pt01_009-132 07/18/2007 00:25 Page 9 pinnacle 101:MHCA022:mhvir6:Part 1:

LA NARRATIVA

10 INTRODUCCIÓN A LA NARRATIVA

19 *PRÁCTICA*

24 PANORAMA HISTÓRICO Y CATEGORÍAS FUNDAMENTALES

40 *PRÁCTICA*

41 EL CUENTO: GUÍA GENERAL PARA EL LECTOR

42 LA NOVELA: GUÍA PARA EL LECTOR DE *SAN MANUEL BUENO, MÁRTIR*

43 LECTURAS

vir13156_pt01_009-132 07/18/2007 00:25 Page 10 pinnacle 101:MHCA022:mhvir6:Part 1:

EQA

INTRODUCCIÓN A LA NARRATIVA

I Las formas narrativas

Según Robert Scholes y Robert Kellogg en *The Nature of Narrative* (1966), la palabra *narrativa* se refiere a todas las obras literarias que satisfagan dos requisitos: la presencia de una historia y la presencia de un narrador. Las formas narrativas existen desde la antigüedad. El grado cero de la narrativa, es decir, el punto de origen, lo constituyen los *mitos;* por ejemplo, el mito de Prometeo, el mito de Sísifo y otros. Los mitos han existido en todas las civilizaciones y son historias inventadas por los hombres para satisfacer su deseo de explicar y dominar el mundo que los rodea.

La *novela* es la forma narrativa más estudiada, aunque su desarrollo es un fenómeno relativamente reciente. La diferencia principal entre la novela y el *cuento* es la extensión y profundidad. El *novelista* tiene mayor libertad en cuanto a la selección de material literario y es fácil notar la gran complejidad de la novela, no sólo respecto al lenguaje, sino también respecto al nivel temático. En cambio el *cuentista,* como escribe narraciones breves, no tiene la oportunidad ni de ampliar las ideas ni de usar tantos recursos literarios como el novelista. Por lo tanto, el impacto producido por el cuento tiene que ser inmediato y muchas veces el final es inesperado. No obstante, el cuento bien escrito y estructurado puede resultar una obra de arte en miniatura.

II Análisis de la narrativa

EL TEXTO LITERARIO COMO COMUNICACIÓN

El elemento más importante para la lectura de la obra narrativa es el *texto literario.* El texto literario, o sea, lo que se ve en la página misma, es un compendio de palabras, una fuente de significación o significaciones. Según algunos críticos y teóricos, el *lector* es responsable de buscar la significación formulada por el autor; según otros, es el lector mismo quien da la significación al texto. En el primer caso, el texto es visto como algo misterioso cuyos indicios (*clues*) pueden llevar al lector a una interpretación válida —tiene una vida propia y una estructura preestablecida que el lector tiene que descubrir y analizar. En el segundo caso, el texto existe sólo cuando el lector empieza a leerlo y a comparar su comprensión del mundo con la del autor —hay una interacción entre el texto y el lector. La creación se explica así como una reacción del lector ante el estímulo verbal, o sea, ante el texto.

Las distintas maneras de estudiar un texto producen gran actividad crítica. En cierto sentido, cualquier metodología analítica puede justificarse, con tal que por su medio se explique o se clarifique algún aspecto del texto. A pesar de las múltiples

posibilidades metodológicas, la lectura crítica debe evitar dos cosas: el análisis mecánico y la subjetividad absoluta. Al hacer un análisis puramente mecánico, el crítico puede depender demasiado de una serie de reglas o ideas preestablecidas, y así se pierde la interacción directa entre texto y lector. De una manera correspondiente, un análisis guiado por una subjetividad absoluta —el caso en que el lector parece tener más valor que la lectura— puede resultar en el olvido del texto. Entre estos polos opuestos residen los elementos de la investigación literaria, siendo importante reconocer que una obra literaria puede ser estudiada desde muchas perspectivas. Por consiguiente, podremos hablar de las posibles *aproximaciones* al estudio de una obra literaria.

En la comunicación oral, el que habla —el emisor— emite un mensaje dirigido al oyente —al receptor. En una obra literaria, el que escribe comunica un mensaje al lector. Esta división tripartita del lenguaje hablado —emisor/mensaje/receptor— se adapta a la escritura —autor/texto/lector— pero lo más revelador de la analogía no son las semejanzas sino las diferencias entre los dos medios de comunicación.

El código comunicativo:
La comunicación oral frente al texto literario

LA COMUNICACIÓN ORAL		
El emisor **(El hablante)**	**El mensaje** (lo que se transmite, por lo general, de forma directa)	**El receptor** **(El oyente)**

EL TEXTO LITERARIO		
El autor	*El texto*	*El lector*
El autor **El narrador** **Los personajes** (diálogo) **Los pensamientos** (monólogo interior)	**El discurso** (lenguaje) **La historia** (lo que se cuenta) **El tema** (significación y mensaje de lo que se cuenta)	**El lector real** **El narratario** (el lector ficticio)

El emisor = el autor o el narrador

En el código comunicativo, el emisor se relaciona con el autor y con el narrador. El autor inventa el texto siguiendo las convenciones del arte literario, pero el verdadero emisor del mensaje, el que posee la voz intratextual, es decir, la persona que habla dentro del texto, en un cuento o en una novela, es el *narrador.* La voz narrativa o narrador determina el punto de vista de la obra. A veces se emplea el *yo* de la primera persona, el *yo* de una voz subjetiva que puede pertenecer al protagonista, a un personaje secundario o a un testigo (*witness*) de la acción. La voz narrativa puede ser un narrador *omnisciente* que nos puede contar todo, incluso los pensamientos de los personajes. También puede hacer el oficio de narrador un observador externo o testigo, el cual, por ver los acontecimientos desde afuera, presenta una visión limitada. En algunos casos el narrador tiene una personalidad definida; en otros, no se manifiestan rasgos individuales. De todos modos, hay que distinguir muy claramente entre el autor, quien controla la narración desde afuera, y el narrador, quien la controla desde adentro. Por ejemplo, la novela picaresca *Lazarillo de Tormes* (1554) pretende ser el relato autobiográfico del protagonista, en este caso Lazarillo, contado por él mismo: «Pues sepa Vuestra Merced ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes… ». De este modo el narrador se convierte en emisor del mensaje, controlando a la vez la narración desde adentro. El autor, por su parte, por ser el inventor del texto, la controla desde afuera.

El narrador no tiene la obligación de decir la verdad, ni siquiera de intentar decirla. Por eso, al analizar un texto, debe analizarse a la vez el papel del narrador y la relación que existe entre lo que se dice y lo que se muestra. Wayne C. Booth, en *The Rhetoric of Fiction* (1961), habla de dos clases de narradores ficticios: el narrador *fidedigno* (*reliable narrator*) y el narrador *indigno de confianza* (*unreliable narrator*). La acción, el diálogo y otros elementos textuales suelen enfatizar lo contado por un narrador fidedigno, mientras que el narrador indigno de confianza —con intención o sin ella— desconcierta al lector con una representación falsa de la materia. Si un narrador le dice al lector, «Juan López es bueno, en toda la extensión de la palabra», es posible que sea la verdad o que no lo sea. Si dentro de la narración Juan ayuda a los pobres y se sacrifica por su familia, se puede decir que el narrador ha sido fidedigno. Sin embargo, si Juan, sin justificación, mata a seres inocentes, el narrador sería indigno de confianza, pues no estaría de acuerdo lo dicho por éste con lo mostrado por Juan. Si la actitud del narrador va en contra de la norma, puede ser indigno de confianza sin intención de serlo. Por ejemplo, los prejuicios de un narrador racista, aunque intentara decir la verdad, podrían inspirar desconfianza en el lector. Para la comprensión de un texto narrativo, será necesario considerar si el narrador es fidedigno o si es indigno de confianza, y cómo este aspecto de la narración influye en un análisis de la obra.

El mensaje = el texto

El segundo elemento literario del código comunicativo es el texto, el cual equivale al mensaje de la comunicación oral. Por lo general, el mensaje oral se presenta de una manera directa: «Cómete la naranja», «Está lloviendo», «Acabo de comprar un condominio». El mensaje de una obra de ficción puede ser directo o indirecto,

presentado en términos literales o en sentido figurado. El escritor busca con frecuencia modos de presentar lo común como algo nuevo y original, y por eso, el lector tiene que buscar el mensaje a través de una interpretación de las múltiples facetas de la narrativa.

El receptor = el lector

El que oye el mensaje comunicado por un hablante es el receptor. En muchas obras narrativas hay un narratario (*narratee*) además de un lector real. Tomando de nuevo como ejemplo la obra *Lazarillo de Tormes,* esta narración va dirigida a «Vuestra Merced» ("*Your Excellency*"), persona conocida por el protagonista, Lázaro, y quien ha exigido a éste que dé una explicación de su condición social. Dice Lázaro en el prólogo:

> Y pues Vuestra Merced escribe [que] se le escriba y relate el caso muy por extenso, parecióme[1] no tomalle[2] por el medio, sino del principio, porque[3] se tenga entera noticia de mi persona…
>
> [1]me pareció [2]tomarle [3]para que

Lo que motiva la novela es la petición de «Vuestra Merced», quien por ser el receptor del mensaje se convierte en narratario. Como resultado, podemos distinguir en el *Lazarillo de Tormes* dos receptores: un narratario, situado dentro de la novela, y un lector real, fuera de ella. Todos nosotros seremos lectores reales de las obras que leamos. Nosotros somos los lectores del texto escrito por el autor, mientras que en el mundo ficticio el narratario es el lector de lo «escrito» por el narrador.

ELEMENTOS PRINCIPALES DEL TEXTO LITERARIO

En toda obra narrativa, el autor se sirve de ciertas convenciones literarias para comunicar su mensaje; éstos son los recursos literarios (*literary devices*) que forman parte del mundo ficticio. Tanto el cuento como la novela, ambos derivados de formas antiguas, están constituidos por tres componentes: la *historia,* el *discurso* y el *tema.* La historia trata de lo que pasa en una obra; el discurso se refiere a la manera de narrarlo; el tema es la significación de lo que pasa.

La historia

La historia, llamada también *fábula* o *argumento,* tiene varios elementos constitutivos, típicos de la narrativa en general, que forman la *trama* (*plot*) u organización de la materia. Estos elementos son la *exposición,* el *desarrollo,* el *suspenso,* el *punto decisivo,* el *clímax* y el *desenlace.*

La exposición o planteamiento del asunto. Son los datos necesarios para entender la acción de la obra; por ejemplo, la descripción del ambiente, una explicación de la circunstancia inicial, las relaciones entre los personajes, dónde y cuándo la obra tiene lugar.

El desarrollo. Representa la introducción del asunto mismo de la obra, es decir, las acciones de los personajes y sus motivos.

El suspenso. Se manifiesta en la tensión dramática y es una especie de anticipación, por parte del lector, de lo que va a pasar.

El punto decisivo (*turning point*). Puede ser una acción, una decisión o la revelación de algo que cambia la dirección de la obra.

El clímax. Es el momento culminante —el punto más alto de la acción— el resultado del punto decisivo.

El desenlace (*dénouement*). Es la parte que presenta las consecuencias finales del clímax.

Una obra narrativa puede tener un *final cerrado* o un *final abierto.* En el caso de un final cerrado, se ve la solución o resolución del hilo argumental; por ejemplo, la muerte del protagonista en *Don Quijote* o el descubrimiento del asesino en una novela policíaca. Si la acción queda incompleta o sin resolución fija, el final se considera abierto; por ejemplo, el grito de esperanza de Scarlett O'Hara en *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*): «Mañana será otro día» (*"Tomorrow is another day"*) lleva implícita la idea de un desarrollo posterior. Asimismo, el desenlace sorpresivo de una obra, como por ejemplo, la revelación de que todo ha sido un sueño, podría clasificarse como un *final irónico.*

Si en el desenlace hay correspondencia entre los buenos motivos de los personajes y un final feliz —o entre los malos motivos y un final trágico— se podría hablar de la *justicia poética.* O sea, que si en la obra los buenos son premiados y los malos castigados, se puede decir que hay un caso de justicia poética. A veces en la literatura, al igual que en la vida, no reina la justicia poética.

El discurso

La historia representa el contenido de la obra narrativa. El discurso representa la expresión misma de esa historia, o sea, el conjunto de elementos lingüísticos y formales que la constituyen. En términos generales, el lenguaje narrativo comprende las partes siguientes: la *descripción,* el *diálogo,* la *narración,* el *comentario del narrador,* la *organización y presentación de la materia,* la *creación del ambiente* y el *tono.*

La descripción. Sirve para crear el marco escénico (*setting*): tiempo y lugar. Puesto que no podemos *ver* nada, el narrador tiene que pintar con palabras a las personas y las cosas.

El diálogo. Refleja la interacción verbal entre los personajes, mientras que el narrador omnisciente puede presentar los pensamientos de éstos. A veces se emplea la forma del monólogo interior (*stream of consciousness*) para reproducir los pensamientos de un personaje literario de una forma que imite con naturalidad los pensamientos de éste.

La narración. Presenta la acción o los eventos del texto.

Los comentarios del narrador. Ofrecen datos —y, muy a menudo, juicios— sobre la situación narrativa o sobre los personajes.

La organización y presentación de la materia. Es la forma en que el autor ha organizado los elementos que componen la obra.

La creación del ambiente. Es la manera cómo usa el autor los elementos de la obra para producir efectos emotivos y cómo el lector reacciona ante dichos elementos.

El tono. Es la actitud que adopta el narrador ante los asuntos textuales, es decir, ante lo que está narrando. El tono puede ser serio, cómico, burlesco, etcétera.

Todas estas partes del discurso, denominadas *funciones discursivas,* contribuyen, a la vez, a la presentación de los personajes literarios. Generalmente, un personaje puede ser descrito por el narrador o por otro personaje. Sin embargo, hay que tener presente que las descripciones pueden ser acertadas (*accurate*) o no; por eso hay que fijarse en el tono de las mismas. El diálogo también es importante para conocer a los personajes porque por medio de sus propias palabras a veces podemos descubrir sus pensamientos. A pesar de todo, no se puede juzgar a un personaje sólo por lo que él dice o por lo que los otros opinan de él, sino que es necesario juzgarlo por sus acciones. La interacción de un personaje con los demás y con su medio ambiente puede ser reveladora y debe analizarse detenidamente.

El discurso literal y el discurso figurado. El discurso literario puede ser directo o indirecto, literal o figurado. Por ejemplo, el escritor puede utilizar la palabra *rosa* para referirse a la flor misma, es decir, a la cosa; en este caso, hay correspondencia directa entre el *significante* (*signifier,* el signo lingüístico) y el *significado* (*signified,* el objeto representado por el signo lingüístico). Pero el escritor también puede utilizar la palabra *rosa* no para referirse a la flor sino a la *belleza* (porque la rosa es bella), o para presentar una imagen de la *brevedad de la vida* (porque la rosa se marchita pronto). En ambos casos la correspondencia entre el significante y el significado es indirecta —simbólica— y la palabra se convierte así en *símbolo.* Otros ejemplos de correspondencia indirecta serían el *camino* como símbolo de la progresión de la vida, y el color rojo que simboliza la pasión o el sacrificio.

Cualquier palabra puede tener una significación simbólica, pero si el símbolo tiene aceptación universal, es decir, si es una especie de modelo original que sirve como ejemplar, se llama *arquetipo.* Por ejemplo, la figura mítica de Venus, así como la rosa, sería un arquetipo porque representa la imagen de la belleza y de la perfección física de la mujer.

A veces el sentido figurado no está representado por una sola palabra sino por un conjunto de palabras o yuxtaposición verbal. Las yuxtaposiciones verbales forman *imágenes* y *figuras retóricas;* estos elementos están presentes en la narrativa y son fundamentales para la creación artística poética. Por ejemplo, en «El incendio», un cuento de Ana María Matute (p. 74), el protagonista prende fuego a un carro para que la mujer que él ama no se vaya. Antes de describir el acto mismo, la narradora dice: «Algo como un incendio se le subió dentro. Un infierno de rencor». La imagen del incendio tiene valor literal porque representa la acción del fuego, pero también tiene valor figurado al referirse al estado emotivo del joven. Así se establece un equilibrio entre los puntos de referencia internos y externos de la obra. La palabra *infierno* sirve para complementar la significación. Es decir, que la angustia mental del protagonista se compara con un incendio; a esta comparación entre dos cosas usando la partícula *como* o *cual* se le llama en literatura *símil.* De la misma manera

se podría asociar el rencor que el joven siente con la discordia y con el fuego del infierno; esta asociación de significados se denomina *metáfora.*

Cada autor se vale de las convenciones literarias para crear un estilo propio. La originalidad de una obra no se manifiesta en usar formas exóticas, sino más bien en crear nuevas combinaciones de las formas tradicionales o en la manera distinta de ver las cosas cotidianas. Véase, por ejemplo, la introducción de don Francisco Torquemada, en *Torquemada en la hoguera* (1889) de Benito Pérez Galdós (1843–1920):

> Voy a contar cómo fue al quemadero el inhumano que tantas vidas infelices consumió en llamas; que a unos les traspasó los hígados[1] con un hierro candente,[2] a otros les puso en cazuela bien mechados,[3] y a los demás los achicharró[4] por partes, a fuego lento, con rebuscada y metódica saña.[5] Voy a contar cómo vino el fiero sayón[6] a ser víctima; cómo los odios que provocó se le volvieron lástima, y las nubes de maldiciones arrojaron sobre él lluvia de piedad; caso patético, caso muy ejemplar, señores, digno de contarse para enseñanza de todos, aviso de condenados y escarmiento[7] de inquisidores. Mis amigos conocen ya, por lo que de él se me antojó[8] referirles, a don Francisco Torquemada, a quien algunos historiadores inéditos de estos tiempos llaman *Torquemada el Peor.*
>
> [1](*fig.*) entrañas [2]ardiente [3]*ready for roasting* [4]*scorched* [5]*furor* [6]*executioner* [7]advertencia [8]ocurrió

Galdós traza en esta novela el sufrimiento del usurero del siglo XIX, don Francisco Torquemada, por la enfermedad de su hijo y su fracasado esfuerzo por salvarle de la muerte. En el fragmento citado, hay una analogía implícita, tanto al nivel lingüístico como al nivel conceptual. El apellido del protagonista ficticio, Torquemada, lo relaciona con el Inquisidor Tomás de Torquemada, figura de la Inquicisión española. Las imágenes de este fragmento se refieren a don Francisco, pero en forma figurada, pues son alusiones al fuego inquisitorial del otro Torquemada. El mensaje es que don Francisco, el usurero, había hecho sufrir a todos los que le debían dinero, de la misma manera que el Inquisidor hizo sufrir a los acusados por la Inquisición, pero ahora es el mismo don Francisco quien sufre. Para enfatizar la maldad del usurero, le llaman *el Peor* para demostrar que fue *peor* que el históricamente cruel Inquisidor. Aquí el discurso galdosiano funciona como transmisor de un mensaje y como artífice creador: se relata algo y este relato se hace de manera original y artística.

El tema

El tema marca la base ideológica del texto; es, pues, una síntesis o punto de contacto entre la historia y la forma lingüística de una obra literaria. Por *tema* se entiende la idea central o la unidad de los conceptos del texto, tanto como el *valor significativo* —el mensaje fundamental— de estos conceptos. El ejemplo siguiente ilustra este doble sentido. En *Doña Perfecta* (1876), otra novela de Galdós, se presenta el conflicto entre la protagonista, doña Perfecta, encarnación de un conservadurismo antiprogresista e intolerante, y su sobrino Pepe Rey, representante de un antitradicionalismo científico. Dispuesta a sacrificarlo todo por su causa, doña Perfecta es moralmente culpable de la muerte de Pepe Rey. Puede decirse que el tema de esta novela, en su primer sentido, como unidad de conceptos, como idea central del texto, es la intolerancia, o, quizá, el triunfo de la intolerancia.

Ahora bien, cuando se aplica el tema a la experiencia humana y se dice, en el caso de *Doña Perfecta,* que no se debe soportar una actitud intolerante, o que hay que aceptar la posibilidad de modificar la tradición mediante nuevas ideas progresistas, se tiene el valor del tema en su segundo sentido, *valor normativo* o *axiomático.* En otras palabras, se trata de hallar en la obra un *mensaje* determinado. Es importante reconocer que en *Doña Perfecta* se refleja una visión de la España de la época, un país que vacilaba entre el sueño dorado de un imperio católico y la revolución industrial y científica europea. Al plantear el problema, Galdós reacciona en contra del *status quo,* pero sin defender en términos absolutos las tendencias progresistas.

El tema de una obra literaria puede ser *explícito* (expresado de una manera directa) o *implícito* (expresado de una manera indirecta o sutil). En *El conde Lucanor* (1335), una colección de cuentos del siglo XIV, don Juan Manuel (p. 43) escribe al final de cada cuento una moraleja, la cual de forma explícita revela el tema del cuento. Por ejemplo: «No aventures nunca tu riqueza / por consejo del que vive en pobreza» (Cuento XX) y «Mal acabará el que suele mentir / por eso debemos la mentira huir» (Cuento XXIV).

En «La conciencia», otro cuento de Ana María Matute, se presenta el caso de un vagabundo que llega a controlar los actos de la protagonista y su marido. El vagabundo afirma «lo vi todo», y se nota que los dos tendrán algo que ocultar. En realidad, el vagabundo no ha visto nada, pero con tal amenaza puede dominarlos hasta el extremo de aprovecharse de ellos, asegurando así lo que se dice en el cuento: «Nadie hay en el mundo con la conciencia pura, ni siquiera los niños.» Este cuento es, por consiguiente, un buen ejemplo de tema explícito.

Sin embargo, en la mayor parte de las obras narrativas, el tema está implícito. Se puede formular el tema según el efecto creado por el texto: el énfasis conceptual del autor, la significación de las acciones, lo que pasa con los personajes, los comentarios de los personajes y del narrador. Por ejemplo, volviendo a la obra *Doña Perfecta,* se ve que al hacer triunfar la intolerancia de la protagonista mediante la presentación de los resultados trágicos de la falta de comprensión, Galdós no necesita ofrecer moralejas; el lector puede intuir el tema que se está presentando —la intolerancia. Por eso en el capítulo final de la novela, sólo se necesitan dos oraciones: «Esto se acabó. Es cuanto por ahora podemos decir de las personas que parecen buenas y no lo son.» Lógicamente, si se trata de un tema explícito, los lectores verán de manera clara cuál es el tema. En el caso de un tema implícito, habrá más posibilidades interpretativas, pues cada lector tendrá su propia manera de analizar un texto cuyos mensajes se presenten de forma indirecta.

La ironía dramática y la ironía circunstancial. En el tema del cuento «La conciencia» y en el de la novela *Doña Perfecta* se ve cierta *ironía,* pues el cuento se basa en *lo no visto* y la novela en el *triunfo del personaje hipócrita.* A continuación se analizarán otros ejemplos de ironía. En el cuento «El ausente», también de Ana María Matute, la protagonista se da cuenta del amor de su marido, no cuando éste está presente, sino cuando está ausente. Esta inversión de los conceptos de la ausencia y de la presencia —la creación de una situación inesperada— además de ser irónica, es paradójica porque en la *paradoja,* la verdad parece contradecir las leyes de la lógica. Un ejemplo por excelencia de ironía es el mito de Edipo, base de la tragedia de Sófocles (495–406 a.C.), *Edipo Rey.* Edipo se casa con la reina viuda Yocasta y se propone descubrir al asesino del rey, quien es a la vez el ex

esposo de ésta. Irónicamente, el resultado de su búsqueda revela que es Edipo mismo quien ha matado al rey, el cual a su vez era su padre y, por lo tanto, la reina con quien está casado es su madre. De esta forma, el detective y el asesino son la misma persona. Intensifica la ironía de la obra la presencia de un público teatral tan familiarizado con el mito de Edipo como lo estaba el público de Sófocles, pues el espectador, o lector, que sabe más que el personaje, puede seguir la progresión dramática con plena conciencia del desenlace. Por eso la ironía se llama *dramática.* Pero hay también otra clase de ironía, la ironía *circunstancial* que tiene lugar cuando el lector no se entera de la situación irónica hasta el momento de la culminación de los hechos. El lector del cuento «El ausente», por ejemplo, no llega a entender la ironía de la ausencia hasta el cambio de actitud de la protagonista.

El leitmotivo. Es común notar ciertas variaciones sobre un mismo tema literario dentro de un texto. Los temas (o situaciones o ideas) que recurren o que se repiten de forma variada se llaman *leitmotivos.* Por ejemplo, en *The Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer (¿1340?–1400) todos los caminantes narran una historia y el proceso de narrar se convierte en el leitmotivo central de la obra. Un mismo leitmotivo puede presentarse en obras diferentes. Como ejemplo se puede citar el del protagonista que deja que el curso de su vida sea determinado por influencia de las novelas que lee, como es el caso de don Quijote en la novela de Miguel de Cervantes y el de Madame Bovary en la obra del novelista francés Gustave Flaubert (1821–1880). De igual modo, se puede señalar como leitmotivo la convención de un personaje literario que pone en duda —dentro del marco de la obra— la superioridad de su creador. Entre los ejemplos de este tipo figuran *Niebla* de Miguel de Unamuno (1864–1936) y *Sei personaggi in cerca d'autore* (*Seis personajes en busca de un autor*) del dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867–1936). En la novela *Niebla* de Unamuno, por ejemplo, hay un debate entre el personaje principal (Augusto Pérez) y el autor (transformado aquí en personaje novelesco, personaje ficticio) para probar quién de los dos es más real. Según algunos críticos, el que triunfa en el debate es Augusto Pérez. Un tema musical también puede servir de leitmotivo. La conocida «Obertura de Guillermo Tell» (de la ópera «Guglielmo Tell» del compositor Gioacchino Rossini [1792–1868]) se ha utilizado en el cine y en la televisión para señalar la llegada del Vaquero Solitario (*The Lone Ranger*).

La cosmovisión. Después de haber leído varias obras de un mismo autor, es posible que el lector perciba una relación definida entre sus temas y note que a través de la escritura se revela cierta uniformidad en el pensamiento del autor. Este modo sostenido de concebir la interacción entre los hombres o entre los seres humanos y el universo se llama *cosmovisión* (*worldview,* o *Weltanschauung* en alemán). Por ejemplo, en casi toda la obra de Miguel de Unamuno se ve la preocupación del escritor con el concepto de la muerte y, sobre todo, un intento de resolver su angustia ante el problema de la inmortalidad. Unamuno confronta esta problemática desde múltiples perspectivas tanto literarias como conceptuales y sentimentales. En las obras de otros autores, se ve una clara repetición de temas, como, por ejemplo, las relaciones entre las clases sociales, el papel de la mujer en el matrimonio y dentro de la sociedad en general, el racismo, etcétera, y de esta forma se puede identificar un proyecto unido y unificador por parte del autor. Al reflexionar sobre estos elementos en común, el lector puede percibir la cosmovisión del artista.

APROXIMACIONES CRÍTICAS AL ANÁLISIS DEL TEXTO

Se le llama *estructura* de un texto a la combinación de todos los elementos literarios, al resultado final. Los críticos emplean varias *metodologías* y *aproximaciones críticas* para analizarla. Las aproximaciones que dependen exclusivamente de la materia textual se llaman *formalistas,* pues se basan en un examen de los aspectos formales de la obra. Otras tienen un punto de enfoque *extratextual* y provienen de una consideración de la obra en función de otro sistema: biográfico, sociohistórico, filosófico, psicológico, lingüístico, etcétera. Un estudio del desarrollo de la trama de una obra o de la perspectiva narrativa o de la creación de imágenes, tendría una base formalista. Al contrario, una comparación entre la temática filosófica de una obra y sus antecedentes teóricos o el análisis de un personaje literario según las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud (1856–1939) o arquetípicas de Carl Jung (1875–1961) o también el análisis de un texto como documento biográfico sobre el autor, tendrían una base extratextual. Las aproximaciones más modernas, tales como el estructuralismo, la semiótica y la fenomenología, se basan en investigaciones lingüísticas y filosóficas. Al analizar los textos literarios ponen énfasis ya sea en la producción de estructuras y significaciones (el *estructuralismo*), en los complejos signos que forman un texto (la *semiótica*), en la relación de la significación a través de presencia y ausencia y en los niveles de diferencia o inconsistencia (la *desconstrucción*), en el papel del lector (la *estética de la recepción*) y en el juego interdisciplinario de textos y contextos (los *estudios culturales* y las múltiples *aproximaciones ideológicas*) y, en términos generales, en el acto complejo y agradable de reflexionar sobre la literatura. (Ver Apéndice 3.)

PRÁCTICA

1. Analice el *punto de vista* de cada uno de los fragmentos siguientes. ¿Qué tipo de narrador se presenta? ¿primera o tercera persona? ¿Quién habla? ¿el protagonista? ¿un personaje secundario? ¿un testigo u observador externo?

a. Call me Ishmael. Some years ago—never mind how long precisely—having little or no money in my purse, and nothing particular to interest me on shore, I thought I would sail about a little and see the watery part of the world. It is a way I have of driving off the spleen, and regulating the circulation. Whenever I find myself growing grim about the mouth; whenever it is a damp, drizzly November in my soul; whenever I find myself involuntarily pausing before coffin warehouses, and bringing up the rear of every funeral I meet; and especially whenever my hypos get such an upper hand of me, that it requires a strong moral principle to prevent me from deliberately stepping into the street, and methodically knocking people's hats off—then I account it high time to get to sea as soon as I can.

(Herman Melville, *Moby Dick,* 1851)

b. Aquella noche Laura no podía dormir. Pensaba una vez y otra en la modista, en su traje, en el bolso, que había que limpiar para que disimulara un poco las señales del mucho uso, pero sobre todo en el sombrero.

…Don Manuel, mientras tanto, pensaba: «Estos subalternos, estos subalternos… Fue una debilidad mía invitarle.»

(Felicidad Blanc, «El cock-tail», 1947)

c. (Habla el Dr. Watson, compañero del famoso detective Sherlock Holmes.)
I had seen little of Holmes lately. My marriage had drifted us away from each other. My own complete happiness, and the home-centered interests which rise up around the man who first finds himself master of his own establishment, were sufficient to absorb all my attention; while Holmes, who loathed every form of society with his whole Bohemian soul, remained in our lodgings in Baker Street, buried among his old books, and alternating from week to week between cocaine and ambition, the drowsiness of the drug, and the fierce energy of his own keen nature. He was still, as ever, deeply attracted by the study of crime, and occupied his immense faculties and extraordinary powers of observation in following out those clues, and clearing up those mysteries, which had been abandoned as hopeless by the official police.

(Sir Arthur Conan Doyle, "A Scandal in Bohemia," *The Adventures of Sherlock Holmes,* c. 1900)

d. Martina, la criada, era una muchacha alta y robusta, con una gruesa trenza, negra y luciente, arrollada en la nuca. Martina tenía los modales bruscos y la voz áspera. También tenía fama de mal genio, y en la cocina del abuelo [el abuelo de la mujer que habla] todos sabían que no se le podía gastar bromas ni burlas… Yo la recuerdo cargando grandes baldes de ropa sobre sus ancas de yegua, y dirigiéndose al río descalza, con las desnudas piernas, gruesas y morenas, brillando al sol. Martina tenía la fuerza de dos hombres, según decía Marta la cocinera, y el genio de cuatro sargentos.

(Ana María Matute, «Envidia», *Historias de la Artámila,* 1961)

e. Billy Tully was a fry cook in a Main Street lunchroom. His face, a youthful pink, was lined around the mouth. There was a dent in the middle of his nose. Thin scars lay one above another at the outer edges of his brows. Crew-cut on top and combed back long on the sides, his rust-colored hair was abundant. He was short, deep-chested, compact, neither heavy or thin nor very muscular, his bones thick, his flesh spare. It was the size of his neck that gave his clothed figure its look of strength. The result of years of exercise, of lifting ten- and twenty-pound weights with a headstrap, it had been developed for a single purpose—to absorb the shock of blows.

Tully had not had a bout since his wife had left him, but last night he had hit a man in the Ofis Inn. What the argument involved he could no longer clearly recall, and he gave it little thought. What concerned him was what had been revealed about himself. He had thrown one punch and the man had dropped. Tully now believed he had given up his career too soon. He was still only twenty-nine.

(Leonard Gardner, *Fat City,* 1969)

f. La mujer de Demetrio Macías, loca de alegría, salió a encontrarlo por la vereda de la sierra, llevando de la mano al niño.

¡Casi dos años de ausencia!

Se abrazaron y permanecieron mudos; ella embargada por los sollozos y las lágrimas.

Demetrio, pasmado, veía a su mujer envejecida, como si diez o veinte años hubieran transcurrido ya. Luego miró al niño, que clavaba en él sus ojos con azoro. Y su corazón dio un vuelco cuando reparó en la reproducción de las mismas líneas de acero de su rostro y el brillo flamante de sus ojos. Y quiso atraerlo y abrazarlo; pero el chiquillo, muy asustado, se refugió en el regazo de la madre.

—¡Es tu padre, hijo! …¡Es tu padre!

(Mariano Azuela, *Los de abajo,* 1916)

g. (El fragmento se refiere a Delia Grinstead, una mujer al borde de una crisis de identidad.)
Halfway home, she had a sudden realization: she should have given him the groceries he had picked out. Good heavens—all that pasta, those little grains of orzo, and now

she remembered his consommé too. Consommé madrilene: she wasn't even sure how to pronounce it. She was driving away with property that belonged to someone else, and it was shameful how pleased she felt, and how lucky, and how rich.

(Anne Tyler, *Ladder of Years,* 1995)

h. (Lo que sigue son las primeras oraciones del cuento «Paulo Pumilio».)
Soy plenamente consciente, al iniciar la estructura de estos folios, de que mis contemporáneos no sabrán comprenderme. Entre mis múltiples desgracias se cuenta la de la inoportunidad con que nací: vine al mundo demasiado pronto o demasiado tarde. En cualquier caso, fuera de mi época. Pasarán muchos años antes de que los lectores de esta confesión sean capaces de entender mis razones, de calibrar mi desarrollada sensibilidad amén de la grandeza épica de mis actos. Corren tiempos banales y chatos en los que no hay lugar para epopeyas. Me llaman criminal, me tachan de loco y de degenerado. Y, sin embargo, yo sé bien que todo lo que hice fue equitativo, digno y razonable.

(Rosa Montero, «Paulo Pumilio», 1982)

2. ¿Cómo se puede clasificar al narrador de cada uno de los trozos siguientes? ¿Es fidedigno o indigno de confianza?

a. (Aquí se presenta a la protagonista Benina, una mujer dispuesta a ayudar a los demás a toda costa. Por sus actos benéficos, llega a ser considerada como una verdadera santa.)
La mujer de negro vestida, más que vieja, envejecida prematuramente, era, además de *nueva* [entre los mendigos], temporera, porque acudía a la mendicidad por lapsos de tiempo más o menos largos, y a lo mejor desaparecía, sin duda por encontrar un buen acomodo o almas caritativas que la socorrieran. Respondía al nombre de la señá Benina (de lo cual se infiere que Benigna se llamaba), y era la más callada y humilde de la comunidad, si así puede decirse; bien criada, modosa y con todas las trazas de perfecta sumisión a la divina voluntad. …Con todas y con todos hablaba el mismo lenguaje afable y comedido. [Sigue una descripción física.] Con este pergenio y la expresión sentimental y dulce de su rostro, todavía bien compuesto de líneas, parecía una Santa Rita de Casia que andaba por el mundo en penitencia.

(Benito Pérez Galdós, *Misericordia,* 1897)

b. (Se presenta a «Timoteo el incomprendido» en relación con su devoción al arte puro.)
Timoteo Moragona y Juarrucho era un artista incomprendido. Las vecinas se cachondeaban de él y le decían:

—¿Qué, Timoteo, le han encargado a usted algún San Roque?[1]

—¡No señor! ¡No me han encargado ningún San Roque! ¡Yo no soy un artista de encargos! [La vecina más atrevida continúa burlándose de él.]

Y entonces, Timoteo le pegó una patada en el vientre y la tiró por encima del puestecillo de una vieja que vendía chufas y cacahuetes.

—¡Tome usted! ¡Para que escarmiente y no se vuelva a meter con los artistas!

(Camilo José Cela, «Timoteo el incomprendido», 1952)

[1]le… *are you doing some work on commission?*

c. (El narrador es un personaje sin nombre, un inglés —según le llama la gente— que narra la historia del traidor John Vincent Moon, quien denunció a un amigo suyo en la época de la lucha por la independencia irlandesa. La narración termina así:)

—Yo soy Vincent Moon. Ahora desprécieme.

(Jorge Luis Borges, «La forma de la espada», *Ficciones,* 1944)

3. ¿Cuál es el término que señala el papel de los «señores» que aparecen en los dos pasajes siguientes y a quienes va dirigida la narrativa?

a. Yo, señor, soy de Segovia. Mi padre se llamó Clemente, natural del mismo pueblo; Dios le tenga en el cielo.

(Francisco de Quevedo, *El Buscón,* 1626)

b. Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo.

(Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte,* 1942)

4. Indique qué clase de final (cerrado, abierto o irónico) es cada uno de los siguientes. ¿En cuál de ellos se ve un caso de justicia poética?

a. (En la novela se presenta una modernización del mito de Caín y Abel. Abel Sánchez ya ha muerto. El sujeto del párrafo final es Joaquín Monegro, figura de Caín.)
Calló. No quiso o no pudo proseguir. Besó a los suyos. Horas después rendía su último cansado suspiro.

(Miguel de Unamuno, *Abel Sánchez,* 1917)

b. (Al protagonista Gold le han encargado un libro sobre sus experiencias familiares; éste es el asunto principal de la novela misma.)
Gold continued to Esther's for Belle and drove home. He owed Pomoroy a book. Where could he begin?

(Joseph Heller, *Good as Gold,* 1979)

c. (La joven Tristana, víctima de don Lope Garrido y de una enfermedad cruel, acaba casándose con el viejo don Lope. Inexplicablemente, los dos parecen haberse adaptado a la nueva vida.)
¿Eran felices una y otro? …Tal vez.

(Benito Pérez Galdós, *Tristana,* 1892)

d. (El médico don Amador, invitado a cenar en casa del abuelo de la narradora, muy a disgusto sale a visitar a un enfermo pobre. Antes del tratamiento, el médico exige que la familia le pague la cuenta, y se jacta de eso al volver a la casa.)
Era muy tarde cuando el médico se fue. Se había emborrachado a conciencia y al cruzar el puente, sobre el río crecido, se tambaleó y cayó al agua. Nadie se enteró ni oyó sus gritos. Amaneció ahogado, más allá de Valle Tinto, como un tronco derribado, preso entre unas rocas, bajo las aguas negruzcas y viscosas del [río] Agaro.

(Ana María Matute, «La chusma», *Historias de la Artámila,* 1961)

5. En «La conciencia» de Ana María Matute, un vagabundo llega a la posada de Mariana, y al decirle que ha visto algo que Mariana no quiere que se sepa, logra aprovecharse de ella (y luego de su marido). Por fin, Mariana no puede soportar más la situación y le pide al vagabundo que se vaya. Al marcharse, éste le confiesa que no ha visto nada y le da un consejo: «Vigila a tu Antonio.»

En el esquema que sigue, ¿cómo se clasifican los diversos elementos de la trama, según las categorías de *exposición, desarrollo, suspenso, punto decisivo, clímax* y *desenlace*?

a. Hacía muy mal tiempo. El vagabundo le pidió a la posadera hospedaje por una noche.

b. El vagabundo se niega a marcharse. Amenaza a la posadera, diciéndole que lo ha visto todo. La mujer teme que la haya visto con su amante. Vuelve el marido. El vagabundo se queda.

c. Mariana está cada vez más desesperada. El lector no sabe cómo va a resultar todo eso.

d. Mariana decide echar al vagabundo de la casa, pase lo que pase.

e. Ella echa al vagabundo, quien le dice que no ha visto nada, pero que sabe que nadie tiene la conciencia pura.

f. Al marcharse, el vagabundo le advierte a Mariana: «Vigila a tu Antonio.»

6. Analice el discurso (la narración, el lenguaje y la relación entre lenguaje y concepto, el tono) de cada uno de los fragmentos siguientes.

a. FOETEO ERGO SUM.

I stink, therefore I am.

Descartes had to be French, right? That's the problem with the French. Always putting Descartes before the horse.

I thought I'd open with a joke. Loosen things up a bit, if you know what I mean. You see, I'm not a writer. I'm an accountant. It's my brother who's the writer. He's Jack. I'm Jerry. He's the one who should be writing this book. But he's not here right now.

(Gerald Rosen, *The Carmen Miranda Memorial Flagpole,* 1977)

b. Was every day of life to be as busy a day as this,—and to take up,—truce—

I will not finish that sentence till I have made an observation upon the strange state of affairs between the reader and myself, just as things stand at present—an observation never applicable before to any one biographical writer since the creation of the world but to myself. . . .

I am this month one whole year older than I was this time twelve-month; and having got, as you perceive, almost into the middle of my fourth volume—and no farther than to my first day's life—'tis demonstrative that I have three hundred and sixty-four days more life to write just now, than when I first set out; so that instead of advancing, as a common writer, in my work with what I have been doing at it—on the contrary, I am just thrown so many volumes back—was every day of my life to be as busy a day as this—And why not?—and the transactions and opinions of it to take up as much description—And for what reason should they be cut short? as at this rate I should just live 364 times faster than I should write—It must follow, an' please your Worships, that the more I write, the more I shall have to write—and consequently, the more your Worships will have to read.

(Laurence Sterne, *Tristram Shandy,* 1760)

c. (Sigue una descripción del exageradamente erudito Antolín S. Paparrigópulos.) Preparaba una edición popular de los apólogos de *Calila y Dimna*[1] con una introducción acerca de la influencia de la literatura índica en la Edad Media española, y ojalá hubiese llegado a publicarla, porque su lectura habría apartado, de seguro, al pueblo de la taberna y de perniciosas doctrinas de imposibles redenciones económicas. Pero las dos obras magnas que preparaba Paparrigópulos eran una historia de los escritores oscuros españoles, es decir, de aquellos que no figuran en las historias literarias corrientes o figuran sólo en rápida mención por la supuesta insignificación de sus obras, corrigiendo así la injusticia de los tiempos, injusticia que tanto deploraba y aun temía, y era otra su obra acerca de aquellos cuyas obras se han perdido sin que nos quede más que la mención de sus nombres y a lo sumo de los títulos de las que escribieron. Y estaba a punto de acometer la historia de aquellos otros que habiendo pensado escribir no llegaron a hacerlo.

(Miguel de Unamuno, *Niebla,* 1914)

[1]Calila… una colección medieval de cuentos

d. Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más. Distraído, dejas que la ceniza del cigarro caiga dentro de la taza de té que has estado bebiendo en este cafetín sucio y barato. Tú releerás. Se solicita historiador joven. Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de la lengua

francesa. Conocimiento perfecto, coloquial. Capaz de desempeñar labores de secretario. Juventud, conocimiento del francés, preferible si ha vivido en Francia algún tiempo. Tres mil pesos mensuales, comida y recámara cómoda, asoleada, apropiada estudio. Sólo falta tu nombre. Sólo falta que las letras más negras y llamativas del aviso informen: Felipe Montero. Se solicita Felipe Montero, antiguo becario[1] en la Sorbona, historiador cargado de datos inútiles, acostumbrado a exhumar papeles amarillentos, profesor auxiliar en escuelas particulares, novecientos pesos mensuales. Pero si leyeras eso, sospecharías, lo tomarías a broma. Donceles 815.[2] Acuda en persona. No hay teléfono.

(Carlos Fuentes, *Aura,* 1962)

[1]estudiante que tiene beca [2]la dirección

7. Comente la presentación de Augusto Pérez, protagonista de *Niebla,* en los primeros párrafos de la novela. ¿De qué recursos hace uso, o sea, qué técnica emplea el narrador para presentar a Augusto Pérez? ¿Cómo está caracterizado Augusto?

Al aparecer Augusto a la puerta de su casa extendió el brazo derecho, con la mano palma abajo y abierta, y dirigiendo los ojos al cielo quedóse[1] un momento parado en esta actitud estatuaria y augusta. No era que tomaba posesión del mundo exterior, sino era que observaba si llovía. Y al recibir en el dorso de la mano el frescor del lento orvallo[2] frunció el entrecejo.[3] Y no era tampoco que le molestase la llovizna, sino el tener que abrir el paraguas. ¡Estaba tan elegante, tan esbelto, plegado y dentro de su funda[4]! Un paraguas cerrado es tan elegante como es feo un paraguas abierto.

«Es una desgracia esto de tener que servirse uno de las cosas —pensó Augusto—; tener que usarlas. El uso estropea y hasta destruye toda belleza. La función más noble de los objetos es la de ser contemplados. ¡Qué bella es una naranja antes de comida! Esto cambiará en el cielo cuando todo nuestro oficio se reduzca, o más bien se ensanche,[5] a contemplar a Dios y todas las cosas en Él. Aquí, en esta pobre vida, no nos cuidamos sino de servirnos de Dios; pretendemos abrirlo, como a un paraguas, para que nos proteja de toda suerte de males».

Díjose así y se agachó[6] a recojerse[7] los pantalones. Abrió el paraguas por fin y se quedó un momento suspenso y pensando: «Y ahora, ¿hacia dónde voy?, ¿tiro[8] a la derecha o a la izquierda?» Porque Augusto no era un caminante, sino un paseante de la vida. «Esperaré a que pase un perro —se dijo— y tomaré la dirección inicial que él tome.»

[1]se quedó [2]lluvia menuda [3]frunció… *frowned* [4]cubierta [5]amplíe [6]inclinó [7]*to roll up* [8]voy

PANORAMA HISTÓRICO Y CATEGORÍAS FUNDAMENTALES

EL GÉNERO NARRATIVO: DEFINICIÓN Y ORÍGENES

En un sentido amplio, a la narrativa se le ha dado el nombre de ficción. La razón es que toda historia inventada o imaginada representa efectivamente una ficción. La palabra «fingir» —de la cual se deriva «ficción»— viene del latín *fingere* (*to pretend, feign*). Por eso, al referirse a la ficción, se piensa en algo fabricado, artificial, simulado (*faked*). Esto puede ayudar a comprender el carácter fundamental

de la narrativa y la relación que existe entre el concepto de «vida» y el de «arte» (literario en este caso). Pero ¿por qué la realidad ficticia del cuento o de la novela causa la impresión de ser tan «verdadera» que capta la atención del lector? La respuesta a esta pregunta la proporcionaría el término «historia», que reúne en sí dos conceptos: el de «vida», representado por los hechos reales (*history*), y el de «imitación de la vida» o «mimesis», que corresponde a la ficción en particular y al arte en general (*story*). Se podría decir entonces que la obra de ficción, u obra narrativa, quiere ser una imagen de la vida y del mundo en donde el autor representa su cosmovisión (*world view, philosophy of life*) o sea, su actitud ante la vida.

El género narrativo existe, de una forma u otra, desde hace mucho tiempo. Los antiguos egipcios han dejado relatos (*stories, accounts*) que se remontan (*date back*) a los años 4000 antes de Cristo (a.C.). Asimismo, la Biblia contiene historias que preceden a la literatura clásica. Por su parte, los griegos y los romanos han dejado como legado (*legacy*) sus epopeyas (*epics*) o poemas épicos —*La Ilíada* y *La Odisea* de Homero y *La Eneida* de Virgilio.

La Ilíada (siglo IX a.C.) es el primer ejemplo que se conserva de la literatura narrativa occidental (*Western*). Según la leyenda, el poeta griego Homero reunió en este poema épico los mitos y leyendas populares acerca de la guerra de Troya, inmortalizando así los actos heroicos de los guerreros que con su victoria contribuyeron a la fundación de la civilización occidental. Aunque la existencia de tales hechos ha sido probada arqueológicamente, nada sabríamos de los participantes y de sus móviles (*motives*) si no fuera por *La Ilíada,* ya que los hechos y los seres humanos se olvidan pronto y su verdadera existencia comienza sólo cuando sus hazañas (*heroic feats*) se convierten en ficción y el lector, con su imaginación, participa en ellas a través del texto.

EL CID, EL CONDE LUCANOR Y LA NARRATIVA MEDIEVAL EN ESPAÑA

La influencia de las epopeyas grecorromanas produce más tarde, en la Edad Media, el *romance* (*ballad*) (p. •••) y la *épica,* del griego *épicos,* que quiere decir *relato* o *canción.* Este tipo de poesía narrativa y heroica, estructurada en forma episódica, relata las proezas (*noble deeds*) de héroes que simbolizan el carácter nacional —carácter en el que se reflejan los valores religiosos y culturales de la época. En España, los temas del romance y de la épica giran (*revolve*) en torno a la historia y tradición de la Península Ibérica. El canto épico nacional es el *Poema del Cid* o *Cantar de Mio Cid* (c. 1140). En él se narran las hazañas, extraordinarias y a la vez humanas, de Rodrigo Díaz de Vivar, «El Cid», héroe nacional de España. En este personaje, que lucha contra los infieles por su propia honra (*honor*) y por el amor a su familia, se unen el *realismo práctico* y el *noble idealismo* que ejemplifican el espíritu español.

Es el siglo XIV el que marca el florecimiento de la narrativa. Con el intento de entretener, aparece en la literatura castellana el libro de caballerías *Historia del caballero Cifar* (1300), donde figuran varios relatos en los que se combinan muchos elementos que caracterizarán a las futuras novelas de caballerías (*romances of chivalry*): leyendas fantásticas, batallas y milagros. Pero la obra maestra de la prosa de ficción española de ese siglo es *El conde Lucanor* o *Libro de Patronio* (1335) (p. 44), obra de fin didáctico escrita por don Juan Manuel (p. 43).

LA PROSA NARRATIVA RENACENTISTA

Debido a la entusiástica valoración (*appreciation*) del mundo y la humanidad, la época del *Renacimiento* (ver Apéndice 3) engendra una narrativa destinada a entretener y a concientizar (*raise people's consciousness*). En ella se destacan dos vertientes (*strands*): la idealista y la realista. La primera exalta los ideales de la época —el valor, la lealtad y el amor— a través de historias llenas de fantásticas aventuras y de episodios extraordinarios. La segunda corriente retrata la realidad viva y satiriza una sociedad injusta y cruel.

Siguiendo la vertiente idealista, aparece alrededor de 1508 la obra caballeresca más notable, el *Amadís de Gaula,* novela en la que se ensalza (*is praised, extolled*) la vida del caballero andante (*knight errant*) y que servirá de modelo para los numerosos *libros de caballerías* que se compondrán en el siglo XVI.

Dentro de esta misma corriente idealista aparece en 1559 la *Diana* de Jorge Montemayor, modelo de la *novela pastoril* que celebra la vida bucólica, o sea, la vida campestre de sus personajes —los pastores (*shepherds*)— y sus amores.

En la *novela morisca* se refleja la influencia de la cultura de los moros (*Moors*). En este tipo de narrativa se idealiza el amor del galán (*lover*) árabe por su dama. Típica de este género es la anónima *Historia del Abencerraje y de la hermosa Jarifa* (1565).

Otra categoría de narrativa extensa es la *novela dramática* o *dialogada,* cuya obra maestra es la *Tragicomedia de Calisto y Melibea,* de Fernando de Rojas (c. 1465–1591). Conocida mejor como *La Celestina* (1499), esta obra combina el drama —escrito para ser leído, no representado— y la novela. Uno de los muchos méritos literarios de esta obra clásica de la literatura hispánica es la perfecta fusión del idealismo más puro y del más crudo realismo.

Dentro de la vertiente realista es imprescindible (*essential*) señalar la obra *Vida de Lazarillo de Tormes* (1554). Esta novela ocupa un lugar de suma importancia en el desarrollo de la narrativa. Es el primer ejemplo de la «novela» en el sentido moderno de la palabra y a la vez prototipo del *género picaresco.* Dicha clase de obra es estructurada como el relato de una serie de episodios independientes entre sí unidos por la presencia del protagonista o personaje central —el *pícaro* (*rogue*). Éste es un individuo de bajo origen, cuya mala suerte le ha hecho nacer en un ambiente hostil contra el cual está obligado a luchar para sobrevivir. Irónicamente, lejos de satisfacer el hambre que le persigue sin descanso y que motiva sus acciones, el pícaro no recibe más que golpes. El humor y la sátira social se mezclan en la narración, que, en forma autobiográfica y con deslumbrante realismo, presenta el protagonista.

CERVANTES Y EL APOGEO (*PINNACLE*) DE LA NOVELA EN EL «SIGLO DE ORO»

Uno de los más celebrados prosistas de todos los tiempos, y el mayor del «Siglo de Oro» —nombre que se le ha dado en España a la época que se extiende desde principios del siglo XVI hasta fines del XVII— es Miguel de Cervantes Saavedra (1547–1616). Siguiendo la corriente idealista del Renacimiento, escribe dos novelas: *La Galatea* (1585) de tipo pastoril y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (obra póstuma, 1617) que por tratarse de las aventuras y peripecias (*changes of fortune*) de dos amantes se cataloga como poético-fantástica. Las *Novelas ejemplares* (1613) siguen la corriente realista.

La obra maestra de Cervantes es, sin duda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* cuyas dos partes aparecen en 1605 y 1615. Traducida a casi todos los idiomas principales del mundo, es tal vez la novela más popular de la historia. En ella se relatan las aventuras, cómicas y a la vez patéticas, de Alonso Quijano, un anciano señor que pierde la razón a fuerza de tanto leer novelas caballerescas. En este estado se convierte en don Quijote de la Mancha, caballero andante, quien sale al mundo resuelto a luchar contra la injusticia hasta acabar con ella. Aunque tales aventuras deleitan (*delight*) por lo divertido de las situaciones en las que irónicamente el protagonista paga caro sus nobles intenciones, el valor de la obra radica, a la postre (*in the final analysis*), en su capacidad de conmover con su visión tragicómica de la vida. Concebida por su autor como parodia de los libros de caballerías de la época, el *Quijote* ha llegado a ser una especie de comedia humana universal en la que don Quijote y su tosco escudero (*crude squire*) Sancho Panza simbolizan la antítesis humana del idealismo y del realismo y la interrelación entre los dos polos. Su elaborada estructura integra magistralmente un gran número de géneros y modos narrativos —lo caballeresco, lo pastoril, lo sentimental, lo picaresco y lo psicológico. Por todo esto, así como por su impecable caracterización y cuidado estilístico, *Don Quijote* ha de considerarse el primer modelo o prototipo para la teoría del arte novelístico.

LA NARRATIVA DEL BARROCO

Al momento renacentista que exaltaba al mundo y a los hombres —momento en que se estudiaba y admiraba la antigüedad clásica— sigue una época en la cual el individuo pierde su desenfrenado (*unrestrained*) optimismo y se convierte en un ser pesimista, introspectivo y escéptico (*skeptical*). Contra esta actitud de amargura y desengaño (*disillusionment*), y ante la Reforma protestante, la Iglesia católica reacciona con un movimiento de renovación espiritual denominado *Contrarreforma.* Surge por lo tanto el estilo *barroco* (ver Apéndice 3) como expresión de la desvalorización de la vida terrenal y de la naturaleza humana así como manifestación del rechazo de los principios estéticos del clasicismo renacentista. En España, el período barroco, que abarca (*covers, spans*) el siglo XVII, coincide con la decadencia política, social y económica del país ocasionada principalmente por la conquista y colonización de América, la expulsión de judíos y moriscos y las incesantes guerras en Europa. La novela picaresca refleja como ninguna otra modalidad la visión caótica, amarga y pesimista de un pueblo que presenciaba el deterioro de la grandeza española. Como ejemplo de la cosmovisión del Barroco español cabe señalar *La vida del Buscón* (1626) de Francisco de Quevedo (p. 182). Aunque los episodios son muy parecidos a los de otras novelas picarescas, en el sentido de que muestran al protagonista en lucha continua contra el hambre y la mala suerte, ya no se encuentra la risueña (*good-humored*) ironía del *Lazarillo* ante el desengaño. Al contrario, en la obra de Quevedo se nota un humorismo crudo, unas bufonadas groseras (*crude pranks*) y una fuerza sarcástica que hiere (*hurts*) con frecuencia.

Una de las grandes obras de la narrativa del Barroco y de la literatura universal es *El criticón,* de Baltasar Gracián (1601–1658), novela filosófica dividida y publicada en tres partes (*En la primavera de la niñez y en el estío de la juventud,* 1651; *En el otoño de la edad varonil,* 1653; *En el invierno de la vejez,* 1657). La obra, que por su marcado pesimismo influyó mucho en pensadores y escritores europeos como La

Rochefoucauld, Schopenhauer, Hartman y Nietzsche, representa en términos alegóricos o simbólicos la deplorable condición humana. Según Gracián las acciones de los hombres son motivadas por el egoísmo. De ahí, la vida no es otra cosa sino una guerra constante y fútil contra una humanidad esencialmente perversa.

LA NOVELA DEL «SIGLO DE LAS LUCES» (*ENLIGHTENMENT*) O «ILUSTRACIÓN»

La decadencia del imperio español, a principios del siglo XVII, hace que Inglaterra y Francia sustituyan a España como superpotencias políticas y culturales. De este modo, las doctrinas de filósofos como Bacon, Locke, Diderot y Descartes —que proponían una aproximación experimental al estudio de las ciencias y de las humanidades— se difunden por toda Europa, incluyendo a España. Por lo tanto, durante casi todo el siglo XVIII —época conocida como el «Siglo de las Luces» (*The Age of Enlightenment*) o «Ilustración» (ver Apéndice 3)— se producen aquí más que nada obras de tipo crítico y didáctico, muchas de ellas compuestas al estilo neoclásico francés. Ningún género decayó tanto en la literatura como la novela. En España la única obra que merece la atención del lector moderno es *Fray Gerundio de Campazas* (1758), del jesuita Francisco de Isla. En esta obra, que satiriza los excesos del lenguaje barroco, se nota el espíritu analítico y reformista de la Ilustración, así como ciertas características de la narrativa del siglo anterior. Éstas son (1) la narración episódica de la infancia y de la temprana educación del rústico y grotesco héroe, (2) la ironía socarrona (*cunning*) y (3) la gracia natural —rasgos típicos del género picaresco.

LA NARRATIVA DE LA CONQUISTA Y DE LA ÉPOCA COLONIAL EN AMÉRICA

Se ofrecen dos posibles razones para explicar la falta de una verdadera narrativa hispanoamericana hasta principios del siglo XIX. Una de ellas atribuye el fenómeno al hecho de que las autoridades españolas prohibieron la difusión de toda obra de ficción en América por considerarse este género ocioso (*idle*) y peligroso. La otra tiene que ver con la actitud misma de los escritores de la Conquista y Colonia. Éstos, en su mayor parte soldados, aventureros y clérigos, encontraron que el Nuevo Mundo en sí mismo era una maravilla y, en cuanto a aventuras, no necesitaban imaginárselas. De modo que los escritores hispanoamericanos de los siglos XVI y XVII consideraron su actividad literaria como una misión personal con un fin más bien (*rather*) didáctico (*teaching*) que consistía en informar a Europa de los distintos aspectos de América, convertir a los indígenas y educar a la sociedad colonial. Para ello se valieron de la *crónica* y de la *épica* (ver Apéndice 3).

Además de la prosa histórica y de la poesía épica, también se compusieron desde muy temprano escritos que contienen rasgos narrativos. Entre los principales se encuentran crónicas como la *Verdadera historia de la conquista de la Nueva España* (1568) de Bernal Díaz del Castillo (1492–1584), *Naufragios* (1541–1555) de Álvar Núñez Cabeza de Vaca (1507–1559) y *Comentarios reales* (1609–1617) y *La Florida del Inca* (1605) del Inca Garcilaso de la Vega (1539–1616). La importancia del Inca Garcilaso consiste en que este mestizo, hijo de un hidalgo español y una princesa

indígena, se sirvió de la educación humanística (ver Humanismo, Apéndice 3) adquirida en España y de los testimonios de parientes y amigos de su madre para investigar y luego producir, con los *Comentarios,* el primer tratado sobre los orígenes, la historia, la forma de gobierno, las costumbres y la cultura de los incas. Otro escrito de tipo documental y narrativo es *Los infortunios de Alonso Ramírez* (1690) del mexicano Carlos de Sigüenza y Góngora (1645–1700). Este relato, que narra, al estilo picaresco y en un lenguaje algo barroco, las desaventuras de un joven puertorriqueño que viaja alrededor del mundo, reúne elementos reales y ficticios que anticipan la prosa novelística del neoclasicismo (ver Apéndice 3).

LA PROSA HISPANOAMERICANA DE LA ILUSTRACIÓN Y DEL NEOCLASICISMO

El hispanoamericano se ha sentido siempre obligado a hacer de su obra un espejo de la realidad geográfica, histórica, política y social de su tierra. El primer ejemplo de este tipo de narrativa posiblemente sea *El Lazarillo de ciegos caminantes* (1773) del peruano Calixto Bustamante Carlos Inca —alias «Concolorcorvo»— o, según las especulaciones más recientes, del español Alonso Carrió de la Vandera (¿1715?–1758). Al igual que el relato de Sigüenza y Góngora, *El Lazarillo* abunda en elementos picarescos, en el sentido de que no hay una verdadera trama, sino una serie de episodios sueltos, a los cuales el protagonista confiere unidad. En ambas novelas, el narrador es una especie de vagabundo que relata, en la primera persona y en un tono muy humorístico, sus peripecias y un sinfín de lances (*difficult situations*).

Sin embargo, la primera obra narrativa de Hispanoamérica, en sí misma considerada, es la novela *El periquillo sarniento* (1816) del mexicano José Fernández de Lizardi (1776–1827). Sirviéndose del personaje picaresco de Periquillo, Lizardi critica las instituciones políticas, sociales y religiosas de su país, en vísperas (*on the eve*) de la Independencia. Trátase de un país agobiado (*oppressed, overwhelmed*) por el conservadurismo, la apatía social y un sistema de educación intolerable. Lizardi, al redimir a su antihéroe al final de la obra, muestra su fe en la humanidad, en la razón y en el propio futuro de México —actitud optimista, típica del iluminismo. Cabe señalar asimismo (*as well*) que ya en esta novela se nota una tendencia que se manifiesta en las letras hispanoamericanas: el conflicto interior del escritor dividido entre sus dos herencias (*heritages*) —la europea y la americana.

EL ESPÍRITU LIBERAL Y EL ROMANTICISMO EN ESPAÑA

Se ha dicho, y con razón, que la literatura romántica de principios del siglo XIX intentó imitar en el plano artístico lo que habían logrado a nivel político las varias y distintas luchas por las reformas sociales y por la independencia nacional. De hecho, los postulados de la Revolución francesa —«libertad, igualdad y fraternidad»— se convirtieron en el lema (*motto*) del artista romántico, quien abogaba por (*advocated*) el reconocimiento de la libertad individual y de la libre expresión de la emoción. En España el *Romanticismo* (ver Apéndice 3) coincide con tres eventos políticos. El primero, y tal vez el más importante, fue la Guerra de la Independencia (1808–1813), que expulsó a las tropas invasoras de Napoleón juntando así a todos los españoles

y eliminando las diferencias de clase. El segundo fue sin duda la Constitución de 1812, que abolió el absolutismo e impuso reformas democráticas. Por fin, la vuelta a España de muchos liberales, por la mayor parte intelectuales y artistas que se habían refugiado en el extranjero durante el gobierno tiránico de Fernando VII (1814–1833), trajo al país la influencia del Romanticismo inglés, francés y alemán.

Aunque la corriente romántica española dejó en la poesía y en el drama algunas de las páginas más originales y bellas de la literatura universal, en la novela no produjo nada de verdadero mérito literario. Dejó sí el caudal (*abundant volume*) de sus *cuadros de costumbres* —retratos de la vida del pueblo con todos sus detalles, así como pinturas de tipos y personajes populares.

EL ROMANTICISMO EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA

El Romanticismo hispanoamericano ha de entenderse como fenómeno que ocurre paralelamente al proceso de independencia política (1810–1824) y al subsecuente período de luchas entre los liberales, que exigían reformas democráticas, y los conservadores —partidarios (*supporters*) de los caudillajes o dictaduras que surgieron tras la independencia. El movimiento romántico en Hispanoamérica coincide asimismo con el momento fundamental de definición de nacionalidad de las nuevas repúblicas y con la valorización del suelo americano, del indígena, del pasado histórico, así como de las leyendas y tradiciones populares.

No ha de sorprender, por consiguiente, que la novela sea el género que predomina en casi toda la literatura romántica del Nuevo Mundo hispánico. Ésta refleja una narrativa en formación que si en sus temas se esfuerza por (*strives to*) reflejar la realidad americana, en su técnica se ve ligada a la tradición idealizadora forjada por el Romanticismo europeo. Dentro del género novelesco hay varias categorías, como se verá a continuación.

En el ámbito (*realm*) de la *novela política,* la obra principal es *Amalia* (1851) del argentino José Mármol (1818–1871), que trata de la persecución de los intelectuales por el dictador Juan Manuel de Rosas (1793–1877) en la Argentina. *María* (1867), del colombiano Jorge Isaacs (1837–1895), es sin duda la obra cumbre de la *novela sentimental.* El mejor modelo de la *novela indianista* o *de idealización del indígena* es *Cumandá o Un drama entre salvajes* (1879), del ecuatoriano Juan León Mera (1832–1894). *Cecilia Valdés* (1892), de Cirilo Villaverde (1812–1894), cubano, representa la *novela abolicionista* o *de defensa del esclavo negro.* La *novela histórica* de mayor relieve es *Enriquillo* (1878–1882), del dominicano Manuel de Jesús Galván (1834–1910) —documento vívido de la exterminación de los indígenas en Santo Domingo.

DOS GÉNEROS AMERICANOS: LO «GAUCHESCO» Y LA «TRADICIÓN»

La narrativa romántica de sello (*stamp*) nítidamente americano cuenta ante todo con el poema narrativo *Martín Fierro* (1872–1879) del argentino José Hernández (1834–1896), obra maestra del género gauchesco —versos relacionados con el legendario vaquero de la pampa, el *gaucho*— y uno de los clásicos de la literatura hispánica.

En las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma (pp. 47–51), se ve el proceso evolutivo de esta prosa americana netamente autóctona (*native*). Estos relatos son una feliz combinación de documento histórico, tradiciones y ficción anecdótica.

EL REALISMO Y EL NATURALISMO EN LA NOVELA COSTUMBRISTA ESPAÑOLA

Si en la primera mitad del siglo XIX la visión subjetiva, espiritualista, de la realidad había creado el Romanticismo que idealizaba al mundo, en la segunda, el énfasis en el progreso científico y económico engendra (*engenders, produces*) una concepción *objetiva, materialista,* de la vida. De ahí, el artista se siente obligado a retratar (*depict*) la realidad —invariablemente su propio medio ambiente (*social environment, milieu*)— con la mayor fidelidad. Nace así el estilo de época denominado *realismo* (ver Apéndice 3).

En la literatura española el realismo usó como materia prima el *cuadro de costumbres,* de cuño (*stamp*) romántico, para elaborar una obra realmente nacional basada en las tradiciones regionales. Dicha obra es la *novela regional* o *costumbrista.* Como ejemplo de ésta cabe señalar *Escenas montañesas* (1864) y *Peñas arriba* (1895) de José María de Pereda (1833–1906). Sin embargo, es Fernán Caballero (1796–1877, seudónimo de Cecilia Böhl de Fáber) quien inaugura el género con *La Gaviota* (1849). De notable valor literario son también *Pepita Jiménez* (1874) de Juan Valera (1824–1905) y *El sombrero de tres picos* (1874) de Pedro Antonio de Alarcón (1833–1891).

La novelista Emilia Pardo Bazán (pp. 51–54) fue quien intentó introducir el *naturalismo* en España. El naturalismo, influido por el *determinismo positivista* (ver Positivismo, Apéndice 3) que explica la degradación del individuo como resultado de la herencia y del ambiente, no echó raíces en un país católico como España. En la novela *Los pazos de Ulloa* (1886) y en su segunda parte, *La Madre Naturaleza* (1887), de la mencionada novelista, se encuentran detalles naturalistas, aunque las obras que más se adhieren a esta tendencia son *La Regenta* (1884–1885) de Leopoldo Alas (1851–1901, «Clarín») y *La barraca* (1898) de Vicente Blasco Ibáñez (1867–1928).

GALDÓS Y EL FLORECIMIENTO DE LA MODERNA NOVELA ESPAÑOLA

Al seguir la orientación realista, la novela española experimenta su propio Siglo de Oro. Benito Pérez Galdós, maestro del realismo, cultivó y perfeccionó en el siglo XIX los múltiples géneros novelísticos, así como Cervantes lo había hecho en su época. Con Cervantes comparte también el papel de padre de la novela española. Galdós estudia la sociedad de su país mediante el contacto personal con el pueblo —el resultado es una obra que refleja un profundo conocimiento de la naturaleza humana en general y del carácter español en particular. Galdós cultiva todo género novelístico. En la *novela histórica* mezcla la realidad con la ficción para analizar los orígenes de la revolución española del siglo XIX; el mejor ejemplo de tal tipo de novela son los *Episodios nacionales* (1873–1912). La *novela de tesis* encierra la denuncia de ciertos males (*evils, ills*) sociales, especialmente el fanatismo religioso. Aquí es preciso mencionar *Doña Perfecta* (1876), *Gloria* (1877) y *Fortunata y Jacinta* (1886–1887). En *Misericordia* (1897), novela de *contenido idealista,*

Galdós se concentra en las implicaciones psicológicas de la miseria (*poverty*) y de la mendicidad (*begging*) con las que se enfrentan diariamente sus personajes.

LA NARRATIVA REALISTA Y NATURALISTA EN HISPANOAMÉRICA

El realismo y el naturalismo en la literatura hispanoamericana tratan, como en Europa, de retratar al ser humano en lucha contra el medio ambiente que necesita reforma. La narrativa del realismo urbano y del realismo regional se desarrolla contra el trasfondo (*backdrop*) de la injusticia social y de la explotación del indígena o del minero. *Martín Rivas* (1862) del chileno Alberto Blest Gana (1830–1920) inaugura el movimiento realista con sus cuadros de costumbres y el relato de las luchas políticas del Chile de la época. En las novelas *Santa* (1903) del mexicano Federico Gamboa (1864–1939) y *La maestra normal* (1914) del argentino Manuel Gálvez (1882–1962) se nota la influencia del naturalismo en el determinismo que destruye la vida de los protagonistas. Ambas obras son representativas del realismo urbano con sus temas del alcoholismo, la prostitución y el crimen.

Entre las obras del realismo regional se destaca *Aves sin nido* (1889) de la peruana Clorinda Matto de Turner (1852–1909), la primera obra narrativa *indigenista* o *de reivindicación del indígena.* Los cuentos naturalistas de Baldomero Lillo (1867–1923) *Sub terra* (1904) y *Sub sole* (1907) representan una protesta contra las lamentables condiciones sociales de los mineros de Chile. En los relatos del uruguayo Javier de Viana (1868–1926) (*Escenas de la vida del campo,* 1896) y del argentino Roberto Jorge Payró (1867–1928) (*Pago chico,* 1908) se hace patente el *criollismo* —tendencia propia del regionalismo hispanoamericano que consiste en describir detalladamente el campo y sus distintos tipos de habitantes (ver Apéndice 3).

DARÍO Y EL MODERNISMO: INAUGURACIÓN DE UNA AUTÉNTICA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Como reacción contra la literatura realista y naturalista, destinada más que nada a concientizar al lector con respecto a los problemas sociales de su tierra, surge el primer movimiento literario de origen hispanoamericano. Trátase del modernismo (ver Apéndice 3). Es ésta una corriente renovadora que proclama la independencia del artista, exhortándole a rechazar el provincialismo y el activismo social. Según los modernistas, los jóvenes escritores americanos tendrían como misión modernizar el lenguaje literario importando nuevas palabras —*neologismos*— de otros idiomas, preferiblemente del francés y de las lenguas clásicas. Los temas serían universales ya que la literatura volvía a ser independiente, «cosmopolita». El nicaragüense Rubén Darío (p. 202), el portavoz (*spokesperson*) más autorizado del modernismo, inaugura oficialmente este movimiento con su colección de relatos y poemas titulada *Azul* (1888). Rasgos del nuevo movimiento se notan en la prosa poética del cubano José Martí (p. 196) (*La edad de oro,* 1889), posiblemente el primer modernista, y también en los *Cuentos de humo* (1890–1894) del mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (1858–1895). Representan la narrativa modernista los cuentos *Las fuerzas extrañas* (1906) del argentino Leopoldo Lugones (1874–1938) y la novela *La gloria de don Ramiro* (1908) del también argentino Enrique Larreta (1875–1961).

LA GENERACIÓN DEL 98 EN ESPAÑA: RENOVACIÓN ESPIRITUAL Y ARTÍSTICA

Ante la falta de voluntad individual y colectiva ocasionada en España por su desastrosa guerra contra los Estados Unidos (Guerra hispanoamericana, 1898), un grupo de escritores —la llamada Generación del 98— proclama el fracaso de la España tradicional y aboga por la creación de una política nueva y un nuevo espíritu nacional que sustituya a los antiguos valores. En la prosa narrativa, las figuras más representativas de esta regeneración ideológica y estética que coincide cronológicamente con el modernismo son Ramón del Valle-Inclán (1866–1936), Miguel de Unamuno (p. 107), Pío Baroja (1872–1956) y José Martínez Ruiz (1873–1967, «Azorín»). Valle-Inclán es quien más se adhiere al esteticismo modernista («arte por el arte») —una exquisita sensualidad y el culto supremo de la forma se manifiestan en sus novelas líricas (las *Sonatas,* 1902–1905). En los llamados por él *esperpentos,* Valle-Inclán introduce un nuevo género de tipo satírico. Se trata de novelas dramáticas llenas de personajes e incidentes grotescos que dan forma estética al desasosiego (*disquiet*) del pueblo español, deformando, por otro lado, la realidad objetiva y convencional. En contraste, la narrativa de Unamuno, figura cumbre (*top, foremost*) de la Generación del 98, revela explícitamente la crisis espiritual del país —crisis con la cual el propio escritor se identifica. Esto se nota en su producción novelística, en la que figuran *Niebla* (1914), *Abel Sánchez* (1917), *La tía Tula* (1921) y *San Manuel Bueno, mártir* (1933; p. 107). Tal vez sea en esta última obra, como en ninguna otra, donde Unamuno pone de manifiesto (*makes manifest*) su postura existencialista. «Azorín» se distingue por novelas de tipo autobiográfico, como *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904). Lo más valioso de tales obras no es la intriga sino la descripción detallada, eminentemente poética, del ambiente, de los tipos y del paisaje español. El gran maestro de la narrativa de la Generación del 98 es sin duda Pío Baroja. Hábil narrador de aventuras, refleja en sus escritos su visión pesimista de los hombres y de la sociedad (*Zalacaín el aventurero,* 1909; *El árbol de la ciencia,* 1911; *Memorias de un hombre de acción,* 1913–1928).

La narrativa más destacada del postmodernismo español está representada por la prosa poética de *Platero y yo* (1914) de Juan Ramón Jiménez, ganador del Premio Nóbel de Literatura en 1956 (p. 209).

EL VANGUARDISMO EN LATINOAMÉRICA: BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD

La desorientación moral y espiritual ocasionada en Europa por la primera guerra mundial (1914–1918) —guerra cuya brutalidad minó (*undermined*) la fe en todos los valores tradicionales— fue la última de varias etapas que pusieron seriamente en peligro la cultura occidental. Mientras que el europeo busca afanosamente (*zealously*) cualquier manera de salir de su crisis material, moral y espiritual, el hispanoamericano vuelve la mirada hacia dentro. Busca en sus elementos nativos una identidad propia. En la narrativa esa búsqueda sigue dos corrientes: la *criollista* o *regional* y la *europea.* Por un lado, el escritor americano teje (*weaves*) su obra alrededor de lo local —paisajes, habitantes, sucesos. Por otro, se une a los vanguardistas europeos —cubistas, dadaístas y superrealistas (ver Apéndice 3)— en reinterpretar y, de ahí, revolucionar la expresión artística.

LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA DE AFILIACIÓN CRIOLLISTA

Pertenecen a la corriente criollista o regional las *narrativas telúricas* o de la tierra. Aquí hay que destacar *Doña Bárbara* (1924) del venezolano Rómulo Gallegos (1884–1969), *La vorágine* (1924) del colombiano José Eustasio Rivera (1888–1928) y *Los pasos perdidos* (1954) del cubano Alejo Carpentier (1904–1980). En dichas obras el suelo americano en general y la selva en particular ya han perdido el carácter puramente descriptivo del realismo regional para convertirse en personajes míticos —en representaciones marcadamente metafóricas. Caben en esta misma categoría obras de tema indigenista como *El indio* (1931) del mexicano Gregorio López y Fuentes (1895–1966) y *El mundo es ancho y ajeno* (1941) del peruano Ciro Alegría (1909–1967). Cabe señalar asimismo, dentro de la categoría de narrativas telúricas, obras de otros tres tipos: las *afro-antillanas,* las *histórico-políticas* y las *comprometidas.* En estas clases se inscriben, respectivamente, la novela *Jujungo* (1943) del ecuatoriano Adalberto Ortiz (1914–2003), *Los de abajo* (1916) del mexicano Mariano Azuela (1873–1952) y *El señor Presidente* (1946) del guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1899–1974).

LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA DE SELLO VANGUARDISTA

La ficción hispanoamericana vinculada con el vanguardismo europeo se caracteriza por sus temas psicológicos y filosóficos y por sus técnicas surrealistas. El artista rompe con la visión racional de la realidad y produce obras que giran en torno a (*revolve around*) lo absurdo y lo inexplicable. En el ámbito (*Within the scope*) de tal literatura, *Barrabás y otros relatos* (1928) del venezolano Arturo Uslar Pietri (p. •••) introduce el *realismo mágico* —corriente que concibe la realidad como una representación onírica (*oneiric*), es decir, como la imagen del mundo que se experimentaría (*one would experience*) en los sueños. Dicha visión fragmentada y desordenada de la realidad constituye la esencia de la llamada «literatura fantástica» —de molde surrealista— que resalta por la originalidad de sus temas y por sus novedosas (*innovative*) técnicas narrativas. Entre las primeras obras mágico-realistas están las novelas *La amortajada* (1938) de la chilena María Luisa Bombal (1910–1980) y *Pedro Páramo* (1955) del mexicano Juan Rulfo (1917–1986). Cabe señalar asimismo toda una serie de relatos (*narrations, stories*) argentinos que incluyen *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares (1914–1999), *Autobiografía de Irene* (1948) de Silvina Ocampo (1903–1993) y *Bestiario* (1951) de Julio Cortázar (1914–1984). Un lugar preeminente le corresponde al argentino Jorge Luis Borges (1899–1986), el escritor hispanoamericano más renombrado del siglo XX. Entre sus muchos y variados aportes, Borges inventó la «ficción» —mitad ensayo, mitad cuento— que ilustra un problema filosófico, arrancando (*starting off*) de una circunstancia enigmática (*Ficciones,* 1944). A esta misma vertiente pertenecen *El pozo* (1939) del uruguayo Juan Carlos Onetti (1909–1994) y *El túnel* (1948) del argentino Ernesto Sábato (1911–): novelas psicológico-filosóficas que manifiestan la influencia de Sigmund Freud y Carl Jung, así como el *existencialismo* de Jean Paul Sartre y Albert Camus (ver Apéndice 3).

LA NARRATIVA ESPAÑOLA DE LA POSGUERRA

En la misma vertiente (*current*) psicológica y existencialista se inscriben (*belong*) aquellos narradores que presenciaron la barbarie de la guerra civil (1936–1939) en su tierra y de la segunda guerra mundial (1939–1945) en el resto de Europa. Influidos por la guerra civil, tanto los escritores exiliados (Ramón Sender [1901–1982]: *Crónica del alba,* 1942; *Réquiem por un campesino español,* 1960) como los que permanecieron en España (Juan Antonio Zunzunegui [1900–]: *La quiebra,* 1947) recogen impresiones de la guerra y la sociedad desmoralizada, en plena crisis espiritual. Pero es la sucesiva generación de prosistas que asume una postura ética y moral durante la posguerra (*postwar period*). Destacan en este grupo figuras como Camilo José Cela (1916–2002), creador del «tremendismo» (ver Apéndice 3) y ganador del Premio Nóbel de Literatura, 1989 (*La familia de Pascual Duarte,* 1942; *La colmena,* 1951), Carmen Laforet (1921–2004) (*Nada,* 1944), José María Gironella (1917–2003) (*Los cipreces creen en Dios,* 1953), Ana María Matute (1926–) (*Los hijos muertos,* 1957), Juan Benet (1927–1993) (*Volverás a región,* 1967) y Juan Goytisolo (1931–) (*Reivindicación del conde don Julián,* 1970).

EL «BOOM» LITERARIO EN HISPANOAMÉRICA (1962–1975)

A partir de los años 40, la prosa narrativa universal, refleja la influencia de la literatura europea y estadounidense— el llamado (*so-called*) «*nouveau roman*». Tal fenómeno se evidencia en Hispanoamérica con la generación del «Boom», conjunto de escritores que rompen con la corriente criollista o regionalista, abandonando el enfoque en el paisaje (*landscape*) y las costumbres locales. En cambio, los exponentes de la «nueva narrativa» examinan a fondo la compleja realidad urbana —proceso para el cual idean (*devise*) nuevos temas y técnicas. Esta ficción de índole (*type*) psicológica y existencial (ver Existencialismo, Apéndice 3) cuenta con algunos de los narradores más insignes (*distinguished*) de la literatura hispanoamericana y mundial —figuras como el mexicano Carlos Fuentes (1928–) cuyas novelas —*La región más transparente* (1958) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962)— inauguran el «boom». Se inscriben en esa misma corriente Juan Rulfo y Jorge Juis Borges —ya mencionados— como también el argentino Julio Cortázar (1914–1984) (*Las armas secretas*, 1959; *Rayuela*, 1963), los cubanos Guillermo Cabrera Infante (1925–2005) (*Tres tristes tigres,* 1967) y Severo Sarduy (1937–1993) (*De donde son los cantantes,* 1967), el peruano Mario Vargas Llosa (1936–) (*Conversación en la catedral*, 1969; *La ciudad y los perros*, 1962) y el chileno José Donoso (1924–1996) (*El obsceno pájaro de la noche*, 1970). La figura más ilustre de la nueva corriente es el colombiano Gabriel García Márquez (1927–), ganador en 1982 del Premio Nóbel de Literatura. Si bien su popularísima novela *Cien años de soledad* (1967) es fruto de las memorias infantiles del autor, el ambiente de su historia —el pueblo rural de Macondo— es transformado en un lugar trascendente. En esa atmósfera la realidad se funde con el mito, y lo más concreto y reconocible con lo improbable y maravilloso, lo temporal con lo intemporal, lo local con lo universal, y la saga de una familia colombiana con la historia de toda la humanidad.

LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA DE LAS ÚLTIMAS DÉCADAS

Según ya se ha dicho, el artista —individuo extraordinariamente inteligente y sensible— expresa, de una manera muy personal sus sentimientos ante sus circunstancias, su ambiente, su época, y así sucesivamente (*and so on*). Como tal, el escritor de nuestros tiempos ha funcionado como cronista e intérprete de una rápida sucesión de eventos que han revolucionado tanto las ciencias y la tecnología así como la política, la economía y la conducta social. Tal vez el factor más determinante para el narrador de nuestros días haya sido el desarrollo de los medios de comunicación. Por lo tanto, identificar los móviles (*motivating forces*) de los autores contemporáneos, su temática y sus técnicas significa examinar los fenómenos antes mencionados —fenómenos que han creado nuevos horizontes ideológicos y artísticos.

EL DESPOTISMO MILITAR EN ESPAÑA Y LA MORAL «NACIONAL-CATÓLICA»

A raíz de la sangrienta Guerra Civil Española (1936–1939) el general Francisco Franco tomó las riendas (*reins*) del país —poder totalitario que no soltaría hasta su fallecimiento en 1975. Si por un lado Franco impuso su voluntad férrea (*iron will*) sobre la opinión pública con los métodos brutales de toda dictadura, por otro se apoyó en la rígida tradición religiosa de España para consolidar su poder absoluto. Con ese fin instituyó el llamado «nacional-catolicismo», cuyos cánones prohibían la libre expresión de ideologías contrarias a la «oficial» y la discusión abierta de temas considerados ofensivos a la moral. De modo que si el disidente político venía (*was routinely*) silenciado con el encarcelamiento, la tortura y la muerte, casi igual suerte le tocaba —por obra de la censura— a la materia literaria y artística que exploraba la sexualidad humana.

LA NARRATIVA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

La narrativa peninsular posfranquista de los últimos treinta años refleja, en cambio, el proceso de maduración y conversión en una nación democrática y moderna. Por consiguiente, la prosa actual lucha por definirse, buscando en el nuevo espíritu de la época elementos que no están en su tradición. De ahí que en la novela y el cuento se discierna la tensión entre las altas expectativas del español de hoy y los conflictos de una sociedad todavía en fase de transición. Lo que configura las últimas promociones de la narrativa española es el mundo de los sueños y los claroscuros de la memoria. Tales rasgos caracterizan las obras de narradores como José María Merino (1941–) (*La orilla oscura,* 1985), Antonio Muñoz Molina (1956–) (*Beltenebros,* 1989), Javier Marías (1951–) (*Corazón tan blanco,* 1982), Ignacio Carrión (1938–) (*Cruzar el Danubio,* 1995), Carlos Cañeque (1957–) (*Quién,* 1997) y Juan Manuel de Prada (1970–) (*La tempestad,* 1997).

HISPANOAMÉRICA ANTE LA DICTADURA

La historia de Hispanoamérica está asociada con la violencia y la dictadura desde la fundación de las primeras repúblicas —hecho comprobado por Bolivia que a

partir de su independencia en 1825 no logró iniciar un proceso de democratización hasta el año 1982. Guatemala, cuya población maya supera el 70 por ciento de los habitantes, se encuentra en peores condiciones. Habiéndose liberado de los militares en 1999, es gobernada hoy día por una minoría mestiza conservadora —los *ladinos*— determinada a expropiar las tierras de los indígenas y exterminar la raza. No obstante, al comienzo del siglo XX muchos pensaron que el comercio con Norteamérica y Europa crearía un clima socioeconómico favorable a la creación de estados democráticos. Sin embargo, los Estados Unidos y Europa, sin fondos (*financially strapped*) a causa de la Gran Depresión de los años 30, cortaron las importaciones, dejando a Latinoamérica en la miseria. El desempleo general ocasionó violentos disturbios civiles que exigieron (*demanded*) la intervención de las fuerzas armadas. Surgieron por consiguiente numerosas dictaduras militares destinadas a proteger los intereses de la oligarquía y las corporaciones multinacionales contra la amenaza del fascismo y el comunismo. De todos esos regímenes tiránicos los más perversos y represivos han sido los que iniciaron durante las últimas cuatro décadas del siglo XX. Por pretextos que oscilan de la amenaza del comunismo a la nacionalización de terrenos, la CIA siempre intervino en favor de gobiernos leales a su país y a potencias multinacionales. De ahí que por más de medio siglo, el «Gigante del Norte» (los Estados Unidos) respaldara a un gran número de dictadores como, por ejemplo, Rafael Trujillo (República Dominicana, 1930–1961), la «dinastía» Somoza (Nicaragua, 1937–1979), Fulgencio Batista (Cuba, 1933–1959), Alfredo Stroessner (Paraguay, 1954–1990) y juntas militares de tres países: Uruguay (1973–1985), Brasil (1964–1985) y Argentina (1976–1983). En tiempos más recientes los protectores de los intereses occidentales en Latinoamérica han sido Roberto D'Aubuisson en El Salvador (1978–1985), Augusto Pinochet Ugarte en Chile, (1973–1988) y, por fin, Carlos Castillo Armas y varias juntas militares en Guatemala entre los años 50 y 90. Se inscribe en la lista de dictadores el marxista Fidel Castro (1926–), cuyo gobierno represivo perdura en Cuba desde el fin de la Revolución contra Batista (1959). Se espera que ningún otro país latinoamericano piense emular el modelo castrista, aunque algunos expertos han notado —a raíz de las elecciones más recientes— un nuevo rumbo en la política de repúblicas como Venezuela (Hugo Chávez), Bolivia (Evo Morales), Brasil (Luis Inácio Lula da Silva), Argentina (Néstor Kirchner), Chile (Michelle Bachelet) y Nicaragua (Daniel Ortega).

LA REPRESÍON POLÍTICA Y LA NARRATIVA TESTIMONIAL

Como era de esperarse, el terror engendrado por la persecución política no ha podido menos que (*could not help but*) afectar la vida personal y la actividad creadora del escritor hispano. Los que lograron (*managed to*) sobrevivir a los crímenes de los militares argentinos —la llamada «guerra sucia»— han seguido escribiendo y publicando en el extranjero. Manuel Puig (1933–1990), uno de los mayores innovadores del género narrativo, terminó en México su famosa novela, *El beso de la mujer araña* (1976), que luego adaptó para el cine en la Argentina en 1985. Juan Carlos Onetti (*El astillero,* 1961), el más leído y premiado autor uruguayo, fue encarcelado en 1974 por la junta militar y al año siguiente se exilió a España para nunca más volver a su patria. También por razones políticas, sus compatriotas Mario Benedetti (1920–) (*La tregua,* 1960) y Cristina Peri Rossi

(p. •••), dos de los novelistas más populares de la literatura mundial, tuvieron que abandonar su país luego del (*right after*) golpe militar de 1973, para vivir en el extranjero. Mientras que Onetti anduvo por Argentina, Perú, Cuba y España —peregrinaciones (*wanderings*) que integraría en la novela *Primavera con la esquina rota* (1982)— Peri Rossi se mudó permanentemente a España, donde sigue viviendo. Otras obras narrativas de carácter autobiográfico-testimonial son las del chileno Hernán Valdés (1934–) (*Tejas verdes: diario de un campo de concentración,* 1974) y de dos ex guerrilleros sandinistas, los nicaragüenses Omar Cabezas (1950–) (*La montaña es más que una estepa verde,* 1982) y Ernesto Cardenal (p. •••) (*Memorias,* 2000, 2001, 2003). Entre los narradores chilenos exiliados con motivo de la dictadura de Pinochet, cabe mencionar a Ariel Dorfman (1942–), a Antonio Skármeta (1940–) y a Isabel Allende (p. 99). Versátil y prolífico literato (*man of letters*), Dorfman se refugió en los Estados Unidos, donde dio testimonio con su novela *Viudas* (1981) de la detención, tortura, muerte y desaparición de miles de chilenos por obra de Pinochet. Renombrado escritor y guionista de cine, Skármeta documentó la barbarie de la dictadura a través de los ojos del joven protagonista de la novela *La composición* (1998). Otra novela que se desarrolla contra el trasfondo político, *Ardiente paciencia: El cartero de Neruda* (1975), fue adaptado para el cine. El guión de la segunda versión —«Il postino»— ganó un premio Óscar en 1992. Allende se refugió en Venezuela y luego en los Estados Unidos tras el asesinato de su tío, Salvador Allende Gossens (1908–1973), presidente de Chile. La novela *De amor y de sombra* (1984) se desenvuelve (*unfolds*) contra el trasfondo de uno de los cementerios clandestinos donde la dictadura enterraba a cientos de disidentes asesinados o «desaparecidos». Memorable asimismo es el caso de los escritores cubanos Guillermo Cabrera Infante, y Severo Sarduy (ya mencionados) y Reinaldo Arenas (1943–1990). Éstos lucharon en la revolución contra el dictador Fulgencio Batista pero fueron luego perseguidos por el régimen castrista a causa de su campaña para reinstaurar la libertad de expresión. Si para Infante lo fundamental era el derecho de disputar públicamente la política del gobierno, para Sarduy (*Cobra,* 1972) y Arenas (*Antes que anochezca,* 1992) la iniciativa significaba algo más. Los dos reclamaban la liberación de los homosexuales, lo que consideraban la extensión lógica de la revolución social que ya había «liberado» de la discriminación a la mujer y a la raza afrocubana. Por desgracia, el castrismo no lo entendió así y desterró (*banished*) a tres de los exponentes más brillantes de la presente literatura cubana.

LA MUJER HISPÁNICA DE HOY Y LA NUEVA NARRATIVA

El movimiento de liberación de la mujer, principiado en Francia en los años 40 por Simone de Beauvoir, ha influido sobremanera (*overwhelmingly*) en las letras de España e Hispanoamérica. Tras el fin de la dictadura franquista, las narradoras —casi todas periodistas— han abrazado la causa de la emancipación de la mujer. En España el feminismo ha seguido dos vertientes. En la primera se inscriben figuras como las de Carmen Rico-Godoy (1939–) (*Cómo ser mujer y no morir en el intento,* 1990), Rosa Regás (1933–) (*Azul,* 1994) y Almudena Grandes (1960–) (*Modelos de mujer,* 1996). A la segunda pertenecen aquellas narradoras que andan buscando su identidad sexual dentro de una nueva escritura femenina que deja trasparecer la angustia de seres despistados (*confused*), solitarios y carentes

de amor que recuerdan con resentimiento el despotismo paterno y la insensibilidad materna. Es lo que se nota en narradoras como Rosa Montero (1951–) (*Crónica de desamor,* 1979), Esther Tusquets (1936–) (*Varada desde el último naufragio,* 1980) y Marina Mayoral (1942–) (*La sombra del ángel,* 2000). En su narrativa metaficcional, la vida de la autora se entrelaza (*intertwines*) con las de sus protagonistas —en su mayoría lesbianas, en constante lucha entre la verdad interior y la apariencia.

En el Nuevo Mundo hispánico, la nueva mujer, reconociendo su condición centenaria (*centuries old*) de víctima y producto del abandono y la marginación, busca autodefinición en el activismo social en pro de los marginados —las mujeres, los niños abandonados en la calle, los pobres, los perseguidos políticos, los indígenas y los afroamericanos. Dicha causa es abrazada por toda una serie de brillantes prosistas. Sus obras, además de poner en tela de juicio (*exposing*) los centenarios problemas políticos y sociales del país —problemas fundamentados en la tradición machista— destacan el genio intelectual y artístico de las propias autoras. Entre otras, cabe señalar a las mexicanas Rosario Castellanos (1925–1974) (*Rito de iniciación,* 1965), a Laura Esquivel (1950–) (*Como agua para chocolate,* 1989; obra adaptada para el cine en 1992) y a Elena Poniatowska (p. 90) (*Paseo de la Reforma,* 1996); a la puertorriqueña Rosario Ferré (1938–) (*La casa de la laguna,* 1996); a la costarricense Rima de Vallbona (1931–) (*Mujeres y agonías,* 1982); a la nicaragüense Gioconda Belli (1948–) (*Sofía de los presagios,* 1990) y a la nicaragüense-salvadoreña Claribel Alegría (1924–) (*Luisa en el país de la realidad,* 1987).

LA NUEVA NARRATIVA HISPANOAMERICANA EN LA PANTALLA

En los años 60 y 70, un núcleo de jóvenes cineastas, conscientes de que el espectador ya no aguanta escenas de sufrimientos y muertes del cine neorrealista, introduce un nuevo tipo de cinematografía que escarnece (*derides*) la muerte y fortalece el espíritu. En su nueva cinematografía las historias se desarrollan dentro de un mundo en el que la realidad tangible, «fenomenológica», se funde con la fantasía, los hechos históricos con el mito, el individuo con la humanidad. El escenario es vago, nebuloso, los eventos no son consecutivos —ocupan un tiempo impreciso— creando un ámbito (*realm*) parecido al que se experimenta en los sueños. Dicha fórmula coincide con la narrativa mágico-realista de cuño nítidamente hispanoamericano.

Numerosos narradores y guionistas hispanoamericanos integran la «nouvelle vague» (*new wave cinema* o *art cinema*) europeo y americano. Entre los más prolíficos y distinguidos se inscribe Julio Cortázar (p. 62), cuyos logros cinematográficos incluyen *Blowup* (Estados Unidos, 1966), adaptación del cuento *Las babas del diablo* dirigida por el italiano Michelangelo Antonioni; *Weekend* (Francia, 1967), originariamente *La autopista del sur;* y *Hopscotch* (Estados Unidos, 2004) derivada de la novela *Rayuela* (1963). Entre las muchas adaptaciones de la narrativa de Jorge Luis Borges figuran *Emma Zunz* (España, 1966); *Strategia del ragno* (Francia, 1970), en italiano, dirigida por Bernardo Bertolucci *Death and the Compass,* alias *La muerte y la brújula* (Estados Unidos, 1992); y la fantasiosa novela,

El Aleph (Argentina, 1999), publicada por primera vez en 1963. No obstante su escasa producción narrativa —apenas unas seiscientas páginas— Juan Rulfo (p. 69) dejó en el cine su marca cuantitativa y cualitativa. Entre sus muchas películas figuran *El gallo de oro,* (México, 1964), con guión de Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez; *Pedro Páramo* (México, 1967), película basada en la novela homónima (*of the same name or title*); *Diles que no me maten* (México, 1973); e *Ignacio,* adaptación del cuento «No oyes ladrar los perros». Carlos Fuentes se junta a la distinguida lista de escritores y guionistas del nuevo cine con *Tiempo de morir* (alias *Time to Die,* 1966) y *Aura,* novela adaptada al cine italiano como *La Strega in amore* (1966), también conocida como *Creatura del diavolo* y, en lengua inglesa, *Strange Obsession, The Witch* y *The Witch in Love.* Pocas pero exitosas han sido las películas del guatemalteco Miguel Ángel Asturias. En *El venado de las siete rosas* (Argentina, 1964), sacado de *Tres historias fantásticas,* y en *El Señor Presidente* (Argentina, 1969) el autor despliega el misticismo de su herencia maya, las técnicas del surrealismo y su «impulso épico» de hacer protesta social.

PRÁCTICA

Cuestionario

1. Si se piensa en los conceptos de *vida* y de *arte,* ¿qué representa la *ficción*? ¿Qué se entiende por *mimesis* y de qué manera figura dentro de la narrativa?
2. ¿Cuáles son las dos primeras manifestaciones de una literatura nacional española en la Edad Media?
3. ¿A qué siglo pertenece *El conde Lucanor* y qué importancia tiene dentro del desarrollo de la narrativa española y europea?
4. ¿En qué sentido se puede decir que con el *Lazarillo de Tormes* estableció España dos grandes precedentes en la evolución de la literatura mundial?
5. ¿Cuál es la obra maestra de Miguel de Cervantes? ¿A qué factores debe el libro su éxito entre los críticos y entre los lectores en general?
6. ¿Cómo se explicaría el hecho de que la narrativa hispanoamericana propiamente dicha no se realiza sino hasta principios del siglo XIX? Mencione dos explicaciones dadas por algunos historiadores literarios.
7. Benito Pérez Galdós es considerado el padre de la novela española. ¿A qué se debe su papel? ¿Qué tiene en común Galdós con Cervantes?
8. ¿Qué representa el género gauchesco? ¿Cuál es la obra maestra de este género y quién es su autor?
9. ¿Qué diferencia hay entre el realismo y el naturalismo? ¿Dónde colocaría usted a Emilia Pardo Bazán? ¿Qué características de su obra revelan su afiliación a cierta corriente o a un determinado movimiento literario?
10. ¿Dónde nació el movimiento modernista? ¿Cuáles son sus principales características y sus exponentes más notables? ¿Qué lugar ocupa el cubano José Martí dentro del modernismo?
11. ¿Qué importancia tienen, dentro de la actual literatura hispanoamericana, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez y Manuel Puig? ¿Cuáles son sus obras más conocidas?

Identificaciones

1. Homero
2. «El Cid»
3. Laura Esquivel
4. *La vida del Buscón*
5. el Inca Garcilaso de la Vega
6. *El periquillo sarniento*
7. la novela regional o costumbrista
8. la novela de tesis
9. Jorge Isaacs
10. las *Tradiciones peruanas*
11. 1888
12. el «Boom» literario
13. Unamuno
14. las narrativas telúricas
15. *La Celestina*
16. la «nouvelle vague»

EL CUENTO: GUÍA GENERAL PARA EL LECTOR

1. ¿Quién es el autor del cuento, y a qué época (y movimiento o tradición literaria) pertenece?
2. ¿Quién narra el cuento? ¿Es fidedigno el narrador o, por el contrario, es un narrador indigno de confianza? ¿Hay un narratario?
3. ¿Cuál es el marco escénico?
4. ¿Se pueden aplicar los seis elementos generales de la trama a este texto?
5. ¿Cómo se presentan los personajes del cuento?
6. ¿Cuáles son las características principales del lenguaje del cuento? ¿Hay descripciones? ¿narración de acciones? ¿diálogo? ¿Se emplea el lenguaje figurado? ¿Cuáles son los leitmotivos más importantes?
7. ¿Cuál es el tema del cuento? ¿Está explícito o implícito?
8. ¿Qué relación existe entre fondo (mensaje) y forma en el cuento?
9. ¿Qué elementos se destacan más en el estilo del cuentista?
10. ¿Qué impresión le causa a usted como lector este cuento?
11. ¿Qué maneras hay de aproximarse críticamente al texto?

LA NOVELA: GUÍA PARA EL LECTOR DE *SAN MANUEL BUENO, MÁRTIR*

1. ¿Quién narra la novela?
2. ¿Cuál es el pretexto de la composición? ¿A quién está dirigida?
3. ¿Cuál es el marco escénico de la novela y que valor simbólico tiene?
4. ¿Cómo se marca el paso del tiempo narrativo?
5. ¿Qué tipo de progresión se nota en los personajes de la novela?
6. ¿Qué técnicas narrativas y descriptivas se utilizan para presentar al protagonista de la novela?
7. ¿Qué elementos lingüísticos sobresalen?
8. ¿Cuál es el tema de la obra, y de qué manera se presenta?
9. ¿Qué relación existe entre las conclusiones de la narradora y las de usted como lector del texto?
10. ¿Qué papel desempeña Unamuno en su novela (*nivola*)?
11. ¿Cuáles son los elementos más característicos del estilo de Unamuno?
12. ¿Qué efecto(s) produce la lectura de *San Manuel Bueno, mártir*?
13. ¿Cuáles serían las aproximaciones críticas más apropiadas para el estudio de esta novela?

vir13156_pt01_009-132 07/18/2007 00:25 Page 42 pinnacle 101:MHCA022:mhvir6:Part 1:
EQA

LECTURAS

DON JUAN MANUEL

Vida y obra

Don Juan Manuel (1282–¿1349?), sobrino del rey Alfonso X el Sabio (1221–1284), guerreó en su juventud contra los moros y se mezcló en numerosas intrigas de la corte durante los reinados de Fernando IV (1285–1312) y Alfonso XI de Castilla (1312–1350). Durante esa época de grandes conflictos políticos y guerras civiles, en más de una ocasión don Juan Manuel desobedeció al rey y luchó en contra de él, aliándose con príncipes extranjeros, incluso con los moros de Granada. Al darse cuenta de que el rey Alfonso XI ganaba cada vez más partidarios, don Juan Manuel llegó a un acuerdo con él y acabó siendo uno de sus defensores más leales. En medio de su vida turbulenta, siempre halló tiempo para cultivar la literatura. Escribió varias obras —algunas poéticas— la mayor parte de ellas ahora desaparecida. De las que se conservan, las más importantes son el *Libro del caballero y del escudero,* el *Libro de los estados* (1330) y el *Libro de Patronio o conde Lucanor,* conocido simplemente como *El conde Lucanor* (1335).

El autor y su contexto

A diferencia del siglo XIII, en el que se habían producido en España escritos de valor histórico y científico —como los de Alfonso el Sabio— el siglo XIV se distingue por un gran adelanto (*advance*) de tipo puramente literario. Con su obra maestra *El conde Lucanor,* don Juan Manuel introduce en Europa la prosa novelística (*prose fiction*), anticipándose de este modo a los mayores narradores de fines de la Edad Media, como el italiano Giovanni Boccaccio (*Il Decamerone,* 1353) y el inglés Geoffrey Chaucer (*The Canterbury Tales,* 1400). El formato de *El conde Lucanor,* colección de cincuenta y un cuentos, es bastante sencillo y uniforme: (1) al conde se le presenta un problema; (2) su ayo (*tutor*) Patronio, en vez de aconsejarle de manera directa, le narra un *ejemplo* (una narrativa corta que se usa para ilustrar una lección provechosa); (3) de este ejemplo se saca una moraleja (*moral*). Esta obra continúa la tradición didáctico-moral de la prosa castellana del siglo anterior, pero con una variante muy significativa: en vez de limitarse a instruir a sus lectores, el autor pone de manifiesto su conciencia de escritor, lo que caracterizará la narrativa a partir de esa fecha.

vir13156_pt01_009-132 07/18/2007 00:25 Page 43 pinnacle 101:MHCA022:mhvir6:Part 1:

EQA

Lo que sucedió a un mozo que casó con una muchacha de muy mal carácter

Otra vez, hablando el conde Lucanor con Patronio, su consejero, díjole[1] así:

—Patronio, uno de mis deudos[2] me ha dicho que le están tratando de casar con una mujer muy rica y más noble que él, y que este casamiento le convendría mucho si no fuera porque le aseguran que es la mujer de peor carácter que hay en el mundo. Os[3] ruego que me digáis si he de aconsejarle que se case con ella, conociendo su genio,[4] o si habré de aconsejarle que no lo haga.

—Señor conde —respondió Patronio—, si él es capaz de hacer lo que hizo un mancebo[5] moro, aconsejadle[6] que se case con ella; si no lo es, no se lo aconsejéis.

El conde le rogó que le refiriera qué había hecho aquel moro.

Patronio le dijo que en un pueblo había un hombre honrado que tenía un hijo que era muy bueno, pero que no tenía dinero para vivir como él deseaba. Por ello andaba el mancebo muy preocupado, pues tenía el querer, pero no el poder.

En aquel mismo pueblo había otro vecino más importante y rico que su padre, que tenía una sola hija, que era muy contraria del mozo, pues todo lo que éste tenía de buen carácter, lo tenía ella de malo, por lo que nadie quería casarse con aquel demonio. Aquel mozo tan bueno vino un día a su padre y le dijo que bien sabía que él no era tan rico que pudiera dejarle con qué vivir decentemente, y que, pues tenía que pasar miserias o irse de allí, había pensado, con su beneplácito,[7] buscarse algún partido[8] con que poder salir de pobreza. El padre le respondió que le agradaría mucho que pudiera hallar algún partido que le conviniera. Entonces le dijo el mancebo que, si él quería, podría pedirle a aquel honrado vecino su hija. Cuando el padre lo oyó se asombró mucho y le preguntó que cómo se le había ocurrido una cosa así, que no había nadie que la conociera que, por pobre que fuese, se quisiera casar con ella. Pidióle el hijo, como un favor, que le tratara aquel casamiento. Tanto le rogó que, aunque el padre lo encontraba muy raro, le dijo lo haría.

Fuese[9] en seguida a ver a su vecino, que era muy amigo suyo, y le dijo lo que el mancebo le había pedido, y le rogó que, pues se atrevía a casar con su hija, accediera a ello. Cuando el otro oyó la petición le contestó diciéndole:

—Por Dios, amigo, que si yo hiciera esto os haría a vos muy flaco servicio, pues vos tenéis un hijo muy bueno y yo cometería una maldad muy grande si permitiera su desgracia o su muerte, pues estoy seguro que si se casa con mi hija, ésta le matará o le hará pasar una vida mucho peor que la muerte. Y no creáis que os digo esto por desairaros,[10] pues, si os empeñáis,[11] yo tendré mucho gusto en darla a vuestro hijo o a cualquier otro que la saque de casa.

El padre del mancebo le dijo que le agradecía mucho lo que le decía y que, pues su hijo quería casarse con ella, le tomaba la palabra.

Se celebró la boda y llevaron a la novia a casa del marido. Los moros tienen la costumbre de prepararles la cena a los novios, ponerles la mesa y dejarlos solos en su casa hasta el día siguiente. Así lo hicieron, pero estaban los padres y parientes de

[1]le dijo (forma arcaica) [2]familiares [3]complemento indirecto de **vos (vosotros),** utilizado aquí como forma singular de cortesía [4]carácter [5]joven [6]forma imperativa de **vos (vosotros)** [7]aprobación [8]*good match* [9]Se fue (forma arcaica) [10]rechazaros [11]insistís

los novios con mucho miedo, temiendo que al otro día le encontrarían a él muerto o malherido.

En cuanto se quedaron solos en su casa se sentaron a la mesa, mas[12] antes que ella abriera la boca miró el novio alrededor de sí, vio un perro y le dijo muy airadamente:[13]

—¡Perro, danos agua a las manos!

El perro no lo hizo. El mancebo comenzó a enfadarse y a decirle aún con más enojo que les diese agua a las manos. El perro no lo hizo. Al ver el mancebo que no lo hacía, se levantó de la mesa muy enfadado, sacó la espada y se dirigió al perro. Cuando el perro le vio venir empezó a huir y el mozo a perseguirle, saltando ambos sobre los muebles y el fuego, hasta que lo alcanzó y le cortó la cabeza y las patas y lo hizo pedazos, ensangrentando toda la casa.

Muy enojado y lleno de sangre se volvió a sentar y miró alrededor. Vio entonces un gato, al cual le dijo que les diese agua a las manos. Como no lo hizo, volvió a decirle:

—¿Cómo, traidor, no has visto lo que hice con el perro porque no quiso obedecerme? Te aseguro que, si un poco o más conmigo porfías,[14] lo mismo haré contigo que hice con el perro.

El gato no lo hizo, pues tiene tan poca costumbre de dar agua a las manos como el perro. Viendo que no lo hacía, se levantó el mancebo, lo cogió por las patas, dio con él en la pared y lo hizo pedazos con mucha más rabia que al perro. Muy indignado y con la faz[15] torva[16] se volvió a la mesa y miró a todas partes. La mujer, que le veía hacer esto, creía que estaba loco y no le decía nada.

Cuando hubo mirado por todas partes vio un caballo que tenía en su casa, que era el único que poseía, y le dijo lleno de furor que les diese agua a las manos. El caballo no lo hizo. Al ver el mancebo que no lo hacía, le dijo al caballo:

—¿Cómo, don caballo? ¿Pensáis que porque no tengo otro caballo os dejaré hacer lo que queráis? Desengañaos,[17] que si por vuestra mala ventura no hacéis lo que os mando, juro a Dios que os he de dar tan mala muerte como a los otros; y no hay en el mundo nadie que a mí me desobedezca con el que yo no haga otro tanto.[18]

El caballo se quedó quieto. Cuando vio el mancebo que no le obedecía, se fue a él y le cortó la cabeza y lo hizo pedazos. Al ver la mujer que mataba el caballo, aunque no tenía otro, y que decía que lo mismo haría con todo el que le desobedeciera, comprendió que no era una broma, y le entró tanto miedo que ya no sabía si estaba muerta o viva.

Bravo, furioso y ensangrentado se volvió el marido a la mesa, jurando[19] que si hubiera en casa más caballos, hombres o mujeres que le desobedecieran, los mataría a todos. Se sentó y miró a todas partes, teniendo la espada llena de sangre entre las rodillas.

Cuando hubo mirado a un lado y a otro sin ver a ninguna otra criatura viviente, volvió los ojos muy airadamente hacia su mujer y le dijo con furia, la espada en la mano:

—Levántate y dame agua a las manos.

La mujer, que esperaba de un momento a otro ser despedazada, se levantó muy de prisa y le dio agua a las manos.

[12]*but* [13]furiosamente [14]discutes [15]cara [16]amenazadora [17]*Realize the truth* [18]otro... lo mismo [19]amenazando

Díjole el marido:

—¡Ah, cómo agradezco a Dios el que hayas hecho lo que te mandé! Si no, por el enojo que me han causado esos majaderos,[20] hubiera hecho contigo lo mismo.

Después le mandó que le diese de comer. Hízolo[21] la mujer. Cada vez que le mandaba una cosa, lo hacía con tanto enfado y tal tono de voz que ella creía que su cabeza andaba por el suelo. Así pasaron la noche los dos, sin hablar la mujer, pero haciendo siempre lo que él mandaba. Se pusieron a dormir y, cuando ya habían dormido un rato, le dijo el mancebo:

—Con la ira que tengo no he podido dormir bien esta noche; ten cuidado de que no me despierte nadie mañana y de prepararme un buen desayuno.

A media mañana los padres y parientes de los dos fueron a la casa, y, al no oír a nadie, temieron que el novio estuviera muerto o herido. Viendo por entre las puertas a ella y no a él, se alarmaron más. Pero cuando la novia les vio a la puerta se les acercó silenciosamente y les dijo con mucho miedo:

—Pillos, granujas,[22] ¿qué hacéis ahí? ¿Cómo os atrevéis a llegar a esta puerta ni a rechistar[23]? Callad, que si no, todos seremos muertos.

Cuando oyeron esto se llenaron de asombro. Al enterarse de cómo habían pasado la noche, estimaron en mucho al mancebo, que sí había sabido, desde el principio, gobernar su casa. Desde aquel día en adelante fue la muchacha muy obediente y vivieron juntos con mucha paz.

A los pocos días el suegro[24] quiso hacer lo mismo que el yerno[25] y mató un gallo que no obedecía. Su mujer le dijo:

—La verdad, don Fulano, que te has acordado tarde, pues ya de nada te valdrá matar cien caballos; antes tendrías que haber empezado, que ahora te conozco.

Vos, señor conde, si ese deudo vuestro quiere casarse con esa mujer y es capaz de hacer lo que hizo este mancebo, aconsejadle que se case, que él sabrá cómo gobernar su casa, pero si no fuere[26] capaz de hacerlo, dejadle que sufra su pobreza sin querer salir de ella. Y aun os aconsejo que a todos los que hubieren[27] de tratar con vos les deis a entender desde el principio cómo han de portarse.

El conde tuvo este consejo por bueno, obró según él y le salió muy bien.

Como don Juan vio que este cuento era bueno, lo hizo escribir en este libro y compuso unos versos que dicen así:

> Si al principio no te muestras cómo eres,
> no podrás hacerlo cuando tú quisieres.[28]

[20]necios [21]Lo hizo [22]Pillos... (*fig.*) Maliciosos [23]intentar hablar [24]padre de la mujer [25]marido de la hija [26]futuro de subjuntivo (forma arcaica) de **ser** [27]futuro de subjuntivo de **haber** [28]futuro de subjuntivo de **querer**

Cuestionario

1. ¿Cuál es el formato de los cuentos de *El conde Lucanor*?
2. ¿Cuál es el problema que tiene el conde Lucanor en este cuento?
3. ¿Por qué quiere el mozo casarse con la mujer brava?
4. ¿Cómo se crea el suspenso en el ejemplo?
5. ¿Cómo se emplea el paralelismo en la acción del ejemplo?
6. ¿Cuál es el punto decisivo del cuento? ¿el clímax? ¿el desenlace?
7. ¿En qué sentido es didáctico el cuento, o sea, qué nos enseña?
8. ¿Quién es el narratario del cuento?

Identificaciones

1. Patronio
2. el ejemplo
3. «Danos agua a las manos.»
4. don Juan
5. la moraleja

Temas

1. El caso de la mujer brava es una convención literaria común. ¿Qué otros ejemplos de esta clase hay en la literatura universal?
2. La ironía en el ejemplo (entendiendo por *ironía* la inversión de lo esperado o previsto)
3. La importancia del diálogo en el cuento
4. La presentación de los personajes

RICARDO PALMA

Vida y obra

Ricardo Palma nació en Lima, Perú, ciudad donde pasó la mayor parte de su vida. Abandonó los estudios universitarios para dedicarse a la literatura, al periodismo y a la política. Sus ideas liberales y anticlericales le costaron tres años de exilio político en Chile (1860–1863). A su retorno al Perú, el nuevo gobierno le envió de cónsul al Brasil, estancia (*sojourn*) tras la cual viajó a Francia, España y los Estados Unidos. Ocupó varios cargos (*posts, positions*) gubernamentales que le dejaron muy decepcionado (*disappointed*), induciéndole a retirarse de la vida política y dedicarse a las letras. Fue director de la Biblioteca Nacional que él hizo reconstruir después de la guerra del Pacífico (1879–1883) entre su país y Chile. Palma logró recobrar y coleccionar muchos de los manuscritos que se habían librado (*had been saved*) del fuego y del saqueo (*plundering*) de las tropas chilenas, conservando así el pasado histórico y la cultura de su tierra. Aunque como dramaturgo (*La hermana del verdugo,* 1851) y poeta romántico (*Poesías,* 1877) su obra es de escasa (*little*) importancia, Palma sobresalió como ensayista (*Anales de la Inquisición en Lima,* 1863; *La bohemia de mi tiempo,* 1887). Con todo (*Even so*), su renombre se debe principalmente a sus *Tradiciones peruanas,* que escribió intermitentemente entre 1872 y 1910.

El autor y su contexto

Palma vivió en una época en la que un creciente número de escritores hispanoamericanos exigían (*demanded*) drásticas reformas sociales y políticas en sus respectivos países. En el Perú, las obras revolucionarias e izquierdistas (*leftist*) de Manuel González Prada (1848–1918) denunciaban un pasado opresivo e intolerable que había sido la causa de la peor forma de injusticia social en su país. Por otra parte, Palma, amante de la rica historia cultural de su patria, sostuvo intensas polémicas con González Prada e «iluminó románticamente» el pasado peruano inaugurando un nuevo género narrativo, la *tradición,* especie de relato en el que se funden anécdota, documento histórico, cuadro de costumbres, sátira social y pura ficción. La estructura de las tradiciones varía mucho en cuanto a la extensión de las obras y

el asunto tratado, pero siempre depende del humorismo, de un suspenso sostenido y de un desenlace sorpresivo. El ambiente geográfico e histórico abarca todo el Perú y las épocas que van desde los incas precolombinos (*pre-Columbian; before Columbus' voyages*) hasta los días en que vivió el propio Palma. Los personajes comprenden la gama (*range*) entera de tipos sociales. La temática de la tradición es variada e incierta (*unpredictable*): puede ser inspirada por un suceso histórico, por la vida de un santo, por unos versos o por el relato de un misionero y, en el caso de «La camisa de Margarita», por un simple refrán (*saying*) popular.

La camisa de Margarita

Probable es que algunos de mis lectores hayan oído decir a las viejas de Lima, cuando quieren ponderar lo subido de precio de un artículo:

—¡Qué! Si esto es más caro que la camisa de Margarita Pareja.

Habríame quedado con la curiosidad de saber quién fue esa Margarita, cuya camisa anda en lenguas, si en *La América,* de Madrid, no hubiera tropezado con[1] un artículo firmado por don Ildefonso Antonio Bermejo (autor de un notable libro sobre el Paraguay), quien, aunque muy a la ligera,[2] habla de la niña y de su camisa, me puso en vía de desenredar el ovillo,[3] alcanzando a sacar en limpio la historia que van ustedes a leer.

I

Margarita Pareja era (por los años de 1765) la hija más mimada[4] de don Raimundo Pareja, caballero de Santiago y colector general del Callao.

La muchacha era una de esas limeñitas[5] que, por su belleza, cautivan al mismo diablo y lo hacen persignarse[6] y tirar piedras. Lucía un par de ojos negros que eran como dos torpedos cargados con dinamita y que hacían explosión sobre las entretelas del alma[7] de los galanes[8] limeños.

Llegó por entonces de España un arrogante mancebo, hijo de la coronada villa del oso y del madroño,[9] llamado don Luis Alcázar. Tenía éste en Lima un tío solterón y acaudalado,[10] aragonés[11] rancio[12] y linajudo,[13] y que gastaba más orgullo que los hijos del rey Fruela.[14]

Por supuesto que, mientras le llegaba la ocasión de heredar al tío, vivía nuestro don Luis tan pelado[15] como una rata y pasando la pena negra. Con decir que hasta sus trapicheos[16] eran al fiado y para pagar cuando mejorase de fortuna, creo que digo lo preciso.

[1]tropezado… hallado por casualidad [2]a… sin profundizar [3](*fig.*) cosa compleja [4]tratada con cuidado excesivo [5]señoritas de la ciudad de Lima [6]hacerse la señal de la cruz [7]entretelas… (*fig.*) lo íntimo del corazón [8]señores jóvenes y elegantes [9]la… Madrid, ciudad en cuyo escudo se ve un oso al lado de un árbol llamado *madroño* [10]rico [11]de Aragón, región de España [12]de familia antigua [13]aristócrata [14]rey… antiguo rey de Asturias, región del norte de España caracterizada por el orgullo de sus habitantes [15](*fig.*) pobre [16]medios de buscar recursos

En la procesión de Santa Rosa conoció Alcázar a la linda Margarita. La muchacha le llenó el ojo y le flechó el corazón. La echó flores,[17] y aunque ella no le contestó ni sí ni no, dio a entender con sonrisitas y demás armas del arsenal femenino que el galán era plato muy de su gusto. La verdad, como si me estuviera confesando, es que se enamoraron hasta la raíz del pelo.

Como los amantes olvidan que existe la aritmética, creyó don Luis que para el logro de sus amores no sería obstáculo su presente pobreza, y fue al padre de Margarita y, sin muchos perfiles,[18] le pidió la mano de su hija.

A don Raimundo no le cayó en gracia la petición, y cortésmente despidió al postulante, diciéndole que Margarita era aún muy niña para tomar marido, pues, a pesar de sus diez y ocho mayos, todavía jugaba a las muñecas.

Pero no era ésta la verdadera madre del ternero.[19] La negativa nacía de que don Raimundo no quería ser suegro de un pobretón; y así hubo de decirlo en confianza a sus amigos, uno de los que fue con el chisme a don Honorato, que así se llamaba el tío aragonés. Éste, que era más altivo que el Cid,[20] trinó[21] de rabia y dijo:

—¡Cómo se entiende! ¡Desairar[22] a mi sobrino! Muchos se darían con un canto en el pecho[23] por emparentar con el muchacho, que no le hay más gallardo en todo Lima. ¡Habráse visto insolencia de la laya[24]! Pero ¿adónde ha de ir conmigo ese colectorcito de mala muerte?

Margarita, que se anticipaba a su siglo, pues era nerviosa como una damisela de hoy, gimoteó,[25] y se arrancó el pelo, y tuvo pataleta,[26] y si no amenazó con envenenarse fue porque todavía no se habían inventado los fósforos.

Margarita perdía colores y carnes, se desmejoraba a vista de ojos, hablaba de meterse monja y no hacía nada en concierto.

—¡O de Luis o de Dios! —gritaba cada vez que los nervios se le sublevaban, lo que acontecía una hora sí y otra también.

Alarmóse el caballero santiagués,[27] llamó físicos y curanderas, y todos declararon que la niña tiraba a tísica[28] y que la única melecina[29] salvadora no se vendía en la botica.

O casarla con el varón de su gusto, o encerrarla en el cajón[30] de palma y corona.[31] Tal fue el *ultimátum* médico.

Don Raimundo (¡al fin padre!), olvidándose de coger capa y bastón, se encaminó como loco a casa de don Honorato, y le dijo:

—Vengo a que consienta usted en que mañana mismo se case su sobrino con Margarita, porque si no la muchacha se nos va por la posta.[32]

—No puede ser —contestó con desabrimiento[33] el tío—. Mi sobrino es un *pobretón,* y lo que usted debe buscar para su hija es un hombre que varee[34] la plata.

El diálogo fue borrascoso.[35] Mientras más rogaba don Raimundo, más se subía el aragonés a la parra,[36] y ya aquél iba a retirarse desahuciado,[37] cuando don Luis, terciando[38] en la cuestión, dijo:

[17](*fig.*) *flattering compliments* [18]sin… *without beating around the bush* [19]verdadera… *true mother of the calf;* (*fig.*) verdadera razón de la decisión [20]Rodrigo Díaz de Vivar (siglo XI), héroe nacional de España y protagonista del poema épico nacional, el *Poema del Cid* [21]se enfureció [22]Despreciar [23]se… harían cualquier cosa [24]de… de este tipo [25]gimió, lloró [26]convulsión (por lo general fingida) [27]de la orden militar de Santiago, fundada en el siglo XII [28]tiraba… tenía propensión a la tuberculosis [29]forma coloquial de **medicina** [30]sepultura [31]de… en estado de virgen [32]se… se nos muere muy rápido [33]falta de interés [34](*inf.*: **varear**) *measures out* [35]violento [36]se… se obstinaba [37]sin esperanza [38]metiéndose

—Pero, tío, no es de cristianos que matemos a quien no tiene la culpa.

—¿Tú te das por satisfecho?

—De todo corazón, tío y señor.

—Pues bien, muchacho, consiento en darte gusto; pero con una condición, y es ésta: don Raimundo me ha de jurar ante la Hostia[39] consagrada que no regalará un ochavo[40] a su hija ni la dejará un real[41] en la herencia.

Aquí se entabló[42] nuevo y más agitado litigio.

—Pero, hombre —arguyó don Raimundo—, mi hija tiene veinte mil duros[43] de dote.[44]

—Renunciamos a la dote. La niña vendrá a casa de su marido nada más que con lo encapillado.[45]

—Concédame usted entonces obsequiarla los muebles y el ajuar[46] de novia.

—Ni un alfiler. Si no acomoda,[47] dejarlo y que se muera la chica.

—Sea usted razonable, don Honorato. Mi hija necesita llevar siquiera una camisa para reemplazar la puesta.

—Bien; paso por esa funda para que no me acuse de obstinado. Consiento en que le regale la camisa de novia, y san se acabó.[48]

Al día siguiente don Raimundo y don Honorato se dirigieron muy de mañana a San Francisco, arrodillándose para oír misa, y, según lo pactado, en el momento en que el sacerdote elevaba la Hostia divina, dijo el padre de Margarita:

—Juro no dar a mi hija más que la camisa de novia. Así Dios me condene si perjurare.

II

Y don Raimundo Pareja cumplió *ad pedem litterae*[49] su juramento, porque ni en vida ni en muerte dio después a su hija cosa que valiera un maravedí.

Los encajes[50] de Flandes que adornaban la camisa de la novia costaron dos mil setecientos duros, según lo afirma Bermejo, quien parece copió este dato de las *Relaciones secretas* de Ulloa y don Jorge Juan.[51]

Item, el cordoncillo que ajustaba al cuello era una cadeneta de brillantes, valorizada en treinta mil morlacos.[52]

Los recién casados hicieron creer al tío aragonés que la camisa a lo más valdría una onza;[53] porque don Honorato era tan testarudo,[54] que, a saber lo cierto, habría forzado al sobrino a divorciarse.

Convengamos en que fue muy merecida la fama que alcanzó la camisa nupcial de Margarita Pareja.

[39]*Eucharistic bread* [40]moneda antigua [41]moneda española equivalente a 25 centavos [42]se... empezó [43]monedas españolas equivalentes a 5 pesetas [44]*dowry* [45]lo... la ropa que lleva puesta [46]conjunto de joyas, ropa, etcétera, que lleva la novia al matrimonio [47]Si... Si no está de acuerdo [48]san... eso es todo [49]*ad*... al pie de la letra (latín) [50]*lace* [51]*Relaciones*... dos comentarios sobre la América del siglo XVIII [52]monedas de plata [53]moneda antigua [54]terco, obstinado

Cuestionario

1. ¿Cuál es el pretexto del cuento, o sea, qué se va a explicar en él?
2. ¿Quién es Margarita Pareja? ¿Cómo es ella?
3. ¿Quién es don Luis Alcázar?

4. ¿Con qué propósito va don Luis a la casa de don Raimundo?
5. ¿Cómo reacciona don Raimundo? ¿Y el tío de don Luis?
6. ¿Qué le pasa a Margarita?
7. ¿Qué hace el padre de Margarita para remediar la situación?
8. ¿Qué condiciones impone el tío de don Luis?
9. ¿Cuál es el clímax del cuento?

Identificaciones

1. limeño
2. «la villa del oso y del madroño»
3. «más orgulloso que los hijos del rey Fruela»
4. don Honorato
5. la dote

Temas

1. La presentación de los personajes del cuento
2. El tema del amor frente al orgullo
3. La ironía del cuento
4. Los elementos sociohistóricos de este ejemplo de las *Tradiciones peruanas*

EMILIA PARDO BAZÁN

Vida y obra

La condesa (*countess*) Emilia Pardo Bazán (1851–1921) nació en La Coruña, España. Fue una mujer muy culta (*learned*). Desempeñó varios cargos importantes, entre ellos los de profesora de literaturas neolatinas (*Romance literature*) en la Universidad de Madrid —cátedra (*chair*) creada expresamente para ella— y de consejera de Instrucción Pública. Pasó su juventud en su *pazo* (*ancestral palace*), pero después de casarse se trasladó con su marido a Madrid y a París. Pocos años después de regresar a España, dejó a su esposo y se estableció en la capital. Allí se dedicó al estudio de la literatura francesa contemporánea, colaboró en periódicos madrileños y dio tertulias literarias en su casa. Escribió cuentos, novelas, poesía, libros de viajes, estudios sociales, crítica histórica y crítica social. Lo mejor de su producción lo constituyen las novelas que tratan de la vida y costumbres de Galicia, su región natal. Entre éstas cabe mencionar su obra maestra *Los pazos de Ulloa* (1886) y su secuela *La Madre Naturaleza* (1887). Entre sus numerosos libros de cuentos se destacan los de ambiente regional, siendo el mejor de ellos *Cuentos de la tierra.* Hay que indicar asimismo *La cuestión palpitante* (1883), estudio literario muy significativo sobre el movimiento naturalista francés.

La autora y su contexto

Pardo Bazán se distingue, ante todo, por haber introducido en la literatura española el naturalismo, movimiento literario originado en Francia por Emile Zola (1840–1902). Por lo tanto, lo que se nota en su

producción novelística y cuentística es el énfasis en la representación minuciosa y científica —casi fotográfica— de la realidad. Se percibe también la preferencia por los aspectos más feos y desagradables de la vida con el fin de demostrar cómo los males heredados (*inherited*) y un medio ambiente hostil acaban por destruir al ser humano. No obstante (*In spite of*) el efecto algo mitigante de las creencias católicas de la escritora, de su origen aristocrático y su amor por el paisaje, costumbres y lenguaje pintorescos (*colorful, picturesque*) de su región natal, sus escritos más representativos manifiestan los rasgos distintivos del naturalismo (ver Apéndice 3). En *Los pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza,* así como en el cuento a continuación, «Las medias rojas», la autora utiliza a los personajes y sus circunstancias para estudiar las condiciones sociales a través de situaciones sórdidas, detalles minuciosos e insinuaciones destinadas a convencer al lector de que la humanidad es víctima de un destino implacable y cruel.

Las medias rojas

Cuando la rapaza[1] entró, cargada con el haz de leña[2] que acababa de merodear[3] en el monte del señor amo, el tío[4] Clodio no levantó la cabeza, entregado a la ocupación de picar[5] un cigarro, sirviéndose, en vez de navaja, de una uña córnea[6] color de ámbar oscuro, porque la había tostado el fuego de las apuradas colillas.[7]

Ildara soltó el peso en tierra y se atusó[8] el cabello, peinado a la moda «de las señoritas» y revuelto por los enganchones[9] de las ramillas que se agarraban[10] a él. Después, con la lentitud de las faenas[11] aldeanas, preparó el fuego, lo prendió, desgarró[12] las berzas,[13] las echó en el pote[14] negro, en compañía de unas patatas mal troceadas[15] y de unas judías[16] asaz[17] secas, de la cosecha anterior, sin remojar. Al cabo de estas operaciones, tenía el tío Clodio liado[18] su cigarrillo, y lo chupaba[19] desgarbadamente,[20] haciendo en los carrillos[21] dos hoyos[22] como sumideros,[23] grises, entre lo azuloso de la descuidada barba.

Sin duda la leña estaba húmeda de tanto llover la semana entera, y ardía mal, soltando una humareda acre;[24] pero el labriego[25] no reparaba: al humo, ¡bah!, estaba él bien hecho desde niño. Como Ildara se inclinase para soplar y activar la llama, observó el viejo cosa más insólita:[26] algo de color vivo, que emergía de las remendadas y encharcadas[27] sayas[28] de la moza… Una pierna robusta, aprisionada en una media roja, de algodón…

—¡Ey! ¡Ildara!

—¡Señor padre!

—¿Qué novidá[29] es ésa?

—¿Cuál novidá?

—¿Ahora me gastas medias, como la hirmán[30] del abade[31]?

[1]muchacha [2]haz… *bundle of brushwood or kindling* [3]recoger [4]aquí, tratamiento dado al hombre entrado en edad en los pueblos [5]cortar [6]dura y curvada [7]extremo que queda de los cigarros [8]se… se alisó el pelo con la mano [9]efecto de prenderse accidentalmente la cabellera en un gancho (*hook*) [10]se… *were held together* [11]trabajos [12]separó en pedazos [13]*heads of cabbage* [14]*pot* [15]divididas en pedazos [16]*beans* [17]bastante [18]*rolled up* [19]*sucked* [20]*ungainly* [21]mejillas [22]*dimples* [23]*sewers* [24]humareda… humo fuerte que hace toser [25]labrado [26]extraordinaria [27]mojadas [28]faldas [29]forma regional de **novedad** [30]hermana [31]cura

Incorporóse[32] la muchacha, y la llama, que empezaba a alzarse,[33] dorada, lamedora[34] de la negra panza del pote,[35] alumbró su cara redonda, bonita, de facciones pequeñas, de boca apetecible, de pupilas claras, golosas de vivir.

—Gasto medias, gasto medias —repitió, sin amilanarse[36]—. Y si las gasto, no se las debo a ninguén.[37]

—Luego nacen los cuartos[38] en el monte —insistió el tío Clodio con amenazadora sorna.[39]

—¡No nacen!… Vendí al abade unos huevos, que no dirá menos él… Y con eso merqué[40] las medias.

Una luz de ira cruzó por los ojos pequeños, engarzados[41] en duros párpados, bajo cejas hirsutas, del labrador… Saltó del banco donde estaba escarranchado,[42] y agarrando a su hija por los hombros, la zarandeó[43] brutalmente, arrojándola contra la pared, mientras barbotaba:[44]

—¡Engañosa! ¡Engañosa! ¡Cluecas[45] andan las gallinas que no ponen!

Ildara, apretando los dientes por no gritar de dolor, se defendía la cara con las manos. Era siempre su temor de mociña[46] guapa y requebrada,[47] que el padre la mancase,[48] como le había sucedido a la Mariola, su prima, señalada por su propia madre en la frente con el aro de la criba,[49] que le desgarró los tejidos. Y tanto más defendía su belleza, hoy que se acercaba el momento de fundar en ella un sueño de porvenir. Cumplida la mayor edad, libre de la autoridad paterna, la esperaba el barco, en cuyas entrañas[50] tantos de su parroquia y de las parroquias circunvecinas se habían ido hacia la suerte, hacia lo desconocido de los lejanos países donde el oro rueda por las calles y no hay sino bajarse para cogerlo. El padre no quería emigrar, cansado de una vida de labor, indiferente a la esperanza tardía: pues que se quedase él… Ella iría sin falta; ya estaba de acuerdo con el gancho,[51] que le adelantaba los pesos para el viaje, y hasta le había dado cinco de señal,[52] de los cuales habían salido las famosas medias… Y el tío Clodio, ladino,[53] sagaz, adivinador o sabedor, sin dejar de tener acorralada[54] y acosada[55] a la moza, repetía:

—Ya te cansaste de andar descalza[56] de pie y pierna, como las mujeres de bien, ¿eh, condenada? ¿Llevó medias alguna vez tu madre? ¿Peinóse como tú, que siempre estás dale que tienes con el cacho de espejo[57]? Toma, para que te acuerdes…

Y con el cerrado puño hirió primero la cabeza, luego el rostro, apartando las medrosas manecitas, de forma no alterada aún por el trabajo, con que se escudaba[58] Ildara, trémula. El cachete más violento cayó sobre un ojo, y la rapaza vio, como un cielo estrellado, miles de puntos brillantes envueltos en una radiación de intensos coloridos sobre un negro terciopeloso.[59] Luego, el labrador aporreó[60] la nariz, los carrillos. Fue un instante de furor, en que sin escrúpulo la hubiese matado, antes que verla marchar, dejándole a él solo, viudo, casi imposibilitado de cultivar la tierra que llevaba en arriendo,[61] que fecundó con sudores tantos años, a la cual profesaba un cariño maquinal, absurdo. Cesó al fin de pegar; Ildara, aturdida de espanto, ya no chillaba[62] siquiera.

[32]Se levantó [33]subir [34]*licking* [35]panza… parte más ancha del recipiente [36]asustarse [37]forma regional de **nadie** [38]dinero [39]malicia [40](*inf.:* **mercar**) compré [41]fijados [42]*with legs spread apart* [43]sacudió con violencia [44]decía entre dientes [45]*Broody* (que se echa sobre los huevos para empollarlos) [46]muchacha [47]cortejada [48]la… la hiriera dejándole una marca permanente [49]aro… *ring of a sieve* [50]en… en cuyo interior [51]*middleman* [52]de… *as earnest money* [53](*fig.*) astuto [54]*cornered* [55]atacada [56]sin zapatos [57]estás… estás peinándote una y otra vez delante de un pedazo de espejo [58]protegía [59]*velvety* [60]golpeó [61]en… alquilada [62]gritaba

Salió fuera, silenciosa, y en el regato[63] próximo se lavó la sangre. Un diente bonito, juvenil, le quedó en la mano. Del ojo lastimado, no veía.

Como que el médico, consultado tarde y de mala gana, según es uso de labriegos, habló de un desprendimiento[64] de la retina, cosa que no entendió la muchacha, pero que consistía… en quedarse tuerta.[65]

Y nunca más el barco la recibió en sus concavidades para llevarla hacia nuevos horizontes de holganza[66] y lujo. Los que allá vayan, han de ir sanos, válidos, y las mujeres, con sus ojos alumbrando y su dentadura completa…

[63]charco [64]*detachment* [65]sin vista en un ojo [66]placer

Cuestionario

1. ¿Qué está haciendo Ildara al comienzo del cuento?
2. ¿Cómo se presenta al tío Clodio en la primera parte del cuento?
3. ¿En qué se fija el tío Clodio? ¿Cómo reacciona éste?
4. ¿De qué tiene miedo Ildara?
5. ¿Qué planes tiene Ildara para el futuro?
6. ¿Qué le hace el padre a su hija?
7. ¿Cómo afecta esto los planes de Ildara?

Identificaciones

1. «la hirmán del abade» 2. la Mariola 3. el médico

Temas

1. Los motivos de los dos personajes
2. La presentación de la situación y su significación temática
3. La ironía trágica del cuento

TERESA DE LA PARRA

Vida y obra

Ana Teresa Parra Sanojo (1889–1936) nació en París, Francia, de padres venezolanos acomodados (*well-off*). La familia volvió a Caracas cuando la niña tenía apenas dos años de edad y vivió primero en la hacienda familiar, El Tazón, y luego en la capital. Fallecido el marido (1897), la madre se mudó a España para educar a los seis hijos y Teresa ingresó en el Colegio de las Damas del Sagrado Corazón, en Valencia. Diez años más tarde volvió a Caracas, donde publicó artículos y cuentos en periódicos locales. En 1924 dos factores trazaron el rumbo definitivo de su carrera: 1) el primer premio ganado en un concurso literario auspiciado por el Instituto Hispanoamericano

vir13156_pt01_009-132 07/18/2007 10:39 Page 54 pinnacle 101:MHCA022:mhvir6:Part 1:

de Cultura Francesa y 2) la publicación de *Ifigenia,* bajo el pseudónimo de Teresa de la Parra. En 1927 participó en la Conferencia Interamericana de Periodistas, en la Habana, entablando gran amistad con la escritora cubana Lydia Cabrera. No obstante los primeros síntomas de la tuberculosis, viajó con la amiga a Italia y a Suiza. Durante esta época se publicó en París su obra maestra, *Las memorias de Mamá Blanca* (1929). Antes de volver a Venezuela en 1931 estuvo en Bogotá, Colombia, para presentar una serie de conferencias sobre el papel seminal de la mujer a lo largo de la historia de Latinoamérica. Al año siguiente, perseguida más que nunca por la enfermedad, regresó a España para internarse en un sanatorio madrileño y allí falleció rodeada de su madre, su hermana María y la inseparable compañera, Lydia Cabrera.

La autora y su contexto

El tema central de las obras de Teresa de la Parra gira en torno a la búsqueda de la identidad sexual de la autora, efectuada a través del desarrollo psicológico de sus protagonistas. En *Ifigenia,* novela escrita en forma de una larga carta destinada a una amiga, la autora se basa en sus propias experiencias —su residencia en París y un amor malogrado— para crear al personaje de María Eugenia, su *alter ego.* En calidad de remitente (*sender*), narradora y protagonista, dicho personaje revela las frustraciones de una mujer inteligente, moderna y creativa, constreñida por el arcaico ambiente social latinoamericano. En cambio, en *Las memorias de Mamá Blanca,* la escritora evoca nostálgicamente los felices años infantiles transcurridos en El Tazón, antes de que el padre vendiera la hacienda y transfiriera la familia a la capital. Asumiendo el papel de mera *editora* de las memorias de cierta Mamá Blanca a quién había conocido presuntamente en su niñez, la autora opera una serie de transformaciones. Convierte la hacienda familiar en una especie de jardín terrenal y a los padres en seres trascendentes. La escritora se identifica con su protagonista, Blanca Nieves, la niña, y Doña Blanca, la anciana (*old woman*). La lectura que sigue refleja, como en un espejo, la divergencia entre la autenticidad a la que todo individuo tiene derecho y las convenciones sociales que se niegan a reconocerla.

Blanca Nieves y Compañía

Blanca Nieves,[1] la tercera de las niñitas por orden de edad y de tamaño, tenía entonces cinco años, el cutis[2] muy trigueño,[3] los ojos oscuros, el pelo muy negro, las piernas quemadísimas de sol, los brazos más quemados aún, y tengo que confesarlo humildemente, sin merecer en absoluto semejante nombre, Blanca Nieves era yo.

Siendo inseparables mi nombre y yo, formábamos juntos a todas horas un disparate ambulante[4] que sólo la costumbre, con su gran tolerancia, aceptaba indulgentemente sin hacer ironías fáciles ni pedir explicaciones. Como se verá más adelante, la culpa de tan flagrante disparate la tenía Mamá, quien por temperamento de poeta despreciaba la realidad y la sometía sistemáticamente a unas leyes arbitrarias y amables que de continuo le dictaba su fantasía. Pero la realidad no se sometía nunca. De ahí que Mamá sembrara a su paso[5] con mano pródiga profusión de errores que tenían la doble propiedad de ser irremediables y de estar llenos de gracia.[6] «Blanca Nieves» fue un error que a mis expensas, durante mucho tiempo, hizo reír sin maldad a todo el mundo. Violeta, la hermanita que me llevaba trece meses, era otro error de orden moral mucho mayor todavía. Pero eso lo contaré más

[1]Blanca... *Snow White* [2]piel [3]*dark, olive* [4]disparate... *walking contradiction* [5]sembrara... *left scattered in her path* [6]*charm*

adelante. Básteme decir, por ahora, que en aquellos lejanos tiempos mis cinco hermanitas y yo estábamos colocadas muy ordenadamente en una suave escalerilla que subía desde los siete meses hasta los siete años, y que desde allí, firmes en nuestra escalera, reinábamos sin orgullo sobre toda la creación. Ésta se hallaba entonces encerrada dentro de los límites de nuestra hacienda Piedra Azul, y no tenía evidentemente más objeto que alojarnos[7] en su seno[8] y descubrir diariamente a nuestros ojos nuevas y nuevas sorpresas.

Desde el principio de los tiempos, junto a Mamá, presididas por Papá, especie de deidad ecuestre con polainas,[9] espuelas,[10] barba castaña[11] y sombrero alón[12] de jipijapa,[13] vivíamos en Piedra Azul, cuyos fabulosos linderos[14] ninguna de nosotras seis había traspasado nunca.

Además de Papá y de Mamá, había Evelyn, una mulata inglesa de la isla de Trinidad, quien nos bañaba, cosía nuestra ropa, nos regañaba[15] en un español sin artículos y aparecía desde por la mañana muy arreglada con su corsé, su blusa planchada, su delantal[16] y su cinturón de cuero. Dentro de su corsé, bajo su rebelde pelo lanudo,[17] algo reluciente y lo más liso[18] posible, Evelyn exhalaba a todas horas orden, simetría, don de mando,[19] y un tímido olor a aceite de coco. Sus pasos iban siempre escoltados o precedidos por unos suaves chss, chss, chss, que proclamaban en todos lados su amor al almidón[20] y su espíritu positivista adherido continuamente a la realidad como la ostra[21] está adherida a la concha. Por oposición de caracteres, Mamá admiraba a Evelyn. Cuando ésta se alejaba dentro de su aura sonora, con una o con dos de nosotras cogidas de la mano, era bastante frecuente el que Mamá levantara los ojos al cielo y exclamara dulce e intensamente en tono de patética acción de gracias y cantando muchísimo las palabras, cosa que era en ella forma habitual e invariable de expresar sus pensamientos:

—¡Evelyn es mi tranquilidad! ¡Qué sería de mí sin ella!

Según supe muchos años después, Evelyn, «mi tranquilidad», se había trasladado desde Trinidad hasta Piedra Azul, con el objeto único y exclusivo de que las niñitas aprendieran inglés. Pero nosotras ignorábamos semejante detalle, por la sencilla razón de que en aquella época, a pesar de la propia Evelyn, no teníamos aún la más ligera sospecha de que existiese el inglés, cosa que a todas luces era una complicación innecesaria. En cambio, por espíritu de justicia y de compensación cuando Evelyn decía indignada:

—Ya ensuciaste vestido limpio, terca,[22] por sentarse en suelo.

Nosotras no le exigíamos[23] para nada los artículos, los cuales, al fin y al cabo, tampoco eran indispensables.

Al lado de Evelyn, formando a sus órdenes una especie de estado mayor, había tres cuidadoras que la asistían en lo de bañarnos, vestirnos y acostarnos y se reemplazaban tan a menudo en la casa que hoy sólo conservo mezclados vaguísimos recuerdos de aquellos rostros negros y de aquellos nombres tan familiares como inusitados: Hermenegilda… Eufemia… Pastora… Armanda… Independientes del estado mayor había las dos sirvientas de adentro: Altagracia, que servía la mesa, y Jesusita, que tendía las camas y «le andaba en[24] la cabeza» a Mamá durante horas enteras, mientras ella, con su lindo ondulado pelo suelto, se balanceaba imperceptiblemente en la hamaca.

[7]*to shelter us* [8]*bosom* [9]*leggings* [10]*spurs* [11]*chesnut-colored* [12]*broad-brimmed* [13]*straw* [14]*boundaries* [15]*scolded* [16]*apron* [17]*woolly* [18]*smooth, straight* [19]don... *the gift of giving orders* [20]*starch* [21]*oyster* [22]*you stubborn girl* [23]no... *didn't demand of her* [24]le... *watched over*

En la cocina, con medio saco prendido en la cintura a guisa de[25] delantal y un latón oxidado[26] en la mano a guisa de soplador,[27] siempre de mal humor, había Candelaria, de quien Papá decía frecuentemente saboreando una hallaca[28] o una taza de café negro: «De aquí se puede ir todo el mundo menos Candelaria.» Razón por la cual los años pasaban, los acontecimientos se sucedían y Candelaria continuaba impertérrita[29] con su saco y su latón, transportando de la piedra de moler[30] al colador[31] del café, entre violencias y cacerolas,[32] aquella alma suya eternamente furibunda.[33]

Por fin, más allá de la casa y de la cocina, había el mayordomo,[34] los medianeros,[35] los peones, el trapiche,[36] las vacas, los becerritos,[37] los mangos, el río, las mariposas, los horribles sapos,[38] las espantosas culebras[39] semilegendarias y muchas cosas más que sería largo enumerar aquí.

Como he dicho ya, nosotras seis ocupábamos en escalera y sin discusión ninguna el centro de ese Cosmos. Sabíamos muy bien que empezando por Papá y Mamá hasta llegar a las culebras, después de haber pasado por Evelyn y Candelaria, todos, absolutamente todos, eran a nuestro lado seres[40] y cosas secundarias creadas únicamente para servirnos. Lo sabíamos las seis con entera certeza, y lo sabíamos con magnanimidad, sin envanecimiento[41] ninguno. Esto provenía quizá de que nuestros conocimientos, siendo muy claros y muy arraigados,[42] estaban limitados a nuestros sentidos, sin que jamás se aventuraran a traspasar por soberbia[43] o ambición las fronteras de lo indispensable. ¡Tan cierto es que los conocimientos vanos crean los deseos vanos y crean las almas vanas! Nosotras al igual que los animales, carecíamos amablemente de unos y de otros.

Nuestra situación social en aquellos tiempos primitivos era, pues, muy semejante a la de Adán y Eva cuando, señores absolutos del mundo, salieron inocentes y desnudos de entre las manos de Dios. Sólo que nosotras seis teníamos varias ventajas sobre ellos dos. Una de esas ventajas cosistía en tener a Mamá, que, dicho sea imparcialmente, con sus veinticuatro años, sus seis niñitas y sus batas[44] llenas de volantes[45] era un encanto. Otra ventaja no menos agradable era la de desobedecer impunemente[46] comiéndonos a escondidas, mientras Evelyn almorzaba, el mayor número posible de guayabas sin que Dios nos arrojara[47] del Paraíso cubriéndonos de castigos y maldiciones. El pobre Papá, sin merecerlo ni sospecharlo, asumía a nuestros ojos el papel ingratísimo[48] de Dios. Nunca nos reprendía; sin embargo, por instinto religioso, rendíamos a su autoridad suprema el tributo de un terror misterioso impregnado de misticismo.

Por ejemplo: si Papá estaba encerrado en su escritorio, nosotras las cinco, que sabíamos andar ignorando este detalle, nos sentábamos en el pretil[49] contiguo a aquel sancta-sanctórum y allí en hilera[50] levantando a una vez todas las piernas, gritábamos en coro: «Rique-rique-rique-rán, los maderos de San Juan… ». Una voz poderosa y bien timbrada, la voz de Papá, surgía inesperadamente de entre los arcanos del escritorio:

—¡Que callen esas niñas! ¡Que las pongan a jugar en otra parte!

[25]a... *in the form of, acting as* [26]latón... *rusty piece of brass* [27]*fan* (*for the fire*)
[28]*banana-leaf "wrap" of meat and vegetables* [29]*undaunted* [30]de... *grinding* [31]*filter* [32]*saucepans* [33]*frantic*
[34]*overseer* [35]*tenant farmers* [36]*sugar mill* [37]*little calves* [38]*toads* [39]*snakes* [40]*beings* [41]vanidad
[42]*deeply rooted* [43]*pride* [44]*dressing gowns* [45]*flounces* [46]sin ser castigadas [47]echara [48]*most thankless*
[49]*railing* [50]en... *all in a row*

Enmudecidas[51] como por ensalmo,[52] nos quedábamos inmóviles durante unos segundos, con los ojos espantados[53] y una mano extendida en la boca hasta salir por fin, todas juntas, en carrera desenfrenada[54] hacia el extremo opuesto del corredor, como ratones que hubiesen oído el maullido[55] de un gato.

Por el contrario; otras veces nos subíamos en el columpio[56] que atado a un árbol de pomarrosas[57] tendía sus cuatro cables frente a aquel ameno rincón del corredor donde entre palmas y columnas se reunían la hamaca, el mecedor[58] y el costurero[59] de Mamá. De pie, todas juntas en nuestro columpio, agarrándonos unas a otras,[60] nos mecíamos lo más fuertemente posible, saludando al mismo tiempo la hazaña[61] con voces y gritos de miedo. Al punto, esponjadísima[62] dentro de su bata blanca cuajada de[63] volantes y encajitos,[64] asistida por Jesusita, con el pelo derramándose en cascadas y con la última novela de Dumas padre en la mano, del seno de la hamaca surgía Mamá:

—¡Niñitas, por amor de Dios: no sean tan desobedientes! Bájense dos o tres por lo menos de ese trapecio! Miren que no puede con tantas y que se van a caer las más chiquitas. ¡Bájense, por Dios; háganme el favor, bájense ya! ¡No me molesten más! ¡No me mortifiquen!

Nosotras arrulladas[65] por tan suaves cadencias y prolongados calderones,[66] tal cual si fueran las notas de un cantar de cuna,[67] seguíamos marcando a su compás nuestro vaivén:[68] Arriba… , abajo… , arriba… , abajo… , y encantadas desde las cumbres de nuestro columpio y de nuestra desobediencia enviábamos a Mamá durante un rato besos y sonrisas de amor, hasta que al fin, atraída por los gritos, llegaba Evelyn y: chss, chss, chss, se acercaba al columpio, lo detenía y así como se arrancan[69] las uvas[70] de un racimo maduro nos arrancaba una a una de sus cuerdas y nos ponía en el suelo.

Cuando Mamá se iba a Caracas en una calesa[71] de dos caballos, acontecimiento desgarrador[72] que ocurría cada quince o dieciséis meses, para regresar al cabo de tres semanas de ausencia, tan delgada como se había ido antes y con una niñita nueva en la calesa de vuelta, tal cual si en realidad la hubiera comprado al pasar por una tienda; cuando Mamá se iba, digo, durante aquel tristísimo interregno de tres y hasta más semanas, la vida, bajo la dictadura militar de Evelyn, era una cosa desabridísima,[73] sin amenidad ninguna, toda llena de huecos negros y lóbregos[74] como sepulcros.

Pero cuando en las mañanas, a eso de las nueve, llegaba el muchacho de la caballeriza,[75] conduciendo a Caramelo, el caballo de Papá, y éste, a lo lejos, sentado en una silla con una pierna cruzada sobre la otra se calzaba las espuelas, nosotras nos participábamos alegremente la noticia:

—¡Ya se va! ¡Ya se va! Ya podemos hacer riqui-riqui en el pretil.

Decididamente entre Papá y nosotras existía latente una mala inteligencia que se prolongaba por tiempo indefinido. En realidad no solíamos desobedecerle sino una sola vez en la vida. Pero aquella sola vez bastaba para desunirnos sin escenas ni violencias durante muchos años. La gran desobediencia tenía lugar el día de nuestro nacimiento. Desde antes de casarse, Papá había declarado solemnemente:

—Quiero tener un hijo varón y quiero que se llame como yo, Juan Manuel.

[51]Silenciadas [52]*spell* [53]*frightened* [54]*unbridled* [55]*meowing* [56]*swing* [57]*rose apples* [58]*rocking chair* [59]*sewing table* [60]agarrándonos... *grabbing onto each other* [61]*feat* [62]*most radiant* [63]cuajada... *adorned with* [64]*lace trim* [65]calmadas [66](*fig.*) palabras [67]cantar... *lullaby* [68]*swinging motion* [69]se... *are plucked* [70]*grapes* [71]*carriage* [72]*heart-rending* [73]muy desagradable [74]sombríos [75]*stable*

Pero en lugar de Juan Manuel, destilando poesía, habían llegado en hilera las más dulces manifestaciones de la naturaleza: «Aurora»; «Violeta»; «Blanca Nieves»; «Estrella»; «Rosalinda»; «Aura Flor»; y como Papá no era poeta, ni tenía mal carácter, aguantaba aquella inundación florida, con una conformidad tan magnánima y con una generosidad tan humillada, que desde el primer momento nos hería con ellas en lo más vivo de nuestro amor propio y era irremisible:[76] el desacuerdo quedaba establecido para siempre.

—Sí, mi señor don Juan Manuel, tu perdón silencioso era una gran ofensa, y, para llegar a un acuerdo entre tus seis niñitas y tú, hubiera sido mil veces mejor el que de tiempo en tiempo les manifestaras tu descontento con palabras y con actitudes violentas. Aquella resignación tuya era como un árbol inmenso que hubieras derrumbado por sobre los senderos de nuestro corazón. Por eso no te quejes si, mientras te alejabas bajo el sol, hasta perderte allá entre las verdes lontananzas[77] del corte de caña, tu silueta lejana, caracoleando[78] en Caramelo, coronada por el sombrero alón de jipijapa, vista desde el pretil, no venía a ser más sensible[79] a nuestras almas que la de aquel Bolívar militar, quien a caballo también, caracoleando como tú sobre la puerta cerrada de tu escritorio, desde el centro de su marco de caoba y bajo el brillo de su espada desnuda dirigía con arrogancia todo el día en la batalla gloriosa de Carabobo.

[76]imperdonable [77]*backgrounds* [78]*caracoling (executing half-turns)* [79]*meaningful, dear*

Cuestionario

1. ¿Quién narra el cuento?
2. ¿Cómo es la familia de Blanca Nieves?
3. ¿Cómo describe Blanca Nieves su vida de niña?
4. ¿Por qué va la madre de Blanca Nieves a Caracas con cierta frecuencia?
5. ¿Cómo reaccionan las niñas ante la ausencia de su madre?
6. ¿A qué se debe el cambio de tono en la parte final del cuento?
7. ¿Cuál es el mensaje?

Identificaciones

1. «un disparate ambulante»
2. «nos regañaba en un español sin artículos»
3. «"le andaba en la cabeza" a Mamá»
4. «De aquí se puede ir todo el mundo menos Candelaria»
5. «el papel ingratísimo de Dios»
6. Juan Manuel
7. «aquel Bolívar militar»

Temas

1. La forma del cuento: organización de los elementos
2. El tono y el estilo discursivo de la narradora
3. La base del conflicto en el cuento
4. «Blanca Nieves y Compañía» como documento social
5. «Blanca Nieves y Compañía»: ¿obra feminista?

vir13156_pt01_009-132 07/18/2007 10:48 Page 59 pinnacle 101:MHCA022:mhvir6:Part 1:
EQA

Jorge Luis Borges

Vida y obra

Jorge Luis Borges (1899–1986) nació en Buenos Aires de familia rica y continuó su educación en Suiza e Inglaterra. De 1918 a 1921 residió en España, donde conoció a los más ilustres representantes del *ultraísmo,* movimiento de renovación artística derivado de las escuelas de vanguardia europeas (ver Apéndice 3). A su retorno a Buenos Aires, participó en la prensa local y fundó una serie de revistas que propagaron la corriente vanguardista en la Argentina —entre ellas, *Prisma* (1921–1922), *Proa* (1922–1925) y *Martín Fierro* (1924–1927). Tras la caída en 1955 del régimen dictatorial de Juan Domingo Perón (1895–1974), quien siempre había mirado con malos ojos las actividades intelectuales de Borges, éste ingresó a la Academia Argentina de las Letras. Asimismo asumió los cargos de profesor de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires y de director de la Biblioteca Nacional. A partir de esta época la vista de Borges comenzó a deteriorarse, hasta que por fin quedó totalmente ciego. Este prolífico autor cultivó tres géneros: la poesía (*Fervor de Buenos Aires,* 1923; *La rosa profunda,* 1955; *El oro de los tigres,* 1972), el ensayo (*Inquisiciones,* 1925; *Historia de la eternidad,* 1936; *Nueva refutación del tiempo,* 1948; *Otras inquisiciones,* 1952; *Siete noches,* 1980; *Los conjurados,* 1985) y el cuento (*Historia universal de la infamia,* 1935; *El jardín de los senderos que se bifurcan,* 1941; *Ficciones,* 1944; *El Aleph,* 1949).

El autor y su contexto

La fama internacional de Borges ha de atribuirse principalmente a sus *ficciones* —parte ensayo, parte relato— en las que muestra una cosmovisión eminentemente singular. Dicha actitud ante la vida muestra a un Borges escéptico que se niega a aceptar la verdad absoluta y usa su vasta cultura y una mente extraordinariamente lógica e incisiva para burlarse de (*mock*) la humanidad. Borges halla absurdo que el ser humano ponga su confianza en los sistemas científicos y matemáticos, puesto que para él es imposible explicarse algo tan incierto e inexplicable como la realidad. Para expresar estas ideas Borges se sirve, tanto en sus ensayos como en sus cuentos, de los mismos temas, símbolos y metáforas. En cierto caso representa el universo como un laberinto caótico; en otro lo compara con la biblioteca de Babel, en donde resulta absurdo encontrar una salida sola o un libro único. En otras ficciones el autor identifica el universo con la supuesta exactitud de números y con la biografía de cierto hombre. Al final, se sabe que los números acaban irónicamente por decepcionar y matar al matemático mismo, mientras que la biografía de ese hombre resulta ser la historia de la humanidad entera. «El etnógrafo» ejemplifica con toda claridad el pensamiento y las técnicas narrativas del autor.

El etnógrafo

El caso me lo refirieron en Texas, pero había acontecido en otro estado. Cuenta con un solo protagonista, salvo que en toda historia los protagonistas son miles, visibles e invisibles, vivos y muertos. Se llamaba, creo, Fred Murdock. Era alto a la manera americana, ni rubio ni moreno, de perfil de hacha,[1] de muy pocas palabras.

Nada singular había en él, ni siquiera esa fingida singularidad que es propia de los jóvenes. Naturalmente respetuoso, no descreía de los libros ni de quienes escriben los libros. Era suya esa edad en que el hombre no sabe aún quién es y está listo a entregarse a lo que le propone el azar:[2] la mística del persa o el desconocido origen del húngaro, las aventuras de la guerra o del álgebra, el puritanismo o la orgía. En la universidad le aconsejaron el estudio de las lenguas indígenas. Hay ritos esotéricos que perduran en ciertas tribus del oeste; su profesor, un hombre entrado en años, le propuso que hiciera su habitación en una toldería,[3] que observara los ritos y que descubriera el secreto que los brujos revelan al iniciado. A su vuelta, redactaría una tesis que las autoridades del instituto darían a la imprenta. Murdock aceptó con alacridad.[4] Uno de sus mayores había muerto en las guerras de la frontera; esa antigua discordia de sus estirpes[5] era un vínculo[6] ahora. Previó, sin duda, las dificultades que lo aguardaban; tenía que lograr que los hombres rojos lo aceptaran como uno de los suyos. Emprendió la larga aventura. Más de dos años habitó en la pradera,[7] bajo toldos de cuero o a la intemperie.[8] Se levantaba antes del alba, se acostaba al anochecer, llegó a soñar en un idioma que no era el de sus padres. Acostumbró su paladar[9] a sabores ásperos, se cubrió con ropas extrañas, olvidó los amigos y la ciudad, llegó a pensar de una manera que su lógica rechazaba. Durante los primeros meses de aprendizaje tomaba notas sigilosas,[10] que rompería después, acaso para no despertar la suspicacia de los otros, acaso porque ya no las precisaba. Al término de un plazo prefijado por ciertos ejercicios, de índole[11] moral y de índole física, el sacerdote le ordenó que fuera recordando sus sueños y que se los confiara al clarear el día. Comprobó que en las noches de luna llena soñaba con bisontes. Confió estos sueños repetidos a su maestro; éste acabó por revelarle su doctrina secreta. Una mañana, sin haberse despedido de nadie, Murdock se fue.

En la ciudad, sintió la nostalgia de aquellas tardes iniciales de la pradera en que había sentido, hace tiempo, la nostalgia de la ciudad. Se encaminó al despacho del profesor y le dijo que sabía el secreto y que había resuelto no publicarlo.

—¿Lo ata[12] su juramento? —preguntó el otro.

—No es ésa mi razón —dijo Murdock—. En esas lejanías aprendí algo que no puedo decir.

—¿Acaso el idioma inglés es insuficiente? —observaría el otro.

—Nada de eso, señor. Ahora que poseo el secreto, podría enunciarlo de cien modos distintos y aun contradictorios. No sé muy bien cómo decirle que el secreto es precioso y que ahora la ciencia, nuestra ciencia, me parece una mera frivolidad.

Agregó al cabo de una pausa:

—El secreto, por lo demás, no vale lo que valen los caminos que me condujeron a él. Esos caminos hay que andarlos.

El profesor le dijo con frialdad:

—Comunicaré su decisión al Concejo. ¿Usted piensa vivir entre los indios?

Murdock le contestó:

—No. Tal vez no vuelva a la pradera. Lo que me enseñaron sus hombres vale para cualquier lugar y para cualquier circunstancia.

Tal fue, en esencia, el diálogo.

Fred se casó, se divorció y es ahora uno de los bibliotecarios de Yale.

[2]casualidad [3]campamento indígena [4]rapidez [5]linajes [6]punto de unión [7]*prairie* [8]a... al aire libre [9]*palate* [10]secretas [11]tipo, carácter [12]Lo... Se lo impide

vir13156_pt01_009-132 07/18/2007 00:25 Page 61 pinnacle 101:MHCA022:mhvir6:Part 1:

Cuestionario

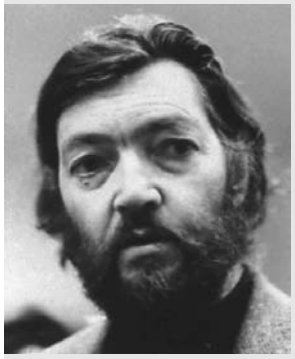
1. Según el texto, ¿cómo llega el narrador a enterarse de la historia de Fred Murdock?
2. ¿Qué tipo de persona es Murdock?
3. ¿Qué le propone el profesor a Murdock?
4. ¿Cómo vive Murdock durante los dos años de su estancia en la pradera?
5. ¿Qué le ordena el sacerdote a Murdock?
6. ¿Por qué razón se niega Murdock a revelar el secreto?
7. ¿Qué es ahora Fred Murdock?

Identificaciones

1. la toldería
2. el aprendizaje
3. «El secreto, por lo demás, no vale lo que valen los caminos que me condujeron a él.»

Temas

1. El papel del narrador en «El etnógrafo»
2. La presentación de los sucesos de la vida de Fred Murdock
3. La ironía del cuento
4. Hacia una interpretación del secreto de Murdock



JULIO CORTÁZAR

Vida y obra

El escritor argentino Julio Cortázar (1914–1984) nació en Bruselas, Bélgica (*Belgium*), donde su padre desempeñaba varios cargos diplomáticos. A raíz de (*Soon after*) la primera guerra mundial (1914–1918), la familia volvió a la Argentina, donde Cortázar obtuvo el título de maestro de escuela secundaria. Por algunos años se dedicó a la enseñanza. Siendo profesor en la Universidad de Cuyo, en Mendoza, renunció a este cargo para mostrar su oposición al régimen neofascista de Juan Domingo Perón (1895–1974). Antes de marcharse a París en 1951, fue traductor de francés e inglés en varias editoriales (*publishing houses*) argentinas. En Francia fue traductor independiente de la UNESCO (*United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization*), reservando ocho meses al año para sus actividades literarias. Participó activamente en los asuntos políticos de Latinoamérica, y siempre apoyó las causas sociales. En cierta ocasión donó a un frente popular chileno el dinero obtenido en uno de sus premios. Entre sus cuentos más celebrados se hallan «Final del juego» (1956), «Las armas secretas» (1959), «Historias de cronopios y famas» (1962), «Todos los fuegos el fuego» (1966) y «Deshoras» (1983). Sus novelas incluyen *Rayuela* (1963) y *62—modelo para armar* (1968). Entre sus ensayos cabe mencionar *Instrucciones para subir una escalera* (1962), *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Nicaragua tan violentamente dulce* (1983).

El autor y su contexto

Cortázar se destaca por su rol de innovador de la narrativa argentina e hispanoamericana. Su obra —influenciada por la literatura de lo absurdo, sobre todo por la surrealista, la cual se enfoca en los aspectos subconscientes e irracionales de la existencia humana— está compuesta en una forma aparentemente disparatada (*nonsensical*). El autor viola constantemente las convenciones literarias: rompe con el concepto cronológico del tiempo, mezcla lo real con lo ficticio, junta lo cómico con lo trágico, emplea simultáneamente varios planos de la realidad y usa a menudo los sueños. No vacila (*hesitate*) en inventar palabras ni en intercalar (*to insert*) palabras o frases en francés o inglés. También emplea frecuentemente el monólogo interior, a través del cual revela más íntimamente la excentricidad de sus personajes narradores. Sin embargo, debajo de la forma irracional, *lúdica,* de sus escritos —o sea, debajo del juego medio loco del autor con el lector— se descubre que la incoherencia es más aparente que real. Se concluye al final que este escritor, que se sintió tan argentino pero que prefirió vivir lejos de su país; que apoyó el comunismo, predicando a la vez la libertad individual; que trató humorísticamente los aspectos más serios de la vida, fue en el fondo un ser muy perplejo, atormentado por la angustia existencial. Según uno de sus intérpretes, Cortázar ha creado con su obra enigmática, juguetona (*playful*), que ofrece varias posibilidades de lectura, una especie de corralito para niños (*playpen*). Dentro de éste, autor y lector pueden moverse y explorar el mundo, sin ninguna restricción.

La noche boca arriba

Y salían en ciertas épocas a cazar enemigos; le llamaban la guerra florida.[1]

A mitad del largo zaguán[2] del hotel pensó que debía ser tarde, y se apuró[3] a salir a la calle y sacar la motocicleta del rincón donde el portero de al lado le permitía guardarla. En la joyería de la esquina vio que eran las nueve menos diez; llegaría con tiempo sobrado[4] adonde iba. El sol se filtraba entre los altos edificios del centro, y él —porque para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre— montó en la máquina saboreando el paseo. La moto ronroneaba entre sus piernas, y un viento fresco le chicoteaba[5] los pantalones.

Dejó pasar los ministerios (el rosa, el blanco) y la serie de comercios con brillantes vitrinas[6] de la calle Central. Ahora entraba en la parte más agradable del trayecto, el verdadero paseo: una calle larga, bordeada de árboles, con poco tráfico y amplias villas que dejaban venir los jardines hasta las aceras, apenas demarcadas por setos[7] bajos. Quizá algo distraído, pero corriendo sobre la derecha como correspondía, se dejó llevar por la tersura,[8] por la leve crispación[9] de ese día apenas empezado. Tal vez su involuntario relajamiento le impidió prevenir el accidente. Cuando vio que la mujer parada en la esquina se lanzaba a la calzada a pesar de las luces verdes, ya era tarde para las soluciones fáciles. Frenó con el pie y la mano, desviándose a la izquierda; oyó el grito de la mujer, y junto con el choque perdió la visión. Fue como dormirse de golpe.

[1]guerra… guerra ritual en la que los aztecas buscaban víctimas para sus sacrificios [2]vestíbulo, pasillo [3]dio prisa [4]tiempo… más tiempo de lo que se necesita [5]*whipped* [6]*display windows* [7]*hedges* [8]transparencia [9]*edginess*

Volvió bruscamente del desmayo. Cuatro o cinco hombres jóvenes lo estaban sacando de debajo de la moto. Sentía gusto a sal y sangre, le dolía una rodilla, y cuando lo alzaron gritó, porque no podía soportar la presión en el brazo derecho. Voces que no parecían pertenecer a las caras suspendidas sobre él, lo alentaban[10] con bromas y seguridades. Su único alivio fue oír la confirmación de que había estado en su derecho al cruzar la esquina. Preguntó por la mujer, tratando de dominar la náusea que le ganaba la garganta. Mientras lo llevaban boca arriba hasta una farmacia próxima, supo que la causante del accidente no tenía más que rasguños[11] en las piernas. «Usté la agarró apenas, pero el golpe le hizo saltar la máquina de costado… » Opiniones, recuerdos, despacio, éntrenlo de espaldas, así va bien, y alguien con guardapolvo[12] dándole a beber un trago que lo alivió, en la penumbra de una pequeña farmacia de barrio.

La ambulancia policial llegó a los cinco minutos, y lo subieron a una camilla blanda donde pudo tenderse a gusto. Con toda lucidez, pero sabiendo que estaba bajo los efectos de un shock terrible, dio sus señas al policía que lo acompañaba. El brazo casi no le dolía; de una cortadura en la ceja goteaba sangre por toda la cara. Una o dos veces se lamió los labios para beberla. Se sentía bien, era un accidente, mala suerte; unas semanas quieto y nada más. El vigilante le dijo que la motocicleta no parecía muy estropeada. «Natural», dijo él. «Como que me la ligué encima… » Los dos se rieron, y el vigilante le dio la mano al llegar al hospital y le deseó buena suerte. Ya la náusea volvía poco a poco; mientras lo llevaban en una camilla de ruedas hasta un pabellón del fondo, pasando bajo árboles llenos de pájaros, cerró los ojos y deseó estar dormido o cloroformado. Pero lo tuvieron largo rato en una pieza con olor a hospital, llenando una ficha, quitándole la ropa y vistiéndolo con una camisa grisácea y dura. Le movían cuidadosamente el brazo, sin que le doliera. Las enfermeras bromeaban todo el tiempo, y si no hubiera sido por las contracciones del estómago se habría sentido muy bien, casi contento.

Lo llevaron a la sala de radio,[13] y veinte minutos después, con la placa todavía húmeda puesta sobre el pecho como una lápida[14] negra, pasó a la sala de operaciones. Alguien de blanco, alto y delgado, se le acercó y se puso a mirar la radiografía. Manos de mujer le acomodaban la cabeza, sintió que lo pasaban de una camilla a otra. El hombre de blanco se le acercó otra vez, sonriendo, con algo que le brillaba en la mano derecha. Le palmeó la mejilla e hizo una señal a alguien parado atrás.

Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores. Primero un olor a pantano, ya que a la izquierda de la calzada empezaban las marismas,[15] los tembladerales[16] de donde no volvía nadie. Pero el olor cesó, y en cambio vino una fragancia compuesta y oscura como la noche en que se movía huyendo de los aztecas. Y todo era tan natural, tenía que huir de los aztecas que andaban a caza de hombre, y su única probabilidad era la de esconderse en lo más denso de la selva, cuidando de no apartarse de la estrecha calzada que sólo ellos, los motecas,[17] conocían.

[10]animaban [11]*scratches* [12]*dustcoat* [13]radiografía [14]*tombstone* [15]*marshes* [16]*quagmires* [17]neologismo derivado de la combinación de **motocicleta** con la terminación **-eca,** propia de palabras indígenas de México, tal como **azteca** y **tolteca**

Lo que más le torturaba era el olor, como si aun en la absoluta aceptación del sueño algo se rebelara contra eso que no era habitual, que hasta entonces no había participado del juego. «Huele a guerra», pensó, tocando instintivamente el puñal de piedra atravesado en su ceñidor[18] de lana tejida. Un sonido inesperado lo hizo agacharse[19] y quedar inmóvil, temblando. Tener miedo no era extraño, en sus sueños abundaba el miedo. Esperó, tapado por las ramas de un arbusto y la noche sin estrellas. Muy lejos, probablemente del otro lado del gran lago, debían estar ardiendo fuegos de vivac;[20] un resplandor rojizo teñía esa parte del cielo. El sonido no se repitió. Había sido como una rama quebrada. Tal vez un animal que escapaba como él del olor de la guerra. Se enderezó despacio, venteando. No se oía nada, pero el miedo seguía allí como el olor, ese incienso dulzón de la guerra florida. Había que seguir, llegar al corazón de la selva evitando las ciénagas.[21] A tientas,[22] agachándose a cada instante para tocar el suelo más duro de la calzada, dio algunos pasos. Hubiera querido echar a correr, pero los tembladerales palpitaban a su lado. Siguiendo el sendero en tinieblas, reanudó lentamente la fuga. Entonces sintió una bocanada horrible del olor que más temía, y saltó desesperado hacia adelante.

—Se va a caer de la cama —dijo el enfermo de al lado—. No brinque tanto, amigazo.

Abrió los ojos y era de tarde, con el sol ya bajo en los ventanales de la larga sala. Mientras trataba de sonreír a su vecino, se despegó casi físicamente de la última visión de la pesadilla. El brazo, enyesado,[23] colgaba de un aparato con pesas[24] y poleas.[25] Sintió sed, como si hubiera estado corriendo kilómetros, pero no querían darle mucha agua, apenas para mojarse los labios y hacer un buche.[26] La fiebre lo iba ganando despacio y hubiera podido dormirse otra vez, pero saboreaba el placer de quedarse despierto, entornados los ojos, escuchando el diálogo de los otros enfermos, respondiendo de cuando en cuando a alguna pregunta. Vio llegar un carrito blanco que pusieron al lado de su cama, una enfermera rubia le frotó con alcohol la cara anterior del muslo y le clavó una gruesa aguja conectada con un tubo que subía hasta un frasco lleno de líquido opalino. Un médico joven vino con un aparato de metal y cuero que le ajustó al brazo sano para verificar alguna cosa. Caía la noche, y la fiebre lo iba arrastrando blandamente a un estado donde las cosas tenían un relieve como de gemelos de teatro,[27] eran reales y dulces y a la vez ligeramente repugnantes; como estar viendo una película aburrida y pensar que sin embargo en la calle es peor; y quedarse.

Vino una taza de maravilloso caldo de oro oliendo a puerro, a apio, a perejil. Un trocito de pan, más precioso que todo un banquete, se fue desmigajando poco a poco. El brazo no le dolía nada, y solamente en la ceja, donde lo habían suturado, chirriaba[28] a veces una punzada[29] caliente y rápida. Cuando los ventanales de enfrente viraron[30] a manchas de un azul oscuro, pensó que no le iba a ser difícil dormirse. Un poco incómodo, de espaldas. Pero al pasarse la lengua por los labios resecos y calientes sintió el sabor del caldo, y suspiró de felicidad, abandonándose.

[18]cinturón [19]*squat* [20]*bivouac* [21]*swamps* [22]A... Vacilantemente [23]*cast in plaster* [24]*weights* [25]*pulleys* [26]porción de líquido que cabe en la boca [27]gemelos... *opera glasses* [28]*sizzled* [29]*shooting pain* [30]cambiaron

Primero fue una confusión, un atraer hacia sí todas las sensaciones por un instante embotadas o confundidas. Comprendía que estaba corriendo en plena oscuridad, aunque arriba del cielo cruzado de copas de árboles era menos negro que el resto. «La calzada», pensó. «Me salí de la calzada». Sus pies se hundían en un colchón de hojas y barro, y ya no podía dar un paso sin que las ramas de los arbustos le azotaran el torso y las piernas. Jadeante,[31] sabiéndose acorralado a pesar de la oscuridad y el silencio, se agachó para escuchar. Tal vez la calzada estaba cerca, con la primera luz del día iba a verla otra vez. Nada podía ayudarlo ahora a encontrarla. La mano que sin saberlo él aferraba[32] el mango del puñal, subió como el escorpión de los pantanos hasta su cuello, donde colgaba el amuleto protector. Moviendo apenas los labios musitó[33] la plegaria[34] del maíz que trae las lunas felices, y la súplica a la Muy Alta, a la dispensadora de los bienes motecas. Pero sentía al mismo tiempo que los tobillos se le estaban hundiendo despacio en el barro, y la espera en la oscuridad del chaparral desconocido se le hacía insoportable. La guerra florida había empezado con la luna y llevaba ya tres días y tres noches. Si conseguía refugiarse en el profundo de la selva, abandonando la calzada más allá de la región de las ciénagas, quizá los guerreros no le siguieran el rastro. Pensó en los muchos prisioneros que ya habrían hecho. Pero la cantidad no contaba, sino el tiempo sagrado. La caza continuaría hasta que los sacerdotes dieran la señal del regreso. Todo tenía su número y su fin, y él estaba dentro del tiempo sagrado, del otro lado de los cazadores.

Oyó los gritos y se enderezó de un salto, puñal en mano. Como si el cielo se incendiara en el horizonte, vio antorchas moviéndose entre las ramas, muy cerca. El olor a guerra era insoportable, y cuando el primer enemigo le saltó al cuello casi sintió placer en hundirle la hoja de piedra en pleno pecho. Ya lo rodeaban las luces, los gritos alegres. Alcanzó a cortar el aire una o dos veces, y entonces una soga lo atrapó desde atrás.

—Es la fiebre —dijo el de la cama de al lado—. A mí me pasaba igual cuando me operé del duodeno.[35] Tome agua y va a ver que duerme bien.

Al lado de la noche de donde volvía, la penumbra tibia de la sala le pareció deliciosa. Una lámpara violeta velaba en lo alto de la pared del fondo como un ojo protector. Se oía toser, respirar fuerte, a veces un diálogo en voz baja. Todo era grato y seguro, sin ese acoso, sin… Pero no debía seguir pensando en la pesadilla. Había tantas cosas en qué entretenerse. Se puso a mirar el yeso del brazo, las poleas que tan cómodamente se lo sostenían en el aire. Le habían puesto una botella de agua mineral en la mesa de noche. Bebió del gollete,[36] golosamente. Distinguía ahora las formas de la sala, las treinta camas, los armarios con vitrinas. Ya no debía tener tanta fiebre, sentía fresca la cara. La ceja le dolía apenas, como un recuerdo. Se vio otra vez saliendo del hotel, sacando la moto. ¿Quién hubiera pensado que la cosa iba a acabar así? Trataba de fijar el momento del accidente, y le dio rabia advertir que había ahí como un hueco, un vacío que no alcanzaba a rellenar. Entre el choque y el momento en que lo habían levantado del suelo, un desmayo o lo que fuera no le dejaba ver nada. Y al mismo tiempo tenía la sensación de que ese hueco, esa nada, había durado una eternidad. No, ni siquiera tiempo, más bien como si en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas. El shock, el golpe brutal contra el pavimento. De todas

[31]Respirando fuertemente [32]agarraba [33]*he mumbled* [34]oración [35]sección del intestino delgado
[36]cuello de la botella

maneras al salir del pozo negro había sentido casi un alivio mientras los hombres lo alzaban del suelo. Con el dolor del brazo roto, la sangre de la ceja partida, la contusión en la rodilla; con todo eso, un alivio al volver al día y sentirse sostenido y auxiliado. Y era raro. Le preguntaría alguna vez al médico de la oficina. Ahora volvía a ganarlo el sueño, a tirarlo despacio hacia abajo. La almohada era tan blanda, y en su garganta afiebrada la frescura del agua mineral. Quizá pudiera descansar de veras, sin las malditas pesadillas. La luz violeta de la lámpara en lo alto se iba apagando poco a poco.

Como dormía de espaldas, no lo sorprendió la posición en que volvía a reconocerse, pero en cambio el olor a humedad, a piedra rezumante de filtraciones, le cerró la garganta y lo obligó a darse cuenta. Inútil abrir los ojos y mirar en todas direcciones; lo envolvía una oscuridad absoluta. Quiso enderezarse y sintió las sogas en las muñecas y los tobillos. Estaba estaqueado[37] en el suelo, en un piso de lajas[38] helado y húmedo. El frío le ganaba la espalda desnuda, las piernas. Con el mentón[39] buscó torpemente el contacto con su amuleto, y supo que se lo habían arrancado. Ahora estaba perdido, ninguna plegaria podía salvarlo del final. Lejanamente, como filtrándose entre las piedras del calabozo, oyó los atabales[40] de la fiesta. Lo habían traído al teocalli,[41] estaba en las mazmorras[42] del templo a la espera de su turno.

Oyó gritar, un grito ronco que rebotaba en las paredes. Otro grito, acabando en un quejido.[43] Era él que gritaba en las tinieblas, gritaba porque estaba vivo, todo su cuerpo se defendía con el grito de lo que iba a venir, del final inevitable. Pensó en sus compañeros que llenarían otras mazmorras, y en los que ascendían ya los peldaños[44] del sacrificio. Gritó de nuevo, sofocadamente, casi no podía abrir la boca, tenía las mandíbulas agarrotadas[45] y a la vez como si fueran de goma y se abrieran lentamente, con un esfuerzo interminable. El chirriar de los cerrojos lo sacudió como un látigo. Convulso, retorciéndose, luchó por zafarse[46] de las cuerdas que se le hundían en la carne. Su brazo derecho, el más fuerte, tiraba hasta que el dolor se hizo intolerable y tuvo que ceder. Vio abrirse la doble puerta, y el olor de las antorchas le llegó antes que la luz. Apenas ceñidos con el taparrabos[47] de la ceremonia, los acólitos de los sacerdotes se le acercaron mirándolo con desprecio. Las luces se reflejaban en los torsos sudados, en el pelo negro lleno de plumas. Cedieron las sogas, y en su lugar lo aferraron manos calientes, duras como bronce; se sintió alzado, siempre boca arriba, tironeado[48] por los cuatro acólitos que lo llevaban por el pasadizo. Los portadores de antorchas iban adelante, alumbrando vagamente el corredor de paredes mojadas y techo tan bajo que los acólitos debían agachar[49] la cabeza. Ahora lo llevaban, lo llevaban, era el final. Boca arriba, a un metro del techo de roca viva que por momentos se iluminaba con un reflejo de antorcha. Cuando en vez del techo nacieran las estrellas, y se alzara frente a él la escalinata[50] incendiada de gritos y danzas, sería el fin. El pasadizo no acababa nunca, pero ya iba a acabar, de repente olería el aire libre lleno de estrellas, pero todavía no, andaban llevándolo sin fin en la penumbra roja, tironeándolo brutalmente; y él no quería, pero cómo impedirlo si le habían arrancado el amuleto que era su verdadero corazón, el centro de la vida.

[37]*fastened down with stakes* [38]piedras lisas (*stone slabs*) [39]*chin* [40]tambores [41]templo de los aztecas [42]prisiones subterráneas [43]*groan* [44]*steps* [45]*stiff* [46]librarse [47]*loincloth* [48]*dragged* [49]bajar [50]gran escalera

Salió de un brinco a la noche del hospital, al alto cielorraso dulce, a la sombra blanda que lo rodeaba. Pensó que debía haber gritado, pero sus vecinos dormían callados. En la mesa de noche, la botella de agua tenía algo de burbuja, de imagen traslúcida contra la sombra azulada de los ventanales. Jadeó, buscando el alivio de los pulmones, el olvido de esas imágenes que seguían pegadas a sus párpados. Cada vez que cerraba los ojos las veía formarse instantáneamente, y se enderezaba aterrado[51] pero gozando a la vez de saber que ahora estaba despierto, que la vigilia lo protegía, que pronto iba a amanecer, con el buen sueño profundo que se tiene a esa hora, sin imágenes, sin nada… Le costaba mantener los ojos abiertos, la modorra[52] era más fuerte que él. Hizo un último esfuerzo, con la mano sana esbozó un gesto hacia la botella de agua; no llegó a tomarla, sus dedos se cerraron en un vacío otra vez negro, y el pasadizo seguía inacabable, roca tras roca, con súbitas fulguraciones rojizas, y él boca arriba gimió apagadamente porque el techo iba a acabarse, subía, abriéndose como una boca de sombra, y los acólitos se enderezaban y de la altura una luna menguante[53] le cayó en la cara donde los ojos no querían verla, desesperadamente se cerraban y abrían buscando pasar al otro lado, descubrir otra vez el cielorraso protector de la sala. Y cada vez que se abrían era otra vez la noche y la luna mientras lo subían por la escalinata, ahora con la cabeza colgando hacia abajo, y en lo alto estaban las hogueras, las rojas columnas de humo perfumado, y de golpe vio la piedra roja, brillante de sangre que chorreaba, y el vaivén de los pies del sacrificado que arrastraban para tirarlo rodando por las escalinatas del norte. Con una última esperanza apretó los párpados, gimiendo por despertar. Durante un segundo creyó que lo lograría, porque otra vez estaba inmóvil en la cama, a salvo del balanceo cabeza abajo. Pero olía la muerte, y cuando abrió los ojos vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano. Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas. En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras.

[51]lleno de terror [52]sueño pesado [53]*waning*

Cuestionario

1. ¿Qué suceso pone en marcha la acción de «La noche boca arriba»?
2. ¿Adónde es llevado el motociclista?
3. ¿Cuál es el carácter de los sueños del motociclista?
4. ¿Qué le pasa al protagonista de los sueños?
5. ¿Cuál es el elemento paradójico del desenlace de «La noche boca arriba»?

vir13156_pt01_009-132 07/18/2007 00:25 Page 68 pinnacle 101:MHCA022:mhvir6:Part 1:

Identificaciones

1. «un olor a pantano»
2. «la calzada»
3. los motecas
4. «boca arriba»

Temas

1. La estructura de «La noche boca arriba»
2. La creación del suspenso en este cuento
3. La realidad frente al sueño en «La noche boca arriba»
4. Hacia una interpretación del desenlace de «La noche boca arriba»
5. Las características principales del arte narrativo de Julio Cortázar, según una lectura de este cuento

JUAN RULFO

Vida y obra

El mexicano Juan Rulfo (1917–1986) nació en Suyula, Jalisco, en una familia de hacendados (*ranchers*). Cuando tenía seis años su padre fue asesinado. Tras la ruina financiera de su familia y la muerte de su madre, Rulfo vivió brevemente con una de sus abuelas, pero luego fue internado en un orfelinato (*orphanage*) de Guadalajara. Intentó ingresar en la universidad de aquella ciudad, pero no pudo debido a una prolongada huelga (*strike*) estudiantil. Luego, ya establecido en la Ciudad de México, quiso hacerse abogado, pero tampoco lo logró. Trabajó, en cambio, en oficios diversos: fue vendedor de llantas, agente de inmigración, asesor (*advisor*) del Centro Mexicano de Escritores y, asimismo, un celebrado fotógrafo. Se desempeñó como guionista (*script writer*) e hizo adaptaciones de películas para la televisión. A partir de 1962 coordinó y dirigió el Instituto Indigenista, organización encargada de proteger e integrar a las comunidades indígenas del país. Sus escritos incluyen la colección de cuentos *El llano en llamas* (1953) y la novela *Pedro Páramo* (1955). Su exitoso desempeño como guionista lo persuadió finalmente a divulgar *El gallo de oro y otros textos para el cine* (1980), colección que incluye *Pedro Páramo* (1967), «Diles que no rematen» (1973), «Ignacio» (alias «No oyes ladrar los perros», 1975) y «El imperio de la fortuna» (1986). En estos escritos se funden la narrativa vanguardista de los años 50 y las técnicas cinematográficas más recientes. Póstumamente se han estrenado, en una o más versiones mexicanas y extranjeras, películas como *Ecos de una memoria* (1991), *Un pedazo de noche* (1995) y *Paso del norte* (2000), cuya historia versa sobre el destino cruel de un campesino mexicano que intenta entrar clandestinamente en los Estados Unidos, en la época de los años 40.

El autor y su contexto

No obstante el hecho de haber producido sólo dos obras fundamentales, Rulfo es uno de los prosistas más geniales —tal vez el más profundo— de los prosistas mexicanos de la generación de los años 40. Si bien su producción literaria resulta escasa, le ha valido el reconocimiento internacional y galardones (*awards*) como el Premio Nacional de Letras (1970) y el Premio Príncipe de Asturias de España (1983). Confesó haber destruido su primera novela porque después de «acabada» los personajes y su modo de expresarse le parecieron

vir13156_pt01_009-132 07/18/2007 00:25 Page 69 pinnacle 101:MHCA022:mhvir6:Part 1:

EQA

muy complejos y artificiales. Más tarde crearía personajes sencillos que se expresarían en un español primitivo, hablando poco y articulando con su silencio una actitud fatalista. Efectivamente, la humanidad ficticia creada por Rulfo se compone de gente ignorante del campo, individuos pobres y desolados. Al igual que los peones de la propia región natal de autor —gente obligada a vivir en una tierra árida, devastada por los vientos y el calor— los protagonistas de Rulfo luchan constante e inútilmente contra un destino hostil del cual saben que no hay escape. A través del *realismo mágico* —técnica en la que la realidad concreta se confunde con lo fantástico y lo sobrenatural creando un ambiente vago, extraño, algo parecido al mundo de los sueños (ver Apéndice 3)— Rulfo cuenta historias extraordinariamente patéticas. En ellas aparece toda una galería de víctimas de la injusticia social y de una naturaleza despiadada (*merciless*). Las tramas enfocan el fanatismo religioso, las tragedias familiares, la venganza de los oprimidos, el hambre, el dolor e, invariablemente, la muerte. Para el autor la región en que nació, Jalisco, que inspiró su obra, es tierra de muertos y moribundos (*dying people*). Este pensamiento adquiere forma estética en la novela *Pedro Páramo,* y en cuentos como «No oyes ladrar los perros», el que se ha reproducido aquí.[a] En este ambiente represivo «los personajes son fantasmas de un pasado cercano pero ya olvidado y sus palabras son las voces de su subconsciente».[b]

[a]Este relato, uno de sus mejores, fue adaptado para el cine por Carlos Fuentes (1928–) en una producción Franco-Mexicana, con el título de *Ignacio* (1967).
[b]Véase Alexander Coleman, ed. *Cinco maestros: cuentos de Hispanoamérica* (New York: Harcourt, Brace and World, 1969), pp. 117–119.

No oyes ladrar los perros

Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o si ves alguna luz en alguna parte.

—No se ve nada.

—Ya debemos estar cerca.

—Sí, pero no se oye nada.

—Mira bien.

—No se ve nada.

—Pobre de ti, Ignacio.

La sombra larga y negra de los hombres siguió moviéndose de arriba abajo, trepándose[1] a las piedras, disminuyendo y creciendo según avanzaba por la orilla del arroyo. Era una sola sombra, tambaleante.[2]

La luna venía saliendo de la tierra, como una llamarada[3] redonda.

—Ya debemos estar llegando a ese pueblo, Ignacio. Tú que llevas las orejas de fuera, fíjate a ver si no oyes ladrar los perros. Acuérdate que nos dijeron que Tonaya estaba detrasito[4] del monte. Y desde qué horas que hemos dejado el monte. Acuérdate, Ignacio.

[1]subiéndose [2]*staggering* [3]llama grande, fuego [4]detrás mismo

—Sí, pero no veo rastro[5] de nada.

—Me estoy cansando.

—Bájame.

El viejo se fue reculando[6] hasta encontrarse con el paredón[7] y se recargó allí,[8] sin soltar la carga de sus hombros. Aunque se le doblaban las piernas, no quería sentarse, porque después no hubiera podido levantar el cuerpo de su hijo, al que allá atrás, horas antes, le habían ayudado a echárselo a la espalda. Y así lo había traído desde entonces.

—¿Cómo te sientes?

—Mal.

Hablaba poco. Cada vez menos. En ratos parecía dormir. En ratos parecía tener frío. Temblaba. Sabía cuándo le agarraba[9] a su hijo el temblor por las sacudidas[10] que le daba, y porque los pies se le encajaban[11] en los ijares[12] como espuelas.[13] Luego las manos del hijo, que traía trabadas[14] en su pescuezo,[15] le zarandeaban[16] la cabeza como si fuera una sonaja.[17]

Él apretaba los dientes[18] para no morderse la lengua y cuando acababa aquello le preguntaba:

—¿Te duele mucho?

—Algo —contestaba él.

Primero le había dicho: «Apéame[19] aquí… Déjame aquí… Vete tú solo. Yo te alcanzaré mañana o en cuanto me reponga un poco.» Se lo había dicho como cincuenta veces. Ahora ni siquiera eso decía.

Allí estaba la luna. Enfrente de ellos. Una luna grande y colorada que les llenaba de luz los ojos y que estiraba[20] y oscurecía más su sombra sobre la tierra.

—No veo ya por dónde voy —decía él.

Pero nadie le contestaba.

El otro iba allá arriba, todo iluminado por la luna, con su cara descolorida, sin sangre, reflejando una luz opaca. Y él acá abajo.

—¿Me oíste, Ignacio? Te digo que no veo bien.

Y el otro se quedaba callado.

Siguió caminando, a tropezones.[21] Encogía[22] el cuerpo y luego se enderezaba[23] para volver a tropezar de nuevo.

—Éste no es ningún camino. Nos dijeron que detrás del cerro estaba Tonaya. Ya hemos pasado el cerro. Y Tonaya no se ve, ni se oye ningún ruido que nos diga que está cerca. ¿Por qué no quieres decirme qué ves, tú que vas allá arriba, Ignacio?

—Bájame, padre.

—¿Te sientes mal?

—Sí.

—Te llevaré a Tonaya a como dé lugar. Allí encontraré quien te cuide. Dicen que allí hay un doctor. Yo te llevaré con él. Te he traído cargando desde hace horas y no te dejaré tirado aquí para que acaben contigo quienes sean.

Se tambaleó[24] un poco. Dio dos o tres pasos de lado y volvió a enderezarse.

—Te llevaré a Tonaya.

—Bájame.

[5]señal [6]retrocediendo [7]pared grande, alta [8]se… *leaned against it* [9]*held* [10]*shaking* [11]metían [12]*sides* [13]*spurs* [14]agarradas [15]cuello [16]sacudían [17]*rattle* [18]apretaba… *gnashed his teeth* [19]Bájame [20]extendía [21]a… tropezando, andando con dificultad [22]Contraía [23]ponía derecho [24]Se… *He staggered*

Su voz se hizo quedita, apenas murmurada:

—Quiero acostarme un rato.

—Duérmete allí arriba. Al cabo te llevo bien agarrado.

La luna iba subiendo, casi azul, sobre un cielo claro. La cara del viejo, mojada en sudor, se llenó de luz. Escondió los ojos para no mirar de frente, ya que no podía agachar[25] la cabeza agarrotada[26] entre las manos de su hijo.

—Todo esto que hago, no lo hago por usted. Lo hago por su difunta madre. Porque usted fue su hijo. Por eso lo hago. Ella me reconvendría[27] si yo lo hubiera dejado tirado allí, donde lo encontré, y no lo hubiera recogido para llevarlo a que lo curen, como estoy haciéndolo. Es ella la que me da ánimos, no usted. Comenzando porque a usted no le debo más que puras dificultades, puras mortificaciones, puras vergüenzas.

Sudaba al hablar. Pero el viento de la noche le secaba el sudor. Y sobre el sudor seco, volvía a sudar.

—Me derrengaré,[28] pero llegaré con usted a Tonaya, para que le alivien esas heridas que le han hecho. Y estoy seguro de que, en cuanto se sienta usted bien, volverá a sus malos pasos. Eso ya no me importa. Con tal que se vaya lejos, donde yo no vuelva a saber de usted. Con tal de eso… Porque para mí usted ya no es mi hijo. He maldecido la sangre que usted tiene de mí. La parte que a mí me tocaba la he maldecido. He dicho: «¡Que se le pudra[29] en los riñones[30] la sangre que yo le di!» Lo dije desde que supe que usted andaba trajinando[31] por los caminos, viviendo del robo y matando gente… Y gente buena. Y si no, allí está mi compadre Tranquilino. Él que lo bautizó a usted. Él que le dio su nombre. A él también le tocó la mala suerte de encontrarse con usted. Desde entonces dije: «Ése no puede ser mi hijo.»

—Mira a ver si ya ves algo. O si oyes algo. Tú que puedes hacerlo desde allá arriba, porque yo me siento sordo.

—No veo nada.

—Peor para ti, Ignacio.

—Tengo sed.

—¡Aguántate[32]! Ya debemos estar cerca. Lo que pasa es que ya es muy noche y han de haber apagado la luz en el pueblo. Pero al menos debías de oír si ladran los perros. Haz[33] por oír.

—Dame agua.

—Aquí no hay agua. No hay más que piedras. Aguántate. Y aunque la hubiera, no te bajaría a tomar agua. Nadie me ayudaría a subirte otra vez y yo solo no puedo.

—Tengo mucha sed y mucho sueño.

—Me acuerdo cuando naciste. Así eras entonces. Despertabas con hambre y comías para volver a dormirte. Y tu madre te daba agua, porque ya te habías acabado la leche de ella. No tenías llenadero.[34] Y eras muy rabioso.[35] Nunca pensé que con el tiempo se te fuera a subir aquella rabia a la cabeza… Pero así fue. Tu madre, que descanse en paz, quería que te criaras fuerte. Creía que cuando tú crecieras irías a ser su sostén.[36] No te tuvo más que a ti. El otro hijo que iba a tener la mató. Y tú la hubieras matado otra vez si ella estuviera viva a estas alturas.[37]

[25]bajar [26]*garroted* [27]reprocharía [28]Me… *I'll break my back* [29](*inf.:* **pudrir**) *rot* [30]*kidneys*
[31]andando de un sitio a otro [32]¡Ten paciencia! [33]Esfuérzate [34]No… *You couldn't get enough.* [35]furioso
[36]apoyo, protección [37]a… ahora, todavía

Sintió que el hombre aquel que llevaba sobre sus hombros dejó de apretar las rodillas y comenzó a soltar[38] los pies, balanceándolos de un lado para otro. Y le pareció que la cabeza, allá arriba, se sacudía como si sollozara.[39]

Sobre su cabello sintió que caían gruesas gotas, como de lágrimas.

—¿Lloras, Ignacio? Lo hace llorar a usted el recuerdo de su madre, ¿verdad? Pero nunca hizo usted nada por ella. Nos pagó siempre mal. Parece que, en lugar de cariño, le hubiéramos retacado[40] el cuerpo de maldad. ¿Y ya ve? Ahora lo han herido. ¿Qué pasó con sus amigos? Los mataron a todos. Pero ellos no tenían a nadie. Ellos bien hubieran podido decir: «No tenemos a quién darle nuestra lástima.» ¿Pero usted, Ignacio?

Allí estaba ya el pueblo. Vio brillar los tejados bajo la luz de la luna. Tuvo la impresión de que lo aplastaba el peso de su hijo al sentir que las corvas[41] se le doblaban en el último esfuerzo. Al llegar al primer tejabán,[42] se recostó[43] sobre el pretil[44] de la acera y soltó el cuerpo, flojo, como si lo hubieran descoyuntado.[45]

Destrabó[46] difícilmente los dedos con que su hijo había venido sosteniéndose de su cuello y, al quedar libre, oyó cómo por todas partes ladraban los perros.

—¿Y tú no los oías, Ignacio? —dijo—. No me ayudaste ni siquiera con esta esperanza.

[38]aflojar, dejar libres [39]*he were sobbing* [40](*fig.*) llenado repetidamente [41]parte de la pierna opuesta a la rodilla [42]casa rústica con techo de tejas [43]reclinó [44]*railing* [45]dislocado [46]Separó

Cuestionario

1. ¿Cuál es la circunstancia de los dos hombres al comienzo del cuento?
2. ¿Cuál es el parentesco entre estos dos hombres?
3. ¿Adónde se dirigen?
4. ¿Qué recuerda el padre del pasado?
5. ¿Cuáles son los elementos más destacados del final de «No oyes ladrar los perros»?

Identificaciones

1. Tonaya
2. Ignacio
3. «No me ayudaste ni siquiera con esta esperanza.»

Temas

1. La función del diálogo en «No oyes ladrar los perros»
2. La interacción entre los dos hombres
3. El ambiente del cuento
4. El viaje es un leitmotivo de la literatura universal. ¿Cómo se emplea en este cuento?
5. Hacia una interpretación del desenlace del cuento

vir13156_pt01_009-132 07/18/2007 10:39 Page 73 pinnacle 101:MHCA022:mhvir6:Part 1:

Ana María Matute

Vida y obra

Ana María Matute (1926–) —cuentista, novelista y ensayista española— nació en Barcelona, ciudad en donde reside actualmente. Ha vivido también en Madrid. En su niñez pasó una larga temporada en Mansilla de la Sierra, un pueblo rural de la Rioja, convaleciendo de una grave enfermedad. Tras sus estudios secundarios en un colegio de monjas excesivamente autoritarias, cultivó la lectura. Durante el franquismo (1939–1975), dictadura militar de Francisco Franco (1892–1975), se integró a los círculos intelectuales madrileños y barceloneses y ahí se relacionó con jóvenes escritores reaccionarios. En 1942, la *Revista Destino* de Barcelona, con la cual colaboraba, le publicó el cuento «El chico de al lado», suceso que la animó a dedicarse exclusivamente a la escritura. Su carrera literaria comenzó con la publicación de *Los Abel* (1948), novela traducida en seguida a varios idiomas. Casada en 1952 con el escritor Ramón Eugenio Goicochea, tuvo un hijo, Juan Pablo, pero el matrimonio acabó en 1965. Luego emprendió una serie de viajes al extranjero, sobre todo a Norteamérica, donde desempeñó cargos de conferencista, profesora visitante y escritora residente. Su ficción incluye *Los hijos muertos* (1958), *Primera memoria* (1963), *La trampa* (1973), *Los soldados mueren de noche* (1977) y *Luciérnagas* (1993). Últimamente se ha concentrado en la literatura infantil (*El verdadero final de la Bella durmiente,* 1995; *Olvidado rey Gudú,* 1996; *Aranmanoth,* 2000 y *Cuentos de infancia,* 2002). Miembro de la Real Academia Española de la Lengua, ha recibido numerosos galardones, entre ellos el Premio Nadal, el Premio Nacional de Literatura y el Premio de Literatura Infantil.

La autora y su contexto

Matute figura entre los escritores que experimentaron (*experienced*) de cerca la Guerra Civil española (1936–1939), objeto del tema del fratricidio (*Los Abel*) y la opresiva y devastadora dictadura franquista. Por ende, sus primeras obras se adhieren al realismo social que dominó la literatura española de los años 40 y 50. Como otros prosistas de su generación, Matute describió las arduas condiciones de vida de la clase trabajadora y la gente del campo, sin poder identificar las causas, debido a la censura. Muchos de sus personajes son niños y adolescentes, quienes, sofocados por un sistema arcaico y opresivo, resienten la autoridad de los adultos y recelan (*fear*) el futuro. En la trilogía semi-autobiográfica *Los mercaderes* (*Primera memoria, Los soldados mueren de noche* y *La trampa*) la obra de Matute entra en su segunda fase. Aquí la autora enfoca, contra el trasfondo (*backdrop*) de la guerra, la penosa transición de la mujer, de adolescente a adulta. Sus obras se distinguen por un lenguaje lírico que refleja las experiencias y los anhelos (*longings*) infantiles de la autora. Este rasgo se nota en «Pecado de omisión» (*Historias de la Artámila,* 1961). La autora explica que la «Artámila» es el lugar ficticio que inventó basándose en individuos «que conocí en las montañas, durante los cálidos veranos de mi infancia... durante algún tiempo que estuve enferma y viví con ellos». Otras veces, se inspiró en «comentarios de pastores, de criados, de campesinos y de los labios de mi madre o de mi abuela».

vir13156_pt01_009-132 07/18/2007 00:25 Page 74 pinnacle 101:MHCA022:mhvir6:Part 1:

Pecado de omisión

A los trece años se le murió la madre,[1] que era lo último que le quedaba. Al quedar huérfano[2] ya hacía lo menos tres años que no acudía[3] a la escuela, pues tenía que buscarse el jornal[4] de un lado para otro. Su único pariente era un primo de su padre, llamado Emeterio Ruiz Heredia. Emeterio era el alcalde[5] y tenía una casa de dos pisos asomada a la plaza del pueblo, redonda y rojiza bajo el sol de agosto. Emeterio tenía doscientas cabezas de ganado[6] paciendo[7] por las laderas[8] de Sagrado, y una hija moza,[9] bordeando los veinte, morena, robusta, riente y algo necia. Su mujer, flaca y dura como un chopo,[10] no era de buena lengua y sabía mandar. Emeterio Ruiz no se llevaba bien con aquel primo lejano, y a su viuda, por cumplir,[11] la ayudó buscándole jornales extraordinarios. Luego, al chico, aunque lo recogió una vez huérfano, sin herencia ni oficio, no le miró a derechas.[12] Y como él los de su casa.

La primera noche que Lope durmió en casa de Emeterio, lo hizo debajo del granero.[13] Se le dio cena y un vaso de vino. Al otro día,[14] mientras Emeterio se metía la camisa dentro del pantalón, apenas apuntando el sol en el canto de los gallos, le llamó por el hueco de la escalera, espantando a las gallinas que dormían entre los huecos:

—¡Lope!

Lope bajó descalzo,[15] con los ojos pegados de legañas.[16] Estaba poco crecido para sus trece años y tenía la cabeza grande, rapada.[17]

—Te vas de pastor a Sagrado.

Lope buscó las botas y se las calzó. En la cocina, Francisca, la hija, había calentado patatas con pimentón. Lope las engulló[18] de prisa, con la cuchara de aluminio goteando a cada bocado.

—Tú ya conoces el oficio. Creo que anduviste una primavera por las lomas de Santa Aurea, con las cabras del Aurelio Bernal.

—Sí, señor.

—No irás solo. Por allí anda Roque el Mediano. Iréis juntos.

—Sí, señor.

Francisca le metió una hogaza[19] en el zurrón,[20] un cuartillo de aluminio, sebo[21] de cabra y cecina.[22]

—Andando[23] —dijo Emeterio Ruiz Heredia.

Lope le miró. Lope tenía los ojos negros y redondos, brillantes.

—¿Qué miras? ¡Arreando![24]

Lope salió, zurrón al hombro. Antes, recogió el cayado,[25] grueso y brillante por el uso, que aguardaba, como un perro, apoyado en la pared.

[1]se… se murió la madre de él [2]sin padres [3]asistía [4]buscarse… buscar cómo ganarse la vida [5]*mayor* [6]*livestock* [7]comiendo yerba [8]*slopes* [9]joven [10]*black poplar* [11]hacer lo correcto [12]a… con simpatía [13]*cornloft* [14]Al… Al día siguiente [15]sin zapatos [16]con… *with sleep in his eyes* [17]*close-cropped* [18]devoró [19]pan de más de dos libras [20]*knapsack* [21]grasa [22]carne seca [23]*Get going* [24]¡Date prisa! [25]bastón que usan los pastores

Cuando iba ya trepando[26] por la loma de Sagrado, lo vio don Lorenzo, el maestro. A la tarde, en la taberna, don Lorenzo lio un cigarrillo junto a Emeterio, que fue a echarse una copa de anís.[27]

—He visto al Lope —dijo—. Subía para Sagrado. Lástima de chico.

—Sí —dijo Emeterio, limpiándose los labios con el dorso de la mano—. Va de pastor. Ya sabe: hay que ganarse el currusco.[28] La vida está mala. El «esgraciao»[29] del Pericote no le dejó ni una tapia[30] en que apoyarse y reventar.[31]

—Lo malo —dijo don Lorenzo, rascándose la oreja con su uña larga y amarillenta— es que el chico vale. Si tuviera medios podría sacarse partido de él. Es listo. Muy listo. En la escuela…

Emeterio le cortó, con la mano frente a los ojos:

—¡Bueno, bueno! Yo no digo que no. Pero hay que ganarse el currusco. La vida está peor cada día que pasa.

Pidió otra de anís. El maestro dijo que sí, con la cabeza.

Lope llegó a Sagrado, y voceando encontró a Roque el Mediano. Roque era algo retrasado y hacía unos quince años que pastoreaba para Emeterio. Tendría cerca de cincuenta años y no hablaba casi nunca. Durmieron en el mismo chozo[32] de barro, bajo los robles,[33] aprovechando el abrazo de las raíces. En el chozo sólo cabían echados[34] y tenían que entrar a gatas,[35] medio arrastrándose.[36] Pero se estaba fresco en el verano y bastante abrigado en el invierno.

El verano pasó. Luego el otoño y el invierno. Las pastores no bajaban al pueblo, excepto el día de la fiesta. Cada quince días un zagal[37] les subía la «collera[38]»: Pan, cecina, sebo, ajos. A veces, una bota[39] de vino. Las cumbres de Sagrado eran hermosas, de un azul profundo, terrible, ciego. El sol, alto y redondo, como una pupila impertérrita,[40] reinaba allí. En la neblina del amanecer, cuando aún no se oía el zumbar de las moscas ni crujido alguno, Lope solía despertar, con la techumbre de barro encima de los ojos. Se quedaba quieto un rato, sintiendo en el costado el cuerpo de Roque el Mediano, como un bulto alentante.[41] Luego, arrastrándose, salía para el cerradero.[42] En el cielo, cruzados como estrellas fugitivas, los gritos se perdían, inútiles y grandes. Sabía Dios hacia qué parte caerían. Como las piedras. Como los años. Un año, dos, cinco.

Cinco años más tarde, una vez, Emeterio le mandó llamar, por el zagal. Hizo reconocer a Lope por el médico, y vio que estaba sano y fuerte, crecido como un árbol.

¡Vaya roble! —dijo el médico, que era nuevo. Lope enrojeció y no supo qué contestar.

Francisca se había casado y tenía tres hijos pequeños, que jugaban en el portal de la plaza. Un perro se le acercó, con la lengua colgando. Tal vez le recordaba. Entonces vio a Manuel Enríquez, el compañero de la escuela que siempre le iba a la zaga.[43] Manuel vestía un traje gris y llevaba corbata. Pasó a su lado y les saludó con la mano.

[26]subiendo [27]*licorice-flavored liqueur* [28]ganarse… ganarse la vida [29]forma coloquial de **desgraciado** [30]pared [31](*fig.*) drop dead [32]cabaña, barraca [33]*oaks* [34]recostados [35]a… *on all fours* [36]*crawling* [37]joven [38]forma coloquial de **ración** [39]recipiente de cuero para vino [40]inmóvil [41]que respira; con vida [42]corral [43]le… *lagged behind* (*in his studies*)

Francisca comentó:

—Buena carrera, ése. Su padre lo mandó estudiar y ya va para abogado.

Al llegar a la fuente volvió a encontrarlo. De pronto, quiso llamarle. Pero se le quedó el grito detenido, como una bola, en la garganta.

—¡Eh! —dijo solamente. O algo parecido.

Manuel se volvió a mirarle, y lo conoció. Parecía mentira: le conoció. Sonreía.

—¡Lope! ¡Hombre, Lope… !

¿Quién podía entender lo que decía? ¡Qué acento tan extraño tienen los hombres, qué raras palabras salen por los oscuros agujeros de sus bocas! Una sangre espesa iba llenándole las venas, mientras oía a Manuel Enríquez.

Manuel abrió una cajita plana,[44] de color de plata, con los cigarrillos más blancos, más perfectos que vio en su vida. Manuel se la tendió, sonriendo.

Lope avanzó su mano. Entonces se dio cuenta de que era áspera, gruesa. Como un trozo de cecina. Los dedos no tenían flexibilidad, no hacían el juego. Qué rara mano la de aquel otro: una mano fina, con dedos como gusanos[45] grandes, ágiles, blancos, flexibles. Qué mano aquélla, de color de cera, con las uñas brillantes, pulidas. Qué mano extraña: ni las mujeres la tenían igual. La mano de Lope rebuscó, torpe. Al fin, cogió el cigarrillo, blanco y frágil, extraño, en sus dedos amazacotados:[46] inútil, absurdo, en sus dedos. La sangre de Lope se le detuvo entre las cejas. Tenía una bola de sangre agolpada, quieta, fermentando entre las cejas. Aplastó el cigarrillo con los dedos y se dio media vuelta. No podía detenerse, ni ante la sorpresa de Manuelito, que seguía llamándole:

—¡Lope! ¡Lope!

Emeterio estaba sentado en el porche, en mangas de camisa,[47] mirando a sus nietos. Sonreía viendo a su nieto mayor, y descansando de la labor, con la bota de vino al alcance de la mano. Lope fue directo a Emeterio y vio sus ojos interrogantes y grises.

—Anda, muchacho, vuelve a Sagrado, que ya es hora…

En la plaza había una piedra cuadrada, rojiza. Una de esas piedras grandes como melones que los muchachos transportan desde alguna pared derruida.[48] Lentamente, Lope la cogió entre sus manos. Emeterio le miraba, reposado, con una leve curiosidad. Tenía la mano derecha metida entre la faja[49] y el estómago. Ni siquiera le dio tiempo de sacarla: el golpe sordo, el salpicar[50] de su propia sangre en el pecho, la muerte y la sorpresa, como dos hermanas, subieron hasta él, así, sin más.

Cuando se lo llevaron esposado,[51] Lope lloraba. Y cuando las mujeres, aullando como lobas, le querían pegar e iban tras él, con los mantos alzados sobre las cabezas, en señal de duelo,[52] de indignación «Dios mío, él, que le había recogido. Dios mío, él, que le hizo hombre. Dios mío, se habría muerto de hambre si él no le recoge… » Lope sólo lloraba y decía:

—Sí, sí, sí…

[44]*flat* [45]*worms* [46]pesados y duros [47]mangas… *shirt sleeves* [48]*torn down* [49]*sash* [50]*splattering* [51]*handcuffed* [52]en… *in mourning*

vir13156_pt01_009-132 07/18/2007 00:25 Page 77 pinnacle 101:MHCA022:mhvir6:Part 1:

Cuestionario

1. ¿Por qué recogió Emeterio Ruiz a Lope?
2. ¿A qué categoría social pertenece don Emeterio?
3. ¿Cómo trata don Emeterio a Lope?
4. ¿Adónde manda don Emeterio a Lope?
5. ¿Cuántos años pasa Lope fuera del pueblo?
6. ¿Por qué vuelve Lope al pueblo?
7. ¿Cómo se siente Lope al encontrarse con Manuel Enríquez?
8. ¿Cuál es el clímax del cuento?
9. ¿Qué pasa con Lope al final del cuento?

Identificaciones

1. don Lorenzo
2. Francisca
3. Roque el Mediano
4. «Dios mío, él, que le hizo hombre.»

Temas

1. La presentación de los personajes
2. La significación de (a) la estancia de Lope en Sagrado con Roque el Mediano; (b) la opinión de don Lorenzo («el chico vale… »); (c) la reunión de Lope con Manuel Enríquez; (d) el acto violento de Lope; (e) la reacción de la gente ante este acto
3. La relación entre el tema de «Pecado de omisión» y la perspectiva (el punto de vista) del narrador, es decir, entre *lo que pasa* y *cómo se presenta*

MARCO DENEVI

Vida y obra

Marco Denevi (1922–1998) nació en Buenos Aires de padre italiano y madre argentina. En 1936 obtuvo el bachillerato en el Colegio Nacional de Buenos Aires y en 1956 el doctorado en Leyes en la Universidad de Buenos Aires. A partir de 1980 practicó el periodismo político, actividad que, según él, complementaba perfectamente su profesión de escritor. Su carrera literaria comenzó con la novela *Rosaura a las diez* (1955), por la que ganó el Premio Kraft y fama instantánea. Posteriormente recibió otras distinciones, entre ellas el Premio Nacional de Teatro por *Los expedientes* (1957) y el Premio Argentores por *El cuarto de la noche* (1962). Sus otros logros incluyen *Un pequeño café* y *Falsificaciones* (1966). Entre su producción más reciente están *Enciclopedia secreta de una familia argentina* (1986), *Hierba de cielo* (1991) y *El amor es un pájaro rebelde* (1993).

El autor y su contexto

Denevi es uno de los escritores hispanoamericanos de resonancia mundial (*world fame*) —fama debida a su obra imaginativa, profunda y deslumbrante (*dazzling*). Experimentó la prepotencia (*bullying*) del peronismo y afirmó que se había lanzado al periodismo porque en toda sociedad era bueno que circularan y se contrapusieran (*be pitted against each other*) las ideas. No queriendo enfrentarse con los gobernantes corruptos e hipócritas de su país en calidad (*capacity*) de político, prefiere denunciarlos como periodista. Dicho rol de guardián de la ética y la moral resalta (*stands out*) en sus obras literarias, donde se burla de la incompetencia humana. Según Denevi, muchas personas —o por falta de conocimientos o por pereza— se dejan llevar por los demás en vez de buscar soluciones adecuadas a los problemas que les plantea la realidad. El genio de Denevi consiste en su capacidad de ver en la realidad humana dimensiones inusitadas (*unusual*), mágicas, que él revela al lector de una manera sutil y sorpresiva. En ninguna de sus obras es dicho don (*attribute*) más evidente y su sátira más punzante (*biting*) y eficaz que en sus *fábulas* —relatos publicados originalmente en revistas y suplementos literarios. En *Falsificaciones* el autor asume el papel de moralista, se vale (*he avails himself*) de la fórmula de la fábula clásica y la adapta a su visión irónica del mundo moderno. La locura de tal mundo y la originalidad del autor se reflejan en la estructura singular, en la temática y en la caracterización de relatos como «El dios de las moscas», que sigue.

El dios de las moscas

Las moscas imaginaron a su dios. Era otra mosca. El dios de las moscas era una mosca, ya verde, ya negra y dorada, ya rosa, ya blanca, ya purpúrea, una mosca inverosímil, una mosca bellísima, una mosca monstruosa, una mosca terrible, una mosca benévola, una mosca vengativa, una mosca justiciera, una mosca joven, una mosca vieja, pero siempre una mosca. Algunos aumentaban su tamaño hasta volverla enorme como un buey,[1] otros la ideaban tan microscópica que no se la veía. En algunas religiones carecía de alas («Vuela, sostenían, pero no necesita alas»), en otras tenía infinitas alas. Aquí disponía de antenas como cuernos, allá los ojos le comían toda la cabeza. Para unos zumbaba[2] constantemente, para otros era muda pero se hacía entender lo mismo. Y para todos, cuando las moscas morían, los conducía en un vuelo arrebatado[3] hasta el paraíso. Y el paraíso era un trozo de carroña,[4] hediondo[5] y putrefacto, que las almas de las moscas muertas devoraban por toda la eternidad y que no se consumía nunca, pues aquella celestial bazofia[6] continuamente renacía y se renovaba bajo el enjambre[7] de las moscas. De las buenas. Porque también había moscas malas y para éstas había un infierno. El infierno de las moscas condenadas era un sitio sin excrementos, sin desperdicios, sin basura, sin hedor,[8] sin nada de nada, un sitio limpio y reluciente y para colmo iluminado por una luz deslumbradora, es decir, un lugar abominable.

[1]*ox* [2]*it buzzed* [3]rápido [4]carne corrompida [5]de mal olor [6]inmundicia, basura [7]muchedumbre [8]mal olor

vir13156_pt01_009-132 07/18/2007 10:40 Page 79 pinnacle 101:MHCA022:mhvir6:Part 1:

Cuestionario

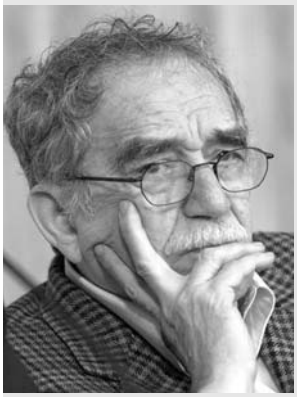
1. ¿Cómo imaginaron las moscas a su dios?
2. ¿Cómo es el paraíso de las moscas?
3. ¿Cómo es el infierno de las moscas?

Identificaciones

1. «una mosca benévola, una mosca vengativa»
2. carroña
3. «un lugar abominable»

Temas

1. El motivo del multiperspectivismo en «El dios de las moscas»
2. Hacia una interpretación del paraíso de las moscas
3. El estilo cuentístico de Denevi según este ejemplo de *Falsificaciones*



GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Vida y obra

Periodista, ensayista, cuentista, novelista, dramaturgo y cineasta (*film maker*), Gabriel García Márquez (1928–) nació en Aracataca, pueblecito bananero en la zona atlántica de Colombia. Criado por sus abuelos maternos, cursó la secundaria en Barranquilla y obtuvo el bachillerato en Zipaquirá (1946). Ya en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Bogotá (1948), «entró en choque» ante el llamado «Bogotazo» —la masacre de miles de manifestantes (*demonstrators*) y la destrucción de gran parte de la ciudad que se sucedieron al asesinato del líder liberal J. Eliécer Gaitán. Matriculado en la Universidad de Cartagena, dejó los estudios y se dedicó al periodismo, colaborando en *El Universal* de Cartagena y *El Heraldo* de Barranquilla. Su ingreso en *El Espectador,* diario liberal de Bogotá, facilitó la publicación de sus primeros cuentos (1947). Con todo, a causa de un reportaje desfavorable al dictador Gustavo Rojas Pinilla (*Relato de un náufrago,* 1955), juzgó prudente marcharse a Europa (1955) como corresponsal de su diario. En Roma se matriculó en El Centro Sperimentale di Cinematografia, cuyas clases le resultaron providenciales cuando Rojas Pinilla mandó a clausurar (*shut down*) *El Espectador* (1956). Ya en París, y a raíz de (*following*) unos recorridos por países de la antigua Cortina de Hierro, García Márquez se encontró de repente ante la pobreza y el hambre y se las arregló (*managed to survive*) gracias, en parte, a los ingresos (*earnings*) que le proveían de sus guiones (*screen plays*) y artículos de crítica cinematográfica. Derrocada la dictadura de Rojas Pinilla (1957), volvió a Colombia, se casó y emprendió una serie de viajes por Venezuela, Inglaterra, los Estados Unidos, México y España, país éste en donde decidió establecerse. Volvió a Colombia en calidad de representante de *La Prensa Latina,* periódico de Fidel Castro, pero al poco tiempo regresó a México, donde también estableció residencia. Hoy día hace frecuentes viajes a Cuba, donde anima la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL). Sus realizaciones comprenden unas cincuenta películas y adaptaciones para la televisión. En éstas ha participado como escritor, guionista, director, productor y actor. Sumamente prolífica y exitosa ha sido su

novelística (*long fiction*) —*La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *La mala hora* (1962) y *Cien años de soledad* (1967)— su obra maestra, por la cual recibió en Venezuela el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos (1972). Donó las ganancias del Premio —22 millones de dólares— a *Acción,* diario del Movimiento Socialista Venezolano (MAS). Subsiguientemente (*Further*), consiguió renombre con los relatos de *Los funerales de la Mamá Grande* (1962) y la novela *El otoño del patriarca* (1975). Ganó el Premio Nóbel de Literatura (1982) el mismo año en que estrenó su primera pieza teatral, *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. Logros más recientes incluyen *Crónica de una muerte anunciada* (1985), *El amor en los tiempos de cólera* (1985), *El general en su laberinto* (1989), *Del amor y otros demonios* (1990), *Noticias de un secuestro* (1996), *Vivir para contarla* —autobiografía— (2003) y *Memoria de mis putas tristes* (2004). Actualmente se dedica cada vez más a adaptar sus obras al cine —medio éste en el que ha participado como escritor, guionista, director y actor.

El autor y su contexto

La narrativa de García Márquez integra el llamado *boom*, movimiento consagrado universalmente por su obra maestra *Cien años de soledad* (1967). A su vez, esta obra está vinculada progresivamente con sus tres novelas anteriores, formando un ciclo que arranca con *La hojarasca* (*Leaf Storm*) y se completa y cierra con su famosísima novela. En esa tetralogía, la trama se desarrolla en el pueblo ficticio de Macondo, lugar donde —de acuerdo al estilo mágicorrealista (ver p. •••) del autor— los recuerdos de lugares, eventos y figuras reales se funden y confunden con los mitos, supersticiones y leyendas que sus abuelos le contaban. *Cien años de soledad,* en la que Macondo sigue desempeñando (*playing*) el papel dualista de réplica de Aracataca y microcosmo de Colombia y Latinoamérica, despliega (*displays*) la influencia del novelista americano Ernest Hemingway, según lo demuestran el cuidado por la forma y la escasez (*sparseness*) de palabras. Una de las obras, tal vez la más frecuentemente revisada y emblemática de la narrativa del colombiano, sea *El coronel no tiene quien le escriba*. Esta novela corta resulta la obra más «acabada» de su autor —desde su elaboración lingüística hasta la descripción fiel del ambiente y el impresionante retrato psicológico de los personajes. El viejo Coronel, típico «macho» resoluto y quijotesco (*quixotic, unrealistic*), igual que el abuelo materno del autor, había luchado en las guerras civiles entre radicales y conservadores, y en docenas de revueltas políticas y sociales. Ya jubilado (*retired*), el Coronel se ve obligado a vivir en la miseria (*extreme poverty*) y el hambre, esperando inútil y obstinadamente los cheques de su pensión prometidos por un gobierno ineficiente y corrupto. De igual trascendencia resulta la esposa del protagonista, la cual representa la contrafigura (*counterpart*) de la propia abuela del autor, símbolo del *matriarcado* latinoamericano. «La mujer que llegaba a las seis», que García Márquez convirtió en una tensa y suspensiva película policíaca (México, 1991), muestra la versatilidad, creatividad y el don (*talent*) narrativo del autor.

La mujer que llegaba a las seis

La puerta oscilante se abrió. A esa hora no había nadie en el restaurante de José. Acababan de dar las seis y el hombre sabía que sólo a las seis y media empezarían a llegar los parroquianos[1] habituales. Tan conservadora y regular era su clientela, que no había acabado el reloj de dar la sexta campanada cuando una mujer entró, como todos los días a esa hora, y se sentó sin decir nada en la alta silla giratoria. Traía un cigarrillo sin encender, apretado[2] entre los labios.

[1]clientes [2]*held tight*

—Hola reina —dijo José cuando la vio sentarse. Luego caminó hacia el otro extremo del mostrador,[3] limpiando con un trapo[4] seco la superficie vidriada. Siempre que entraba alguien al restaurante José hacía lo mismo. Hasta con la mujer con quien había llegado a adquirir un grado de casi intimidad, el gordo y rubicundo[5] mesonero[6] representaba su diaria comedia de hombre diligente. Habló desde el otro extremo del mostrador.

—¿Qué quieres hoy? —dijo.

—Primero que todo quiero enseñarte a ser caballero —dijo la mujer. Estaba sentada al final de la hilera[7] de sillas giratorias, de codos[8] en el mostrador, con el cigarrillo apagado en los labios. Cuando habló apretó la boca para que José advirtiera el cigarrillo sin encender.

—No me había dado cuenta —dijo José.

—Todavía no te has dado cuenta de nada —dijo la mujer.

El hombre dejó el trapo en el mostrador, caminó hacia los armarios[9] oscuros y olorosos a alquitrán[10] y a madera polvorienta, y regresó luego con las cerillas.[11] La mujer se inclinó para alcanzar la lumbre que ardía entre las manos rústicas y velludas[12] del hombre. José vio el abundante cabello de la mujer, empavonado[13] de vaselina gruesa y barata. Vio su hombro descubierto, por encima del corpiño[14] floreado. Vio el nacimiento del seno crepuscular, cuando la mujer levantó la cabeza, ya con la brasa[15] en los labios.

—Estás hermosa hoy, reina —dijo José.

—Déjate de tonterías —dijo la mujer—. No creas que eso me va a servir para pagarte.

—No quise decir eso, reina —dijo José—. Apuesto[16] a que hoy te hizo daño el almuerzo.

La mujer tragó la primera bocanada[17] de humo denso, se cruzó de brazos, todavía con los codos apoyados en el mostrador, y se quedó mirando hacia la calle, a través del amplio cristal del restaurante. Tenía una expresión melancólica. De una melancolía hastiada[18] y vulgar.

—Te voy a preparar un buen bistec —dijo José.

—Todavía no tengo plata[19] —dijo la mujer.

—Hace tres meses que no tienes plata y siempre te preparo algo bueno —dijo José.

—Hoy es distinto —dijo la mujer, sombríamente, todavía mirando hacia la calle.

—Todos los días son iguales —dijo José—. Todos los días el reloj marca las seis, entonces entras y dices que tienes un hambre de perro y entonces yo te preparo algo bueno. La única diferencia es ésa que hoy no dices que tienes un hambre de perro, sino que el día es distinto.

—Y es verdad —dijo la mujer. Se volvió a mirar al hombre que estaba del otro lado del mostrador, registrando la nevera.[20] Estuvo contemplándolo durante dos, tres, segundos. Luego miró el reloj, arriba del armario. Eran las seis y tres minutos. «Es verdad, José. Hoy es distinto», dijo. Expulsó el humo y siguió hablando con palabras cortas, apasionadas: «Hoy no vine a las seis, por eso es distinto, José.»

[3]*counter* [4]*rag* [5]*with a ruddy complexion* [6]dueño del restaurante (*innkeeper*) [7]fila [8]de... *with her elbows*
[9]*cupboards* [10]*pine tar* [11]fósforos [12]peludas, cubiertas de pelo fino [13]*smeared* [14]blusa corta y ajustada
[15]cigarrillo encendido [16](*inf.:* **apostar**) *I'll bet* [17]*puff* [18]aburrida [19]dinero [20]refrigerador

El hombre miró el reloj.

—Me corto el brazo si ese reloj se atrasa un minuto —dijo.

—No es eso, José. Es que hoy no vine a las seis —dijo la mujer—. Vine un cuarto para las seis.

—Acaban de dar las seis, reina —dijo José—. Cuando tú entraste acababan de darlas.

—Tengo un cuarto de hora de estar aquí —dijo la mujer.

José se dirigió hacia donde ella estaba. Acercó a la mujer su enorme cara congestionada, mientras tiraba con el índice de uno de sus párpados.

—Sóplame[21] aquí —dijo.

La mujer echó la cabeza hacia atrás. Estaba seria, fastidiosa,[22] blanda; embellecida[23] por una nube de tristeza y cansancio.

—Déjate de tonterías, José. Tú sabes que hace más de seis meses que no bebo.

—Eso se lo vas a decir a otro —dijo—. A mí no. Te apuesto a que por lo menos se han tomado un litro entre dos.

—Me tomé dos tragos con un amigo —dijo la mujer.

—Ah; entonces ahora me explico —dijo José.

—Nada tienes que explicarte —dijo la mujer—. Tengo un cuarto de hora de estar aquí.

El hombre se encogió de hombros.[24]

—Bueno, si así lo quieres, tienes un cuarto de hora de estar aquí. Después de todo a nadie le importa nada diez minutos más o diez minutos menos.

—Sí importan, José —dijo la mujer. Y estiró[25] los brazos por encima del mostrador, sobre la superficie vidriada, con un aire de negligente abandono. Dijo: «Y no es que yo lo quiera: es que hace un cuarto de hora que estoy aquí.» Volvió a mirar el reloj y rectificó:

—Qué digo: ya tengo veinte minutos.

—Está bien, reina —dijo el hombre—. Un día entero con su noche te regalaría yo para verte contenta.

Durante todo este tiempo José había estado moviéndose detrás del mostrador, removiendo objetos, quitando una cosa de un lugar para ponerla en otro. Estaba en su papel.

—Quiero verte contenta —repitió. Se detuvo bruscamente, volviéndose hacia donde estaba la mujer.

—¿Tú sabes que te quiero mucho? —dijo.

La mujer lo miró con frialdad.

—¿Síííi… ? ¡Qué descubrimiento, José! ¿Crees que me quedaría contigo por un millón de pesos?

—No he querido decir eso, reina —dijo José—. Vuelvo a apostar a que te hizo daño el almuerzo.

—No te lo digo por eso —dijo la mujer. Y su voz se volvió menos indolente[26]—. Es que ninguna mujer soportaría una carga como la tuya ni por un millón de pesos.

José se ruborizó. Le dio la espalda a la mujer y se puso a sacudir el polvo en las botellas del armario. Habló sin volver la cara.

[21]*Blow on me* [22]molesta [23]*embellished* [24]se… *shrugged his shoulders* [25]*stretched* [26]indiferente

—Estás insoportable hoy, reina. Creo que lo mejor es que te comas el bistec y te vayas a acostar.

—No tengo hambre —dijo la mujer. Se quedó mirando otra vez la calle, viendo los transeúntes turbios[27] de la ciudad atardecida. Durante un instante hubo un silencio turbio en el restaurante. Una quietud interrumpida apenas por el trasteo[28] de José en el armario. De pronto la mujer dejó de mirar hacia la calle y habló con la voz apagada, tierna, diferente.

—¿Es verdad que me quieres, Pepillo?

—Es verdad —dijo José, en seco sin mirarla.

—¿A pesar de lo que te dije? —dijo la mujer.

—¿Qué me dijiste? —dijo José, todavía sin inflexiones en la voz, todavía sin mirarla.

—Lo del millón de pesos —dijo la mujer.

—Ya lo había olvidado —dijo José.

—Entonces, ¿me quieres? —dijo la mujer.

—Sí —dijo José.

Hubo una pausa. José siguió moviéndose con la cara revuelta hacia los armarios, todavía sin mirar a la mujer. Ella expulsó una nueva bocanada de humo, apoyó[29] el busto contra el mostrador y luego, con cautela[30] y picardía,[31] mordiéndose la lengua antes de decirlo, como si hablara en puntillas:[32]

—¿Aunque no me acueste contigo? —dijo.

Y sólo entonces José volvió a mirarla:

—Te quiero tanto que no me acostaría contigo —dijo. Luego caminó hacia donde ella estaba. Se quedó mirándola de frente, los poderosos brazos apoyados en el mostrador, delante de ella, mirándola a los ojos. Dijo:

—Te quiero tanto que todas las tardes mataría al hombre que se va contigo.

En el primer instante la mujer pareció perpleja. Después miró al hombre con atención, con una ondulante expresión de compasión y burla. Después guardó un breve silencio, desconcertada. Y después rió, estrepitosamente.[33]

—Estás celoso, José, ¡Qué rico, estás celoso!

José volvió a sonrojarse con una timidez franca, casi desvergonzada, como le habría ocurrido a un niño a quien le hubieran revelado de golpe todos los secretos. Dijo:

—Esta tarde no entiendes nada, reina.

Y se limpió el sudor con el trapo. Dijo:

—La mala vida te está embruteciendo.[34]

Pero ahora la mujer había cambiado de expresión. «Entonces no», dijo. Y volvió a mirarlo a los ojos, con un extraño esplendor en la mirada, a un tiempo acongojada[35] y desafiante.

—Entonces, no estás celoso.

—En cierto modo, sí —dijo José—. Pero no es como tú dices.

Se aflojó el cuello[36] y siguió limpiándose, secándose la garganta con el trapo.

—¿Entonces? —dijo la mujer.

[27]transeúntes… individuos opacos, indefinibles que pasan por la calle [28]*bustle* [29]*leaned* [30]precaución [31]*roguishness, mischievousness* [32]en… *slyly* (*lit., on tiptoe*) [33]con mucho ruido [34]te… te está haciendo bruta, torpe [35]angustiada [36]Se… *He loosened his collar*

—Lo que pasa es que te quiero tanto que no me gusta que hagas eso —dijo José.

—¿Qué? —dijo la mujer.

—Eso de irte con un hombre distinto todos los días —dijo José.

—¿Es verdad que lo matarías para que no se fuera conmigo? —dijo la mujer.

—Para que no se fuera, no —dijo José—. Lo mataría porque *se fue* contigo.

—Es lo mismo —dijo la mujer.

La conversación había llegado a densidad excitante. La mujer hablaba en voz baja, suave, fascinada. Tenía la cara casi pegada[37] al rostro saludable y pacífico del hombre, que permanecía inmóvil, como hechizado[38] por el vapor de las palabras.

—Todo eso es verdad —dijo José.

—Entonces —dijo la mujer, y extendió la mano para acariciar[39] el áspero brazo del hombre. Con la otra mano arrojó[40] la colilla[41]—. Entonces, ¿tú eres capaz de matar a un hombre?

—Por lo que te dije, sí —dijo José. Y su voz tomó una acentuación casi dramática.

La mujer se echó a reír convulsivamente, con una abierta intención de burla.

—Qué horror, José. Qué horror —dijo, todavía riendo—. José matando a un hombre. ¡Quién hubiera dicho que detrás del señor gordo y santurrón,[42] que nunca me cobra, que todos los días me prepara un bistec y que se distrae hablando conmigo hasta cuando encuentro un hombre, hay un asesino! ¡Qué horror, José! ¡Me das miedo!

José estaba confundido. Tal vez sintió un poco de indignación. Tal vez, cuando la mujer se echó a reír, se sintió defraudado.

—Estás borracha, tonta —dijo—. Vete a dormir. Ni siquiera tendrás ganas de comer nada.

Pero la mujer, ahora había dejado de reír y estaba otra vez seria, pensativa, apoyada en el mostrador. Vio alejarse al hombre. Lo vio abrir la nevera y cerrarla otra vez, sin extraer nada de ella. Lo vio moverse después hacia el extremo opuesto del mostrador. Lo vio frotar[43] el vidrio reluciente, como al principio. Entonces la mujer habló de nuevo, con el tono enternecedor y suave de cuando dijo: ¿Es verdad que me quieres, Pepillo?

—José —dijo.

El hombre no la miró.

—¡José!

—Vete a dormir —dijo José—. Y métete un baño antes de acostarte para que se te serene la borrachera.

—En serio, José —dijo la mujer—. No estoy borracha.

—Entonces te has vuelto bruta —dijo José.

—Ven acá, tengo que hablar contigo —dijo la mujer.

El hombre se acercó tambaleando[44] entre la complacencia y la desconfianza.

—¡Acércate!

El hombre volvió a pararse frente a la mujer. Ella se inclinó hacia adelante, lo asió[45] fuertemente por el cabello, pero con un gesto de evidente ternura.

—Repíteme lo que me dijiste al principio —dijo.

[37]*stuck (against)* [38]*bewitched* [39]*stroke, caress* [40]tiró, echó [41]lo que queda del cigarrillo [42]hipócrita [43]*rub* [44]vacilando [45]*grabbed*

—¿Qué? —dijo José. Trataba de mirarla con la cabeza agachada,[46] asido por el cabello.

—Que matarías a un hombre que se acostara conmigo —dijo la mujer.

—Mataría a un hombre que se hubiera acostado contigo, reina. Es verdad —dijo José.

La mujer lo soltó.[47]

—¿Entonces me defenderías si yo lo matara? —dijo, afirmativamente, empujando con un movimiento de brutal coquetería la enorme cabeza de cerdo[48] de José. El hombre no respondió nada; sonrió.

—Contéstame, José —dijo la mujer—. ¿Me defenderías si yo lo matara?

—Eso depende —dijo José—. Tú sabes que eso no es tan fácil como decirlo.

—A nadie le cree más la policía que a ti —dijo la mujer.

José sonrió, digno, satisfecho. La mujer se inclinó de nuevo hacia él, por encima del mostrador.

—Es verdad, José. Me atrevería a apostar que nunca has dicho una mentira —dijo.

—No se saca nada con eso —dijo José.

—Por lo mismo —dijo la mujer—. La policía lo sabe y te cree cualquier cosa sin preguntártelo dos veces.

José se puso a dar golpecitos en el mostrador, frente a ella, sin saber qué decir. La mujer miró nuevamente hacia la calle. Miró luego el reloj y modificó el tono de su voz, como si tuviera interés en concluir el diálogo antes de que llegaran los primeros parroquianos.

—¿Por mí dirías una mentira, José? —dijo—. En serio.

Y entonces José se volvió a mirarla, bruscamente, a fondo, como si una idea tremenda se le hubiera agolpado dentro de la cabeza. Una idea que entró por un oído, giró por un momento, vaga, confusa, y salió luego por el otro, dejando apenas un cálido vestigio de pavor.

—¿En qué lío[49] te has metido, reina? —dijo José. Se inclinó hacia adelante, los brazos otra vez cruzados sobre el mostrador. La mujer sintió el vaho[50] fuerte y un poco amoniacal[51] de su respiración, que se hacía difícil por la presión que ejercía el mostrador contra el estómago del hombre.

—Esto sí es en serio, reina. ¿En qué lío te has metido? —dijo.

La mujer hizo girar la cabeza hacia el otro lado.

—En nada —dijo—. Sólo estaba hablando por entretenerme.

Luego volvió a mirarlo.

—¿Sabes que quizás no tengas que matar a nadie?

—Nunca he pensado matar a nadie —dijo José desconcertado.

—No, hombre —dijo la mujer—. Digo que a nadie que se acueste conmigo.

—¡Ah! —dijo José—. Ahora sí que estás hablando claro. Siempre he creído que no tienes necesidad de andar en esa vida. Te apuesto a que si te dejas de eso te doy el bistec más grande todos los días, sin cobrarte nada.

—Gracias, José —dijo la mujer—. Pero no es por eso. Es que *ya no podré* acostarme con nadie.

—Ya vuelves a enredar[52] las cosas —dijo José. Empezaba a parecer impaciente.

[46]*bent down* [47]lo… *let go of him* [48](*fig.*) puerco [49]*mess* [50]aliento [51]con olor a amoníaco [52]complicar

—No enredo nada —dijo la mujer. Se estiró en el asiento y José vio sus senos aplanados[53] y tristes debajo del corpiño.

—Mañana me voy y te prometo que no volveré a molestarte nunca. Te prometo que no volveré a acostarme con nadie.

—¿Y de dónde te salió esa fiebre? —dijo José.

—Lo resolví hace un rato —dijo la mujer—. Sólo hace un momento me di cuenta de que eso es una porquería.[54]

José agarró otra vez el trapo y se puso a frotar el vidrio, cerca de ella. Habló sin mirarla. Dijo:

—Claro que como tú lo haces es una porquería. Hace tiempo que debiste darte cuenta.

—Hace tiempo me estaba dando cuenta —dijo la mujer—. Pero sólo hace un rato acabé de convencerme. Les tengo asco a[55] los hombres.

José sonrió. Levantó la cabeza para mirar, todavía sonriendo, pero la vio concentrada, perpleja, hablando, y con los hombros levantados; balanceándose en la silla giratoria, con una expresión taciturna, el rostro dorado por una prematura harina[56] otoñal.

—¿No te parece que deben dejar tranquila a una mujer que mate a un hombre porque después de haber estado con él siente asco de ése y de todos los que han estado con ella?

—No hay para qué ir tan lejos —dijo José, conmovido, con un hilo de lástima en la voz.

—¿Y si la mujer le dice al hombre que le tiene asco cuando lo ve vistiéndose, porque se acuerda de que ha estado revolcándose[57] con él toda la tarde y siente que ni el jabón ni el estropajo[58] podrán quitarle su olor?

—Eso pasa, reina —dijo José, ahora un poco indiferente, frotando el mostrador—. No hay necesidad de matarlo. Simplemente dejarlo que se vaya.

Pero la mujer seguía hablando y su voz era una corriente uniforme, suelta, apasionada.

—¿Y si cuando la mujer le dice que le tiene asco, el hombre deja de vestirse y corre otra vez para donde ella, a besarla otra vez, a…?

—Eso no lo hace ningún hombre decente —dijo José.

—¿Pero, y si lo hace? —dijo la mujer, con exasperante ansiedad— ¿Si el hombre no es decente y lo hace y entonces la mujer siente que le tiene tanto asco que se puede morir, y sabe que la única manera de acabar con todo eso es dándole una cuchillada por debajo?

—Esto es una barbaridad —dijo José—. Por fortuna no hay hombre que haga lo que tú dices.

—Bueno —dijo la mujer, ahora completamente exasperada—. ¿Y si lo hace? Suponte que lo hace.

—De todos modos no es para tanto —dijo José. Seguía limpiando el mostrador, sin cambiar de lugar, ahora menos atento a la conversación.

La mujer golpeó el vidrio con los nudillos.[59] Se volvió afirmativa, enfática.

—Eres un salvaje, José —dijo—. No entiendes nada. —Lo agarró con fuerza por la manga.[60] —Anda, di que sí debía matarlo la mujer.

[53]*flat* [54]*disgusting thing* [55]Les… Me repugnan [56]*dust, powder* [57]*rolling around* [58]*scrub cloth* [59]*knuckles* [60]*sleeve*

—Está bien —dijo José, con un sesgo[61] conciliatorio—. Todo será como tú dices.

—¿Eso no es defensa propia? —dijo la mujer, sacudiéndole por la manga.

José le echó entonces una mirada tibia y complaciente. «Casi, casi», dijo. Y le guiñó un ojo,[62] en un gesto que era al mismo tiempo una comprensión cordial y un pavoroso[63] compromiso de complicidad. Pero la mujer siguió seria; lo soltó.

—¿Echarías una mentira para defender a una mujer que haga eso? —dijo.

—Depende —dijo José.

—¿Depende de qué? —dijo la mujer.

—Depende de la mujer —dijo José.

—Suponte que es una mujer que quieres mucho —dijo la mujer—. No para estar con ella, ¿sabes?, sino como tú dices que la quieres mucho.

—Bueno, como tú quieras, reina —dijo José, laxo,[64] fastidiado.

Otra vez se alejó. Había mirado el reloj. Había visto que iban a ser las seis y media. Había pensado que dentro de unos minutos el restaurante empezaría a llenarse de gente y tal vez por eso se puso a frotar el vidrio con mayor fuerza, mirando hacia la calle a través del cristal de la ventana. La mujer permanecía en la silla, silenciosa, concentrada, mirando con un aire de declinante tristeza los movimientos del hombre. Viéndolo, como podría ver un hombre una lámpara que ha empezado a apagarse. De pronto, sin reaccionar, habló de nuevo, con la voz untuosa de mansedumbre.[65]

—¡José!

El hombre la miró con una ternura densa y triste, como un buey maternal. No la miró para escucharla, apenas para verla, para saber que estaba ahí, esperando una mirada que no tenía por qué ser de protección o de solidaridad. Apenas una mirada de juguete.

—Te dije que mañana me voy y no me has dicho nada —dijo la mujer.

—Sí —dijo José—. Lo que no me has dicho es para dónde.

—Por ahí —dijo la mujer—. Para donde no haya hombres que quieran acostarse con una.

José volvió a sonreír.

—¿En serio te vas? —preguntó, como dándose cuenta de la vida, modificando repentinamente[66] la expresión del rostro.

—Eso depende de ti —dijo la mujer—. Si sabes decir a qué hora vine, mañana me iré y nunca más me pondré en estas cosas. ¿Te gusta eso?

José hizo un gesto afirmativo con la cabeza, sonriente y concreto. La mujer se inclinó hacia donde él estaba.

—Si algún día vuelvo por aquí, me pondré celosa cuando encuentre otra mujer hablando contigo, a esta hora y en esa misma silla.

—Si vuelves por aquí debes traerme algo —dijo José.

—Te prometo buscar por todas partes el osito de cuerda,[67] para traértelo —dijo la mujer.

José sonrió y pasó el trapo por el aire que se interponía entre él y la mujer, como si estuviera limpiando un cristal invisible. La mujer también sonrió, ahora

[61]tono, actitud [62]le… *he winked at her* [63]aterrador, espantoso [64]vago, indeterminado [65]untuosa… con una sumisión hipócrita [66]súbitamente [67]osito… *wind-up bear*

con un gesto de cordialidad y coquetería. Luego el hombre se alejó, frotando el vidrio hacia el otro extremo del mostrador.

—¿Qué? —dijo José, sin mirarla.

—¿Verdad que a cualquiera que te pregunte a qué hora vine le dirás que a un cuarto para las seis? —dijo la mujer.

—¿Para qué? —dijo José, todavía sin mirarla y ahora como si apenas la hubiera oído.

—Eso no importa —dijo la mujer—. La cosa es que lo hagas.

José vio entonces al primer parroquiano que penetró por la puerta oscilante y caminó hasta una mesa del rincón. Miró el reloj. Eran las seis y media en punto.

—Está bien, reina —dijo distraídamente—. Como tú quieras. Siempre hago las cosas como tú quieras.

—Bueno —dijo la mujer—. Entonces, prepárame el bistec.

El hombre se dirigió a la nevera, sacó un plato con carne y lo dejó en la mesa. Luego encendió la estufa.[68]

—Te voy a preparar un buen bistec de despedida, reina —dijo.

—Gracias, Pepillo —dijo la mujer.

Se quedó pensativa como si de repente se hubiera sumergido en un submundo extraño, poblado de formas turbias, desconocidas. No se oyó, del otro lado del mostrador, el ruido que hizo la carne fresca al caer en la manteca[69] hirviente.[70] No oyó, después, la crepitación[71] seca y burbujeante[72] cuando José dio vuelta al lomillo[73] en el caldero[74] y el olor suculento de la carne sazonada fue saturando, a espacios medidos, el aire del restaurante. Se quedó así, concentrada, reconcentrada, hasta cuando volvió a levantar la cabeza, pestañeando,[75] como si regresara de una muerte momentánea. Entonces vio al hombre que estaba junto a la estufa, iluminado por el alegre fuego ascendente.

—Pepillo.

—Ah.

—¿En qué piensas? —dijo la mujer.

—Estaba pensando si podrás encontrar en alguna parte el osito de cuerda —dijo José.

—Claro que sí —dijo la mujer. Pero lo que quiero que me digas es si me darás todo lo que te pidiera de despedida.

José la miró desde la estufa.

—¿Hasta cuándo te lo voy a decir? —dijo—. ¿Quieres algo más que el mejor bistec?

—Sí —dijo la mujer.

—¿Qué? —dijo José.

—Quiero otro cuarto de hora.

José echó el cuerpo hacia atrás, para mirar el reloj. Miró luego al parroquiano que seguía silencioso, aguardando en el rincón, y finalmente a la carne, dorada en el caldero. Sólo entonces habló.

—En serio que no entiendo, reina —dijo.

—No seas tonto, José —dijo la mujer—. Acuérdate que estoy aquí desde las cinco y media.

[68]*stove* [69]grasa [70]*boiling* [71]*crackling, sizzling* [72]*bubbling* [73]*loin* [74]*pot* [75]*blinking*

Cuestionario

1. ¿A qué hora entra la mujer en el restaurante?
2. ¿Quién está allí? ¿Qué está haciendo?
3. ¿Qué tipo de mujer es la que entra en el restaurante?
4. Según el hombre, ¿cuál es la rutina diaria de la mujer?
5. Según la mujer, ¿por qué es distinto aquel día?
6. ¿Cuál es el favor que le pide la mujer al hombre? ¿Cómo reacciona éste?
7. ¿Por qué tendrá la mujer planes para marcharse al día siguiente?
8. En la parte final, la mujer le pide al hombre otro favor. ¿Qué es lo que le pide?

Identificaciones

1. Pepillo
2. las seis de la tarde
3. «reina»
4. el osito de cuerda
5. «algo más que el mejor bistec»

Temas

1. La importancia del tiempo en «La mujer que llegaba a las seis»
2. La caracterización de los personajes en el cuento
3. Las estratagemas de la mujer
4. Los «misterios» del cuento
5. Una interpretación de la parte final del cuento

ELENA PONIATOWSKA

Vida y obra

Elena Poniatowska (1932–) nació en París, Francia, de padre polaco y madre mexicana. Cuando tenía 10 años, su familia se trasladó a México. De adolescente pasó dos años en los Estados Unidos, donde perfeccionó el inglés aprendido en una escuela privada de México. A los veinte años inició su carrera profesional en la Ciudad de México, entrevistando para el periódico *Excélsior* a las figuras más notables de la literatura, del arte y de la música. Más tarde colaboró en el periódico *Novedades,* en el que siguió dejando su sello (*mark*) de talentosa entrevistadora y reportera. Al mismo tiempo que relataba los acontecimientos del día, cultivaba la literatura, medio del cual todavía se sirve para ahondar en el alma mexicana. Sus obras incluyen las colecciones *Los cuentos de Lilus Kinkus* (1954) y *De noche vienes* (1979) y las novelas *Hasta no verte, Jesús mío* (1969), *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978), *La flor de lis* (1988), *Tinísima* (1992), *Paseo de la Reforma* (1996) y *La piel del cielo* (Premio Alfaguara, 2001). Muy significativos son *La noche de*

Tlatelolco (1971), *¡Ay, vida, no me mereces!* (1982) y *Nada, nadie, las voces del temblor* (1988) —entrevistas y ensayos por los cuales se le ha otorgado el Premio Nacional de Periodismo (1978). La ensayística más reciente de la autora destaca su enfoque en las mujeres atrevidas, emprendedoras y resolutas que han jugado un papel fundamental en la historia y cultura de México. Resalta aquí *Las soldaderas* (1998), especie de álbum en el que la autora refacciona (*refashions*) la imagen unidimensional femenina que aparece en el «corrido» y crea en su lugar mujeres —parte ángeles, parte demonios— que en la Revolución Mexicana compartieron con sus hombres el amor, el hogar y la lucha. De igual manera, *Las siete cabritas* (2000) consiste en retratos de ilustres artistas y escritoras mexicanas (por ejemplo, Frida Kahlo, Rosario Castellanos) que la autora describe como «mujeres emblemáticas, vanguardistas, osadas (*brave*) y heridas».

La autora y su contexto

Partiendo de sus experiencias como reportera y columnista, Poniatowska utiliza ingeniosos recursos para captar, con suma eficacia, tanto la realidad cotidiana de su país como la histórica. En este sentido, su ensayo y narrativa despliegan un arsenal de modalidades: la entrevista, la deposición de testigos oculares (*eyewitnesses*), las noticias diarias, las cartas y los datos históricos. El resultado es una multitud de escritos eminentemente creíbles e impresionantes, según revela una de sus mayores contribuciones a las letras nacionales: la «novela testimonio» (*Hasta no verte, Jesús mío*). Criada de niña en un ambiente europeo, desarrolló desde su llegada a México un extraordinario interés por la cultura de su país adoptivo, prefiriendo el español a su idioma nativo, el francés. El español lo aprendió con sus criadas mexicanas, con quienes forjó lazos emocionales. Éstos moldearon (*shaped*) su visión del mundo y dieron forma a su papel de escritora «comprometida» que ha abrazado un gran número de causas sociales y políticas en México. El «clásico» de Poniatowska es *La noche de Tlatelolco:* parte reportaje, parte narrativa y parte drama. Esta obra describe, con inusitado realismo y con el resentimiento de quien odia toda forma de opresión, la masacre de cientos de civiles perpetrada por las autoridades militares en la Ciudad de México el 2 de octubre de 1968. «El recado» ejemplifica la narrativa de Poniatowska, quien denuncia el machismo, así como a la mujer que se somete a su tiranía. Mediante una de sus técnicas favoritas —el *yo* protagonista— la autora expone el conflicto de la «nueva mujer» hispanoamericana, ansiosa de cambiar su antiguo papel pasivo y sumiso por el rol activo y productivo de compañera y copartícipe en la vida del hombre.

El recado[1]

Vine Martín, y no estás. Me he sentado en el peldaño[2] de tu casa, recargada en[3] tu puerta y pienso que en algún lugar de la ciudad, por una onda que cruza el aire, debes intuir que aquí estoy. Es éste tu pedacito de jardín; tu mimosa se inclina hacia afuera y los niños al pasar le arrancan[4] las ramas más accesibles… En la tierra, sembradas alrededor del muro, muy rectilíneas y serias veo unas flores que tienen hojas como espadas. Son azul marino, parecen soldados. Son muy graves, muy honestas. Tú también eres un soldado. Marchas por la vida, uno, dos, uno, dos… Todo tu jardín es sólido, es como tú, tiene una reciedumbre[5] que inspira confianza.

[1]mensaje [2]*step* (*of stairway*) [3]recargada… *leaning against* [4]quitan con fuerza [5]vigor

Aquí estoy contra el muro de tu casa, así como estoy a veces contra el muro de tu espalda. El sol da también contra el vidrio de tus ventanas y poco a poco se debilita porque ya es tarde. El cielo enrojecido ha calentado tu madreselva[6] y su olor se vuelve aún más penetrante. Es el atardecer. El día va a decaer. Tu vecina pasa. No sé si me habrá visto. Va a regar su pedazo de jardín. Recuerdo que ella te trae una sopa de pasta cuando estás enfermo y que su hija te pone inyecciones… Pienso en ti muy despacito, como si te dibujara dentro de mí y quedaras allí grabado. Quisiera tener la certeza de que te voy a ver mañana y pasado mañana y siempre en una cadena ininterrumpida de días; que podré mirarte lentamente aunque ya me sé cada rinconcito de tu rostro; que nada entre nosotros ha sido provisional o un accidente.

Estoy inclinada ante una hoja de papel y te escribo todo esto y pienso que ahora, en alguna cuadra donde camines apresurado, decidido como sueles hacerlo, en alguna de esas calles por donde te imagino siempre: Donceles y Cinco de Febrero o Venustiano Carranza, en alguna de esas banquetas[7] grises y monocordes rotas sólo por el remolino de gente[8] que va a tomar el camión, has de saber dentro de ti que te espero. Vine nada más a decirte que te quiero y como no estás te lo escribo. Ya casi no puedo escribir porque ya se fue el sol y no sé bien a bien lo que te pongo. Afuera pasan más niños, corriendo. Y una señora con una olla advierte irritada: «No me sacudas[9] la mano porque voy a tirar la leche… » Y dejo este lápiz, Martín, y dejo la hoja rayada y dejo que mis brazos cuelguen inútilmente a lo largo de mi cuerpo y te espero. Pienso que te hubiera querido abrazar. A veces quisiera ser más vieja porque la juventud lleva en sí, la imperiosa, la implacable necesidad de relacionarlo todo al amor.

Ladra un perro; ladra agresivamente. Creo que es hora de irme. Dentro de poco vendrá la vecina a prender la luz de tu casa; ella tiene llave y encenderá el foco[10] de la recámara[11] que da hacia afuera porque en esta colonia[12] asaltan mucho, roban mucho. A los pobres les roban mucho; los pobres se roban entre sí… Sabes, desde mi infancia me he sentado así a esperar, siempre fui dócil, porque te esperaba. Te esperaba a ti. Sé que todas las mujeres aguardan. Aguardan la vida futura, todas esas imágenes forjadas en la soledad, todo ese bosque que camina hacia ellas; toda esa inmensa promesa que es el hombre; una granada[13] que de pronto se abre y muestra sus granos rojos, lustrosos; una granada como una boca pulposa de mil gajos.[14] Más tarde esas horas vividas en la imaginación, hechas horas reales, tendrán que cobrar peso y tamaño y crudeza. Todos estamos —oh mi amor— tan llenos de retratos interiores, tan llenos de paisajes no vividos.

Ha caído la noche y ya casi no veo lo que estoy borroneando[15] en la hoja rayada. Ya no percibo las letras. Allí donde no le entiendas en los espacios blancos, en los huecos, pon: «Te quiero»… No sé si voy a echar esta hoja debajo de la puerta, no sé. Me has dado un tal respeto de ti mismo… Quizá ahora que me vaya, sólo pase a pedirle a la vecina que te dé el recado; que te diga que vine.

[6]*honeysuckle* [7]aceras (*sidewalks*) [8]remolino… muchedumbre [9]muevas [10]bombilla de la luz eléctrica [11]dormitorio [12]barrio, vecindad [13]*pomegranate* [14]partes [15]*scrawling*

Cuestionario

1. ¿Cuál es la forma narrativa de este cuento?
2. ¿Quién habla? ¿A quién se dirige?
3. ¿Qué significación tiene el título del cuento?
4. ¿Cuál es el desenlace del cuento?

Identificaciones

1. Martín
2. «A veces quisiera ser más vieja»
3. la vecina

Temas

1. La perspectiva (el punto de vista) de la narradora
2. La presentación indirecta de una situación en una relación amorosa
3. El cuento como progresión: ¿Se puede ver un cambio de actitud en la protagonista en la parte final del cuento?

CRISTINA PERI ROSSI

Vida y obra

La uruguaya Cristina Peri Rossi (1941–) estudió literatura en la Universidad de Montevideo, siendo más tarde périodista y profesora universitaria. Perseguida políticamente por sus ideas procomunistas, se refugió en España, donde reside desde 1972. Sus cuentos, novelas, poesías, ensayos y crítica literaria, la mayor parte publicados en Barcelona, manifiestan una actitud no conformista. La escritora satiriza cualquier tendencia que prive (*deprives*) al individuo de la libre expresión y de la autonomía absoluta. Escritos como *Indicios pánicos* (1970) —parte cuento, parte poema, parte ensayo— bien como *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983) —fusión de cuento y crónica— desdeñan (*scorn*) las restrictivas convenciones literarias, el opresivo sistema patriarcal y la tiranía política. Rasgos semejantes caracterizan las novelas *El libro de mis primos* (1968) y *La nave de los locos* (1984). En éstas la autora emplea toda una serie de recursos inusitados (*unusual*) para crear una literatura sin fronteras. A saber, varía los caracteres tipográficos, mezcla verso con prosa, cambia las voces narrativas, inserta noticias periodísticas y hasta coloca notas al pie de la página. Con dichas transgresiones expresa su empatía por aquellos elementos de la sociedad marginados (*ostracized*) por vivir fuera de las normas —entre ellos, los homosexuales, las prostitutas, los niños de la calle, las víctimas de persecuciones políticas y las mujeres que abortan por ser indigentes. Otros logros de Peri Rossi son: *Evohé* (poemas, 1971), *Descripción de un naufragio* (1975), *Inmovilidad de los barcos* (1997), *Inmovilidad de los barcos* (cuentos, 1997), *Poemas de amor y desamor* (1998), y *El amor es una droga* (novela, 1999). Dentro de *Las musas inquietantes* (1999), sus obras narrativas y poéticas más recientes destacan *Te adoro y otros relatos* (2000), el

cuento «La semana más maravillosa de nuestra vida» en *Otras voces* (2002), *Estado de exilio, poemas* (2003), *Por fin solos, poemas* (2004) y *Estrategias del deseo* (2004). Por fin, cabe indicar la biografía, *Julio Cortázar* (2001) y el ensayo *Cuando fumar era un placer* (2003). Peri Rossi se ha distinguido además como escritora y guionista de obras cinematográficas: *Up on the Rope* (2006), y también como actriz en episodios de televisión.

La autora y su contexto

La salida del Uruguay, además de salvar a Peri Rossi de la persecución política, le permitió librarse de su padre, inmigrante italiano «a la antigua» (*in the Old World tradition*) quien quería hacer de ella una ama de casa (*housewife*) sumisa. Su resentimiento por la represión paterna y su odio a todo sistema dictatorial (los militares gobernaron el Uruguay de 1973 a 1984), unidos a su lectura de las obras de las activistas europeas, hacen que Peri Rossi se adhiera al movimiento de liberación de la mujer. A la larga, el sentido de solidaridad con las mujeres se transmuta en empatía por todas las víctimas de la discriminación social. La estructura de *La nave de los locos,* una de sus obras más enigmáticas, concibe el mundo como un tapiz (*tapestry*) en el que todas las varias y distintas piezas coexisten en perfecta armonía, de acuerdo con el diseño divino y en contraste con los males sociales que interfieren con la voluntad de Dios. Los temas recurrentes, o leitmotivos, de la escritora resultan la política, la injusticia social, el arte y amor lésbico, cuyo tema aborda en la poesía de *Evohé*. No cabe duda de que «El museo de los esfuerzos inútiles» —que integra la homónima (*bearing the same name or title*)— satiriza a los seres humanos que nos dejamos arrastrar inevitablemente por nuestras pasiones.

El Museo de los Esfuerzos[1] Inútiles

Todas las tardes voy al Museo de los Esfuerzos Inútiles. Pido el catálogo y me siento frente a la gran mesa de madera. Las páginas del libro están un poco borrosas,[2] pero me gusta recorrerlas lentamente, como si pasara las hojas del tiempo. Nunca encuentro a nadie leyendo; debe ser por eso que la empleada me presta tanta atención. Como soy uno de los pocos visitantes, me mima.[3] Seguramente tiene miedo de perder el empleo por falta de público. Antes de entrar miro bien el cartel que cuelga de la puerta de vidrio, escrito con letras de imprenta. Dice: *Horario: Mañanas, de 9 a 14 horas. Tardes, de 17 a 20. Lunes, cerrado.* Aunque casi siempre sé qué Esfuerzo Inútil me interesa consultar, igual pido el catálogo para que la muchacha tenga algo que hacer.

—¿Qué año quiere? —me pregunta muy atentamente.

—El catálogo de mil novecientos veintidós —le contesto, por ejemplo.

Al rato ella aparece con un grueso[4] libro forrado[5] en piel color morado y lo deposita sobre la mesa, frente a mi silla. Es muy amable, y si le parece que la luz que entra por la ventana es escasa,[6] ella misma enciende la lámpara de bronce con tulipán verde y la acomoda de modo que la claridad se dirija sobre las páginas del libro. A veces, al devolver el catálogo, le hago algún comentario breve. Le digo, por ejemplo:

—El año mil novecientos veintidós fue un año muy intenso. Mucha gente estaba empeñada[7] en esfuerzos inútiles. ¿Cuántos tomos hay?

[1]*Efforts* [2]*blurred, indistinct* [3]me... *she spoils me* [4]de muchas páginas (*thick*) [5]*covered* [6]poca [7]muy ocupada

—Catorce —me contesta ella muy profesionalmente.

Y yo observo alguno de los esfuerzos inútiles de ese año, miro niños que intentan volar, hombres empeñados en hacer riqueza, complicados mecanismos que nunca llegaron a funcionar y numerosas parejas.

—El año mil novecientos setenta y cinco fue mucho más rico —me dice con un poco de tristeza—. Aún no hemos registrado todos los ingresos.[8]

—Los clasificadores tendrán mucho trabajo —reflexiono en voz alta.

—Oh, sí —responde ella—. Recién están en la letra C y ya hay varios tomos publicados. Sin contar los repetidos.

Es muy curioso que los esfuerzos inútiles se repitan, pero en el catálogo no se los incluye: ocuparían mucho espacio. Un hombre intentó volar siete veces, provisto de[9] diferentes aparatos; algunas prostitutas quisieron encontrar otro empleo; una mujer quería pintar un cuadro; alguien procuraba perder el miedo; casi todos intentaban ser inmortales o vivían como si lo fueran.

La empleada asegura que sólo una ínfima[10] parte de los esfuerzos inútiles consigue llegar al museo. En primer lugar, porque la administración pública carece de[11] dinero y prácticamente no se pueden realizar compras, o canjes,[12] ni difundir[13] la obra del museo en el interior y en el exterior; en segundo lugar, porque la exorbitante cantidad de esfuerzos inútiles que se realizan continuamente exigiría[14] que mucha gente trabajara, sin esperar recompensa ni comprensión pública. A veces, desesperando de la ayuda oficial, se ha apelado a la iniciativa privada, pero los resultados han sido escasos y desalentadores.[15] Virginia —así se llama la gentil empleada del museo que suele conversar conmigo— asegura que las fuentes particulares a las cuales se recurrió se mostraron siempre muy exigentes y poco comprensivas, falseando el sentido del museo.

El edificio se levanta en la periferia de la ciudad, en un campo baldío,[16] lleno de gatos y de desperdicios,[17] donde todavía se pueden encontrar, sólo un poco más abajo de la superficie del terreno, balas de cañón de una antigua guerra, pomos[18] de espadas enmohecidos,[19] quijadas[20] de burro carcomidas[21] por el tiempo.

—¿Tiene un cigarrillo? —me pregunta Virginia con un gesto que no puede disimular la ansiedad.

Busco en mis bolsillos. Encuentro una llave vieja, algo mellada;[22] la punta de un destornillador[23] roto, el billete de regreso del autobús, un botón de mi camisa, algunos níqueles y, por fin, dos cigarrillos estrujados. Fuma disimuladamente, escondida entre los gruesos volúmenes de lomos[24] desconchados,[25] el marcador del tiempo que contra la pared siempre indica una hora falsa, generalmente pasada, y las viejas molduras llenas de polvo. Se cree que allí donde ahora se eleva el museo, antes hubo una fortificación, en tiempos de guerra. Se aprovecharon las gruesas piedras de la base, algunas vigas,[26] se apuntalaron las paredes. El museo fue inaugurado en 1946. Se conservan algunas fotografías de la ceremonia, con hombres vestidos de frac[27] y damas con faldas largas, oscuras, adornos de estraza[28] y sombreros con pájaros o flores. A lo lejos se adivina una orquesta que toca temas de

[8]*income* [9]provisto... *supplied with* [10]pequeñísima [11]carece... *lacks* [12]intercambios [13]extender, compartir [14]*would demand* [15]*discouraging* [16]*vacant* [17]*waste* [18]*pommel* (*knob on the hilt of a sword*) [19]*rusty* [20]*jawbones* [21]decaídas [22]*dented* [23]*screwdriver* [24]*spines of books* [25]*flaking* [26]*beams, rafters* [27]*tails* (*formal attire*) [28]pedazos de tela

salón; los invitados tienen el aire entre solemne y ridículo de cortar un pastel adornado con la cinta oficial.

Olvidé decir que Virginia es ligeramente estrábica.[29] Este pequeño defecto le da a su rostro un toque cómico que disminuye su ingenuidad. Como si la desviación de la mirada fuera un comentario lleno de humor que flota, desprendido[30] del contexto.

Los Esfuerzos Inútiles se agrupan por letras. Cuando las letras se acaban, se agregan[31] números. El cómputo es largo y complicado. Cada uno tiene un casillero,[32] su folio, su descripción. Andando entre ellos con extraordinaria agilidad, Virginia parece una sacerdotisa,[33] la virgen de un culto antiguo y desprendido del tiempo.

Algunos son Esfuerzos Inútiles bellos; otros, sombríos. No siempre nos ponemos de acuerdo acerca de esta clasificación.

Hojeando uno de los volúmenes, encontré a un hombre que durante diez años intentó hacer hablar a su perro. Y otro, que puso más de veinte en conquistar a una mujer. Le llevaba flores, plantas, catálogos de mariposas, le ofrecía viajes, compuso poemas, inventó canciones, construyó una casa, perdonó todos sus errores, toleró a sus amantes y luego se suicidó.

—Ha sido una empresa ardua —le digo a Virginia—. Pero, posiblemente, estimulante.

—Es una historia sombría —responde Virginia—. El museo posee una completa descripción de esa mujer. Era una criatura frívola, voluble, inconstante, perezosa y resentida. Su comprensión dejaba mucho que desear y además era egoísta.

Hay hombres que han hecho largos viajes persiguiendo lugares que no existían, recuerdos irrecuperables, mujeres que habían muerto y amigos desaparecidos. Hay niños que emprendieron tareas imposibles, pero llenas de fervor. Como aquéllos que cavaban[34] un pozo[35] que era continuamente cubierto por el agua.

En el museo está prohibido fumar y también cantar. Esta última prohibición parece afectar a Virginia tanto como la primera.

—Me gustaría entonar una cancioncilla de vez en cuando —confiesa, nostálgica.

Gente cuyo esfuerzo inútil consistió en intentar reconstruir su árbol genealógico, escarbar[36] la mina en busca de oro, escribir un libro. Otros tuvieron la esperanza de ganar la lotería.

—Prefiero a los viajeros —me dice Virginia.

Hay secciones enteras del museo dedicadas a esos viajes. En las páginas de los libros los reconstruimos. Al cabo de un tiempo de vagar por diferentes mares, atravesar bosques umbríos, conocer ciudades y mercados, cruzar puentes, dormir en los trenes o en los bancos[37] del andén,[38] olvidan cuál era el sentido del viaje y, sin embargo, continúan viajando. Desaparecen un día sin dejar huella[39] ni memoria, perdidos en una inundación, atrapados en un subterráneo o dormidos para siempre en un portal. Nadie los reclama.

Antes, me cuenta Virginia, existían algunos investigadores privados; aficionados que suministraban materiales al museo. Incluso puedo recordar un período en que estuvo de moda coleccionar Esfuerzos Inútiles, como la filatelia[40] o los formicantes.[41]

[29]bizca (*cross-eyed*) [30]separado [31]añaden [32]*shelf* [33]*priestess* [34]*were digging* [35]*well; deep hole*
[36]*scraping* [37]*benches* [38]*platform* (*in a train station*) [39]rastro (*trace*) [40]*philately* (*stamp collecting*)
[41][observación de los] movimientos propios de la hormiga (*ant*)

—Creo que la abundancia de piezas hizo fracasar la afición —declara Virginia—. Sólo resulta estimulante buscar lo que escasea, encontrar lo raro.

Entonces llegaban al museo de lugares distintos, pedían información, se interesaban por algún caso, salían con folletos y regresaban cargados de historias, que reproducían en los impresos, adjuntando las fotografías correspondientes. Esfuerzos Inútiles que llevaban al museo, como mariposas, o insectos extraños. La historia de aquel hombre, por ejemplo, que estuvo cinco años empeñado en evitar una guerra, hasta que la primera bala de un mortero[42] lo descabezó. O Lewis Carroll, que se pasó la vida huyendo de las corrientes de aire y murió de un resfriado, una vez que olvidó la gabardina.[43]

No sé si he dicho que Virginia es ligeramente estrábica. A menudo me entretengo persiguiendo la dirección de esa mirada que no sé adónde va. Cuando la veo atravesar el salón, cargada de folios, de volúmenes, toda clase de documentos, no puedo menos que levantarme de mi asiento e ir a ayudarla.

A veces, en medio de la tarea, ella se queja un poco.

—Estoy cansada de ir y venir —dice—. Nunca acabaremos de clasificarlos a todos. Y los periódicos también. Están llenos de esfuerzos inútiles.

Como la historia de aquel boxeador que cinco veces intentó recuperar el título, hasta que lo descalificaron por un mal golpe en el ojo. Seguramente ahora vagabundea de café en café, en algún barrio sórdido, recordando la edad en que veía bien y sus puños[44] eran mortíferos. O la historia de la trapecista con vértigo, que no podía mirar hacia abajo. O la del enano[45] que quería crecer y viajaba por todas partes buscando un médico que lo curara.

Cuando se cansa de trasladar volúmenes se sienta sobre una pila de diarios viejos, llenos de polvo, fuma un cigarrillo —con disimulo, pues está prohibido hacerlo— y reflexiona en voz alta.

—Sería necesario tomar otro empleado —dice con resignación.

O:

—No sé cuándo me pagarán el sueldo[46] de este mes.

La he invitado a caminar por la ciudad, a tomar un café o ir al cine. Pero no ha querido. Sólo consiente en conversar conmigo entre las paredes grises y polvorientas del museo.

Si el tiempo pasa, yo no lo siento, entretenido como estoy todas las tardes. Pero los lunes son días de pena y de abstinencia, en los que no sé qué hacer, cómo vivir.

El museo cierra a las ocho de la noche. La propia Virginia coloca la simple llave de metal en la cerradura,[47] sin más precauciones, ya que nadie intentaría asaltar el museo. Sólo una vez un hombre lo hizo, me cuenta Virginia, con el propósito de borrar su nombre del catálogo. En la adolescencia había realizado un esfuerzo inútil y ahora se avergonzaba de él, no quería que quedaran huellas.

—Lo descubrimos a tiempo —relata Virginia—. Fue muy difícil disuadirlo. Insistía en el carácter privado de su esfuerzo, deseaba que se lo devolviéramos. En esa ocasión me mostré muy firme y decidida. Era una pieza rara, casi de colección, y el museo habría sufrido una grave pérdida si ese hombre hubiera obtenido su propósito.

[42]*mortar* (*type of cannon*) [43]impermeable (*raincoat*) [44]*fists* [45]*dwarf* [46]salario [47]*lock*

Cuando el museo cierra abandono el lugar con melancolía. Al principio me parecía intolerable el tiempo que debía transcurrir hasta el otro[48] día. Pero aprendí a esperar. También me he acostumbrado a la presencia de Virginia y, sin ella, la existencia del museo me parecería imposible. Sé que el señor director también lo cree así (ése, el de la fotografía con una banda bicolor en el pecho), ya que ha decidido ascenderla. Como no existe escalafón[49] consagrado por la ley o el uso, ha inventado un nuevo cargo, que en realidad es el mismo, pero ahora tiene otro nombre. La ha nombrado vestal[50] del templo, no sin recordarle el carácter sagrado de su misión, cuidando, a la entrada del museo, la fugaz memoria de los vivos.

[48]próximo [49]puesto, rango (*position, rank*) [50]*vestal virgin* (*serving the goddess of chastity*)

Cuestionario

1. ¿Qué llega a saber el lector sobre el carácter del narrador del cuento?
2. ¿Cómo pasa sus días el narrador/protagonista?
3. ¿Quién es Virginia? ¿Cuál es su trabajo?
4. ¿Por qué «mima» Virginia al protagonista?
5. ¿Cuáles son algunos ejemplos de «los esfuerzos inútiles»?
6. ¿En qué parte de la ciudad se ha construido el museo?
7. ¿En qué contexto se menciona Lewis Carroll, autor de *Alicia en el País de las Maravillas*?
8. ¿Por qué no ha querido Virginia reunirse con el protagonista fuera del museo?
9. ¿Cómo es el ascenso de Virginia?

Identificaciones

1. «pido el catálogo para que la muchacha tenga algo que hacer»
2. «sólo una ínfima parte de los esfuerzos inútiles consigue llegar al museo»
3. «Virginia es ligeramente estrábica»
4. «Si el tiempo pasa, yo no lo siento»
5. «aprendí a esperar»
6. «la fugaz memoria de los vivos»

Temas

1. El simbolismo del Museo de los Esfuerzos Inútiles
2. El valor de los ejemplos citados de «esfuerzos inútiles»
3. El tono del cuento
4. La personalidad del narrador/protagonista y su relación con la base temática del cuento
5. Virginia: su carácter, el simbolismo de su nombre y de su «ascenso»
6. El valor simbólico de 1946, el año de la inauguración del museo

ISABEL ALLENDE

Vida y obra

De familia chilena, Isabel Allende (1942–) nació en Lima, Perú, donde su padre —primo hermano (*first cousin*) del futuro presidente de Chile, Salvador Allende Gossens— desempeñaba un cargo diplomático. Anulado el matrimonio de sus padres (1945), la madre volvió a Santiago a vivir con sus tres hijos en la casa de los abuelos. Tras el nuevo casamiento de la madre con el diplomático Ramón Huidobro, la familia viajó a Bolivia y al Líbano (*Lebanon*), donde la futura escritora frecuentó escuelas norteamericanas e inglesas. El golpe militar (1973) que derrocó el gobierno democrático de Salvador Allende y trajo la dictadura de Augusto Pinochet hizo que Isabel abandonara su actividad periodística para prestar asilo y alimentos a los perseguidos y a todo necesitado. A la postre, halló prudente exiliarse en Venezuela y hoy día reside con su segundo marido en San Rafael, California. Allende, quien ha hecho también cine y televisión y ha enseñado literatura en varias universidades de Norteamérica, ha sido ampliamente premiada por su narrativa. Ésta incluye *La casa de los espíritus* (1982), *De amor y de sombra* (1984), *Eva Luna* (1987), *Cuentos de Eva Luna* (1988), *Hija de la fortuna* (1999), *Retrato en sepia* (2001), la trilogía *Memorias de águila y jaguar* —conjunto del cual ha salido a la luz (*has come out*) sólo *La ciudad de las bestias* (2002) y *El reino del dragón de oro* (2003). Su proyecto más reciente y creativo es su «reinvención» de «El Zorro» («*The Fox*») —personaje al estilo de Robin Hood, aparecido inicialmente en *The Curse of Capistrano* (*La maldición de Capistrano,* 1919), «novelette» del estadounidense Johnston McCulley (1883–1958). Hasta el momento Allende ha publicado *El Zorro: Comienza la leyenda* (2005) y *El Zorro: Una novela* (2005), con posibles secuelas. Otro logro reciente resulta *Mi país inventado* (2003). Parte autobiografía, parte ensayo periodístico, parte ficción, constituye un panorama nostálgico de la geografía, historia, sociología y economía de su país nativo. Dentro de su dramaturgia resaltan *El embajador* (1971), *La balada del medio pelo* (1973) y *Los siete espejos* (1974). Digna de gran admiración es su novela *La casa de los espíritus,* que fue llevada a la pantalla bajo el título de *The House of the Spirits* (1993) e interpretada por algunos de los actores más aclamados de Hollywood.

La autora y su contexto

Para apreciar la cosmovisión, la temática y el arte de Isabel Allende, hay que considerar el ambiente familiar y político que inspiró sus primeras obras, las más populares y exitosas. Desaparecido el padre, la niña y sus hermanos se criaron en casa de los abuelos maternos, lugar lleno de libros, antigüedades, documentos ancestrales y objetos curiosos (entre ellos, un esqueleto humano). La atmósfera de los años infantiles, impregnada con fantasmas del pasado, y la represión política documentada veinte años más tarde, se reflejan en la trilogía que comprende *La casa de los espíritus, De amor y de sombra* y *Eva Luna.* Parte ficción, parte historia, estas novelas relatan las vicisitudes o *saga* de cuatro miembros de la familia Truebas del Valle desde principios del siglo XIX hasta la dictadura del general Pinochet. En ellas resaltan el tema de la represión política y el estilo periodístico-documental. Desfilan en dichos escritos personajes femeninos confiados en sí mismos y esperanzados (*full of hope*). En la última de las tres novelas, Allende deja de enfocar directamente la temática de la dictadura para dar rienda suelta (*free rein*) a la fantasía. La protagonista Eva Luna es una niña huérfana y especie de *pícara* (p. •••) contemporánea. Igual que su contraparte barroca, víctima de la injusticia social, Eva sufre a causa de un sistema político aún más devastador. Sin embargo, a través de una serie de peripecias que la ponen en contacto con todas las categorías sociales, triunfa del desamparo (*helplessness*) y de la pobreza en virtud de su espíritu

emprendedor (*resourceful*), radicado sobre todo en el saber contar una gran variedad de historias. A la larga, como la propia Allende, la protagonista llega a ser escritora y se realiza plenamente (*achieves total fulfillment*). *Historias de Eva Luna,* colección de cuentos y especie de secuela, introduce una galería de *tipos* que, como se verá en la lectura que sigue, no vacilan (*hesitate*) en desafiar las convenciones sociales para reclamar su autenticidad innata.

La mujer del juez

Nicolás Vidal siempre supo que perdería la vida por una mujer. Lo pronosticaron el día de su nacimiento y lo confirmó la dueña del almacén[1] en la única ocasión en que él permitió que le viera la fortuna en la borra[2] del café, pero no imaginó que la causa sería Casilda, la esposa del Juez Hidalgo. La divisó[3] por primera vez el día en que ella llegó al pueblo a casarse. No la encontró atractiva, porque prefería las hembras[4] desfachatadas[5] y morenas, y esa joven transparente en su traje de viaje, con la mirada huidiza[6] y unos dedos finos, inútiles para dar placer a un hombre, le resultaba inconsistente como un puñado[7] de ceniza.[8] Conociendo bien su destino, se cuidaba de las mujeres y a lo largo de su vida huyó de todo contacto sentimental, secando su corazón para el amor y limitándose a encuentros rápidos para burlar la soledad. Tan insignificante y remota le pareció Casilda que no tomó precauciones con ella, y llegado el momento olvidó la predicción que siempre estuvo presente en sus decisiones. Desde el techo del edificio, donde se había agazapado[9] con dos de sus hombres, observó a la señorita de la capital cuando ésta bajó del coche el día de su matrimonio. Llegó acompañada por media docena de sus familiares, tan lívidos[10] y delicados como ella, que asistieron a la ceremonia abanicándose[11] con aire de franca consternación y luego partieron para nunca más regresar.

Como todos los habitantes del pueblo, Vidal pensó que la novia no aguantaría el clima y dentro de poco las comadres deberían vestirla para su propio funeral. En el caso improbable de que resistiera el calor y el polvo que se introducía por la piel y se fijaba en el alma, sin duda sucumbiría ante el mal humor y las manías de solterón[12] de su marido. El Juez Hidalgo la doblaba en edad y llevaba tantos años durmiendo solo, que no sabía por dónde comenzar a complacer a una mujer. En toda la provincia temían su temperamento severo y su terquedad[13] para cumplir la ley, aun a costa de la justicia. En el ejercicio de sus funciones ignoraba las razones del buen sentimiento, castigando con igual firmeza el robo de una gallina que el homicidio calificado. Vestía de negro riguroso para que todos conocieran la dignidad de su cargo, y a pesar de la polvareda irreductible de ese pueblo sin ilusiones llevaba siempre los botines[14] lustrados con cera de abeja.[15] Un hombre así no está hecho para marido, decían las comadres, sin embargo no se cumplieron los funestos presagios de la boda, por el contrario, Casilda sobrevivió a tres partos[16] seguidos y parecía contenta. Los domingos acudía con su esposo a la misa de doce, imperturbable bajo su mantilla española, intocada por las inclemencias de ese verano

[1]*general store* [2]*sediment* [3]vio [4]mujeres [5]audaces; sin vergüenza [6]evasiva [7]*handful* [8]*ashes* [9]*crouched down* [10]pálidos [11]*fanning themselves* [12]*confirmed bachelor* [13]*stubbornness* [14]zapatos [15]cera… *beeswax* [16]*births*

perenne, descolorida y silenciosa como una sombra. Nadie le oyó algo más que un saludo tenue, ni le vieron gestos más osados[17] que una inclinación de cabeza o una sonrisa fugaz, parecía volátil, a punto de esfumarse[18] en un descuido.[19] Daba la impresión de no existir, por eso todos se sorprendieron al ver su influencia en el Juez, cuyos cambios eran notables.

Si bien Hidalgo continuó siendo el mismo en apariencia, fúnebre y áspero, sus decisiones en la Corte dieron un extraño giro.[20] Ante el estupor público dejó en libertad a un muchacho que robó a su empleador, con el argumento de que durante tres años el patrón le había pagado menos de lo justo y el dinero sustraído era una forma de compensación. También se negó a castigar a una esposa adúltera, argumentando que el marido no tenía autoridad moral para exigirle[21] honradez, si él mismo mantenía una concubina. Las lenguas maliciosas del pueblo murmuraban que el Juez Hidalgo se daba vuelta como un guante[22] cuando traspasaba el umbral[23] de su casa, se quitaba los ropajes solemnes, jugaba con sus hijos, se reía y sentaba a Casilda sobre sus rodillas, pero esas murmuraciones nunca fueron confirmadas. De todos modos, atribuyeron a su mujer aquellos actos de benevolencia y su prestigio mejoró, pero nada de eso interesaba a Nicolás Vidal, porque se encontraba fuera de la ley y tenía la certeza de que no habría piedad para él cuando pudieran llevarlo engrillado[24] delante del Juez. No prestaba oídos a los chismes sobre doña Casilda y las pocas veces que la vio de lejos, confirmó su primera apreciación de que era sólo un borroso ectoplasma.

Vidal había nacido treinta años antes en una habitación sin ventanas del único prostíbulo[25] del pueblo, hijo de Juana La Triste y de padre desconocido. No tenía lugar en este mundo y su madre lo sabía, por eso intentó arrancárselo del vientre con yerbas, cabos de vela,[26] lavados de lejía[27] y otros recursos brutales, pero la criatura se empeñó en sobrevivir. Años después Juana La Triste, al ver a ese hijo tan diferente, comprendió que los drásticos sistemas para abortar que no consiguieron eliminarlo, en cambio templaron su cuerpo y su alma hasta darle la dureza del hierro. Apenas nació, la comadrona lo levantó para observarlo a la luz de un quinqué[28] y de inmediato notó que tenía cuatro tetillas.

—Pobrecito, perderá la vida por una mujer —pronosticó guiada por su experiencia en esos asuntos.

Esas palabras pesaron como una deformidad en el muchacho. Tal vez su existencia hubiera sido menos mísera con el amor de una mujer. Para compensarlo por los numerosos intentos de matarlo antes de nacer, su madre escogió para él un nombre pleno de belleza y un apellido sólido, elegido al azar;[29] pero ese nombre de príncipe no bastó para conjurar los signos fatales y antes de los diez años el niño tenía la cara marcada a cuchillo por las peleas y muy poco después vivía como fugitivo. A los veinte era jefe de una banda de hombres desesperados. El hábito de la violencia desarrolló la fuerza de sus músculos, la calle lo hizo despiadado[30] y la soledad, a la cual estaba condenado por temor a perderse de amor, determinó la expresión de sus ojos. Cualquier habitante del pueblo podía jurar al verlo que era el hijo de Juana La Triste, porque tal como ella, tenía las pupilas aguadas de lágrimas sin derramar. Cada vez que se cometía una fechoría[31] en la región, los guardias

[17]atrevidos [18]desvanecerse, desaparecer [19]en... *suddenly, when least expected* [20]*turn* [21]*demand of her* [22]*glove* [23]*threshold* [24]*shackled* [25]casa de prostitutas [26]cabos... *ends* (*stubs*) *of candles* [27]lavados... *cleansings with lye* [28]*oil lamp* [29]al... *at random* [30]sin piedad, cruel [31]crimen

salían con perros a cazar a Nicolás Vidal para callar la protesta de los ciudadanos, pero después de unas vueltas por los cerros[32] regresaban con las manos vacías. En verdad no deseaban encontrarlo, porque no podían luchar con él. La pandilla[33] consolidó en tal forma su mal nombre, que las aldeas y las haciendas pagaban un tributo para mantenerla alejada. Con esas donaciones los hombres podían estar tranquilos, pero Nicolás Vidal los obligaba a mantenerse siempre a caballo, en medio de una ventolera[34] de muerte y estropicio[35] para que no perdieran el gusto por la guerra ni se les mermara[36] el desprestigio. Nadie se atrevía a enfrentarlos. En un par de ocasiones el Juez Hidalgo pidió al Gobierno que enviara tropas del ejército para reforzar a sus policías, pero después de algunas excursiones inútiles volvían los soldados a sus cuarteles y los forajidos[37] a sus andanzas.

Sólo una vez estuvo Nicolás Vidal a punto de caer en las trampas de la justicia, pero lo salvó su incapacidad para conmoverse. Cansado de ver las leyes atropelladas, el Juez Hidalgo decidió pasar por alto los escrúpulos y preparar una trampa para el bandolero. Se daba cuenta de que en defensa de la justicia iba a cometer un acto atroz, pero de dos males escogió el menor. El único cebo[38] que se le ocurrió fue Juana La Triste, porque Vidal no tenía otros parientes ni se le conocían amores. Sacó a la mujer del local, donde fregaba pisos y limpiaba letrinas a falta de clientes dispuestos a pagar por sus servicios, la metió dentro de una jaula[39] fabricada a su medida y la colocó en el centro de la Plaza de Armas, sin más consuelo que un jarro de agua.

—Cuando se le termine el agua empezará a gritar. Entonces aparecerá su hijo y yo estaré esperándolo con los soldados —dijo el Juez.

El rumor de ese castigo, en desuso desde la época de los esclavos cimarrones,[40] llegó a oídos de Nicolás Vidal poco antes de que su madre bebiera el último sorbo del cántaro. Sus hombres lo vieron recibir la noticia en silencio, sin alterar su impasible máscara de solitario ni el ritmo tranquilo con que afilaba su navaja contra una cincha de cuero. Hacía muchos años que no tenía contacto con Juana La Triste y tampoco guardaba ni un solo recuerdo placentero de su niñez, pero ésa no era una cuestión sentimental, sino un asunto de honor. Ningún hombre puede aguantar semejante ofensa, pensaron los bandidos, mientras alistaban sus armas y sus monturas, dispuestos a acudir a la emboscada[41] y dejar en ella la vida si fuera necesario. Pero el jefe no dio muestras de prisa.

A medida que transcurrían las horas, aumentaba la tensión en el grupo. Se miraban unos a otros sudando, sin atreverse a hacer comentarios, esperando impacientes, las manos en las cachas[42] de los revólveres, en las crines[43] de los caballos, en las empuñaduras[44] de los lazos. Llegó la noche y el único que durmió en el campamento fue Nicolás Vidal. Al amanecer las opiniones estaban divididas entre los hombres, unos creían que era mucho más desalmado[45] de lo que jamás imaginaron y otros que su jefe planeaba una acción espectacular para rescatar a su madre. Lo único que nadie pensó fue que pudiera faltarle el coraje, porque había dado muestras

[32]colinas [33]*gang* [34]*whirlwind* [35]destrucción [36]disminuyera, redujera [37]bandidos [38]*bait* [39]*cage*
[40]esclavos… *runaway slaves* [41]*ambush* [42]*handles* [43]*manes* [44]*grips* [45]insensible (sin alma)

de tenerlo en exceso. Al mediodía no soportaron más la incertidumbre y fueron a preguntarle qué iba a hacer.

—Nada —dijo.

—¿Y tu madre?

—Veremos quién tiene más cojones,[46] el Juez o yo —replicó imperturbable Nicolás Vidal.

Al tercer día Juana La Triste ya no clamaba piedad ni rogaba por agua, porque se le había secado la lengua y las palabras morían en su garganta antes de nacer, yacía ovillada en el suelo de su jaula con los ojos perdidos y los labios hinchados,[47] gimiendo[48] como un animal en los momentos de lucidez y soñando con el infierno el resto del tiempo. Cuatro guardias armados vigilaban a la prisionera para impedir que los vecinos le dieran de beber. Sus lamentos ocupaban todo el pueblo, entraban por los postigos[49] cerrados, los introducía el viento a través de las puertas, se quedaban prendidos en los rincones, los recogían los perros para repetirlos aullando,[50] contagiaban a los recién nacidos y molían[51] los nervios de quien los escuchaba. El Juez no pudo evitar el desfile de gente por la plaza compadeciendo a la anciana, ni logró detener la huelga[52] solidaria de las prostitutas, que coincidió con la quincena de los mineros. El sábado las calles estaban tomadas por los rudos trabajadores de las minas, ansiosos por gastar sus ahorros antes de volver a los socavones,[53] pero el pueblo no ofrecía ninguna diversión, aparte de la jaula y ese murmullo de lástima llevado de boca en boca, desde el río hasta la carretera de la costa. El cura encabezó a un grupo de feligreses[54] que se presentaron ante el Juez Hidalgo a recordarle la caridad cristiana y suplicarle que eximiera[55] a esa pobre mujer inocente de aquella muerte de mártir, pero el magistrado pasó el pestillo[56] de su despacho y se negó a oírlos, apostando a[57] que Juana La Triste aguantaría un día más y su hijo caería en la trampa. Entonces los notables del pueblo decidieron acudir a doña Casilda.

La esposa del Juez los recibió en el sombrío salón de su casa y atendió sus razones callada, con los ojos bajos, como era su estilo. Hacía tres días que su marido se encontraba ausente, encerrado en su oficina, aguardando a Nicolás Vidal con una determinación insensata. Sin asomarse a la ventana, ella sabía todo lo que ocurría en la calle, porque también a las vastas habitaciones de su casa entraba el ruido de ese largo suplicio. Doña Casilda esperó que las visitas se retiraran, vistió a sus hijos con las ropas de domingo y salió con ellos rumbo a la plaza. Llevaba una cesta con provisiones y una jarra con agua fresca para Juana La Triste. Los guardias la vieron aparecer por la esquina y adivinaron[58] sus intenciones, pero tenían órdenes precisas, así es que cruzaron sus rifles delante de ella y cuando quiso avanzar, observada por una muchedumbre expectante, la tomaron por los brazos para impedírselo. Entonces los niños comenzaron a gritar.

El Juez Hidalgo estaba en su despacho frente a la plaza. Era el único habitante del barrio que no se había taponeado[59] las orejas con cera, porque permanecía atento a la emboscada, acechando[60] el sonido de los caballos de Nicolás Vidal.

[46]*balls* [47]*swollen* [48]*moaning* [49]*shutters* [50]*howling* [51]*grated on* [52]*strike* [53]*tunnels* [54]*parishioners*
[55]librara [56]*bolt* [57]apostando… *betting* [58]*they guessed* [59]*plugged* [60]*listening for*

Durante tres días con sus noches aguantó el llanto[61] de su víctima y los insultos de los vecinos amotinados ante el edificio, pero cuando distinguió las voces de sus hijos comprendió que había alcanzado el límite de su resistencia. Agotado,[62] salió de su Corte con una barba del miércoles, los ojos afiebrados por la vigilia y el peso de su derrota en la espalda. Atravesó la calle, entró en el cuadrilátero de la plaza y se aproximó a su mujer. Se miraron con tristeza. Era la primera vez en siete años que ella lo enfrentaba y escogió hacerlo delante de todo el pueblo. El Juez Hidalgo tomó la cesta y la jarra de manos de doña Casilda y él mismo abrió la jaula para socorrer a su prisionera.

—Se los dije, tiene menos cojones que yo —rió Nicolás Vidal al enterarse de lo sucedido.

Pero sus carcajadas[63] se tornaron amargas al día siguiente, cuando le dieron la noticia de que Juana La Triste se había ahorcado[64] en la lámpara del burdel[65] donde gastó la vida, porque no pudo resistir la vergüenza de que su único hijo la abandonara en una jaula en el centro de la Plaza de Armas.

—Al Juez le llegó su hora —dijo Vidal.

Su plan consistía en entrar al pueblo de noche, atrapar al magistrado por sorpresa, darle una muerte espectacular y colocarlo dentro de la maldita jaula, para que al despertar al otro día todo el mundo pudiera ver sus restos humillados. Pero se enteró de que la familia Hidalgo había partido a un balneario[66] de la costa para pasar el mal gusto de la derrota.[67]

El indicio de que los perseguían para tomar venganza alcanzó al Juez Hidalgo a mitad de ruta, en una posada donde se habían detenido a descansar. El lugar no ofrecía suficiente protección hasta que acudiera el destacamento[68] de la guardia, pero llevaba algunas horas de ventaja y su vehículo era más rápido que los caballos. Calculó que podría llegar al otro pueblo y conseguir ayuda. Ordenó a su mujer subir al coche con los niños, apretó[69] a fondo el pedal y se lanzó a la carretera. Debió llegar con un amplio margen de seguridad, pero estaba escrito que Nicolás Vidal se encontraría ese día con la mujer de la cual había huido toda su vida.

Extenuado por las noches de vela,[70] la hostilidad de los vecinos, el bochorno[71] sufrido y la tensión de esa carrera para salvar a su familia, el corazón del Juez Hidalgo pegó un brinco y estalló[72] sin ruido. El coche sin control salió del camino, dio algunos tumbos y se detuvo por fin en la vera. Doña Casilda tardó un par de minutos en darse cuenta de lo ocurrido. A menudo se había puesto en el caso de quedar viuda, pues su marido era casi un anciano, pero no imaginó que la dejaría a merced de sus enemigos. No se detuvo a pensar en eso, porque comprendió la necesidad de actuar de inmediato para salvar a los niños. Recorrió con la vista el sitio donde se encontraba y estuvo a punto de echarse a llorar de desconsuelo, porque en aquella desnuda extensión, calcinada por un sol inmisericorde, no se vislumbraban[73] rastros[74] de vida humana, sólo los cerros agrestes y un cielo blanqueado por la luz. Pero con una segunda mirada distinguió en una ladera la sombra de una gruta[75] y

[61]*weeping* [62]Fatigado [63]risa exagerada [64]*hanged* [65]*bordello* [66]*spa; baths* [67]*defeat* [68]*detachment* [69]*he pressed* [70]de... sin dormir [71]sentido de deshonra o vergüenza [72]*exploded, burst* [73]veían [74]signos [75]cueva

hacia allá echó a correr llevando a dos criaturas en brazos y la tercera prendida a sus faldas.

Tres veces escaló Casilda cargando uno por uno a sus hijos hasta la cima. Era una cueva natural, como muchas otras en los montes de esa región. Revisó el interior para cerciorarse[76] de que no fuera la guarida[77] de algún animal, acomodó a los niños al fondo y los besó sin una lágrima.

—Dentro de algunas horas vendrán los guardias a buscarlos. Hasta entonces no salgan por ningún motivo, aunque me oigan gritar, ¿han entendido? —les ordenó.

Los pequeños se encogieron aterrados y con una última mirada de adiós la madre descendió del cerro. Llegó hasta el coche, bajó los párpados de su marido, se sacudió[78] la ropa, se acomodó el peinado y se sentó a esperar. No sabía de cuántos hombres se componía la banda de Nicolás Vidal, pero rezó para que fueran muchos, así les daría trabajo saciarse de ella, y reunió sus fuerzas preguntándose cuánto tardaría morir si se esmeraba en hacerlo poco a poco. Deseó ser opulenta[79] y fornida[80] para oponerles mayor resistencia y ganar tiempo para sus hijos.

No tuvo que aguardar largo rato. Pronto divisó polvo en el horizonte, escuchó un galope y apretó los dientes. Desconcertada, vio que se trataba de un solo jinete,[81] que se detuvo a pocos metros de ella con el arma en la mano. Tenía la cara marcada de cuchillo y así reconoció a Nicolás Vidal, quien había decidido ir en persecución del Juez Hidalgo sin sus hombres, porque ése era un asunto privado que debían arreglar entre los dos. Entonces ella comprendió que debería hacer algo mucho más difícil que morir lentamente.

Al bandido le bastó una mirada para comprender que su enemigo se encontraba a salvo de cualquier castigo, durmiendo su muerte en paz, pero allí estaba su mujer flotando en la reverberación de la luz. Saltó del caballo y se le acercó. Ella no bajó los ojos ni se movió y él se detuvo sorprendido, porque por primera vez alguien lo desafiaba[82] sin asomo de temor. Se midieron en silencio durante algunos segundos eternos, calibrando cada uno las fuerzas del otro, estimando su propia tenacidad y aceptando que estaban ante un adversario formidable. Nicolás Vidal guardó el revólver y Casilda sonrió.

La mujer del juez se ganó cada instante de las horas siguientes. Empleó todos los recursos de seducción registrados desde los albores del conocimiento humano y otros que improvisó inspirada por la necesidad, para brindar a aquel hombre el mayor deleite. No sólo trabajó sobre su cuerpo como diestra[83] artesana, pulsando cada fibra en busca del placer, sino que puso al servicio de su causa el refinamiento de su espíritu. Ambos entendieron que se jugaban la vida y eso daba a su encuentro una terrible intensidad. Nicolás Vidal había huido del amor desde su nacimiento, no conocía la intimidad, la ternura, la risa secreta, la fiesta de los sentidos, el alegre gozo de los amantes. Cada minuto transcurrido acercaba el destacamento de guardias y con ellos el pelotón de fusilamiento,[84] pero también lo acercaba a esa mujer prodigiosa y por eso los entregó con gusto a cambio de los dones[85] que ella le ofrecía. Casilda era pudorosa y tímida y había estado casada con un viejo austero

[76]asegurarse [77]refugio [78]se... *she dusted off* [79]voluptuosa [80]robusta [81]hombre montado a caballo
[82]*was challenging* [83]*expert* [84]pelotón... *firing squad* [85]*gifts*

ante quien nunca se mostró desnuda. Durante esa inolvidable tarde ella no perdió de vista que su objetivo era ganar tiempo, pero en algún momento se abandonó, maravillada de su propia sensualidad, y sintió por ese hombre algo parecido a la gratitud. Por eso, cuando oyó el ruido lejano de la tropa le rogó que huyera y se ocultara en los cerros. Pero Nicolás Vidal prefirió envolverla en sus brazos para besarla por última vez, cumpliendo así la profecía que marcó su destino.

Cuestionario

1. ¿Cuál va a ser el destino de Nicolás Vidal, según lo que se pronosticó el día de su nacimiento?
2. ¿Cómo es la mujer del juez?
3. ¿Cómo se describe el carácter del juez?
4. ¿Cómo ha sido la vida de Nicolás Vidal?
5. ¿Cómo reacciona la gente a la presencia de Vidal y su pandilla en los cerros cercanos?
6. ¿Qué plan tiene el juez para capturar a Vidal?
7. ¿Cuáles son los resultados del plan?
8. ¿Qué le pasa al juez?
9. ¿Cómo se venga Vidal del juez?
10. ¿Qué se revela de la mujer del juez en la parte final? ¿Qué se revela de Vidal?

Identificaciones

1. «la señorita de la capital»
2. «las manías de solterón»
3. «Juana La Triste»
4. «un apellido sólido, escogido al azar»
5. «En verdad no deseaban encontrarlo»
6. «cebo»
7. «sus carcajadas se volvieron amargas»
8. «Deseó ser opulenta y fornida»
9. «como diestra artesana»
10. «Nicolás Vidal prefirió envolverla en sus brazos»

Temas

1. El uso de la ironía en «La mujer del juez»
2. La caracterización de los personajes principales
3. El tema del destino
4. Las ideas que ofrece el cuento sobre la psicología humana
5. El cuento como comentario sobre la sociedad

vir13156_pt01_009-132 07/18/2007 00:26 Page 106 pinnacle 101:MHCA022:mhvir6:Part 1:

MIGUEL DE UNAMUNO

Vida y obra

El español Miguel de Unamuno (1864–1936) nació en Bilbao, ciudad industrial del País Vasco (*Basque Country*). Se doctoró en Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid. A partir de 1891 ocupó la cátedra de Griego en la Universidad de Salamanca, universidad de la cual llegó a ser rector (*president*). En 1923, instalada la dictadura militar de Miguel Primo de Rivera (1870–1930), Unamuno fue destituido (*fired*) por razones políticas. Tras siete años de exilio en la isla de Fuerteventura y en Francia, volvió a ocupar el rectorado de su antigua universidad y a participar en la vida política. En 1936, Francisco Franco lo destituyó nuevamente, recluyéndolo en su domicilio (*placing him under house arrest*). Unamuno, desolado, falleció poco después. Compuso la mayor parte de sus obras en Salamanca, una antigua y tranquila ciudad rica en tradición. Sus escritos más significativos pertenecen a los campos del ensayo y de la narrativa. Entre sus novelas resaltan *Paz en la guerra* (1897), *Niebla* (1914), *Abel Sánchez* (1917), *La tía Tula* (1921) y *San Manuel Bueno, mártir* (1931). Su obra ensayística sobresaliente es *Del sentimiento trágico de la vida* (1913).

El autor y su contexto

Dramaturgo, novelista, cuentista, poeta, ensayista y filósofo, Unamuno pertenece a la Generación del 98. Se le dio este nombre a un conjunto de escritores que se identificaron con el desaliento (*dejection*) de sus compatriotas tras la derrota de España en la Guerra hispanoamericana de 1898 e intentaron renovar el amor por la patria y por su tradición espiritual y artística (ver Apéndice 3). Aficionado en su juventud a las ideas progresistas extranjeras, Unamuno pensó que, para regenerarse, España necesitaba abandonar su tradición «muerta» e integrarse a Europa, adoptando una «tradición universal, cosmopolita». Sin embargo, en 1897, una crisis religiosa personal hizo que Unamuno, sin condenar el progreso científico moderno, afirmara la superioridad del espíritu español frente al racionalismo europeo. En su obra maestra *Del sentimiento trágico de la vida,* el autor, al debatir la cuestión de la mortalidad humana, expone el conflicto entre la razón y la fe. El mismo conflicto que presenta en dicho ensayo, o sea, la lucha entre el anhelo natural de inmortalidad de todo ser humano y el escepticismo instigado por la lógica, forma el tema recurrente de su obra. En *San Manuel Bueno, mártir,* el autor alude a su propia crisis religiosa. Lo confirman el fuerte simbolismo cristiano, las citas, los nombres bíblicos, los episodios de la vida de Cristo y las referencias a las distintas partes de la misa católica.

San Manuel Bueno, mártir

Si sólo en esta vida esperamos en Cristo, somos los más miserables de los hombres todos.
(San Pablo. I, *Corintios,* XV, 19)

Ahora que el obispo de la diócesis de Renada,[a] a la que pertenece esta mi querida aldea de Valverde de Lucerna,[b] anda, a lo que se dice, promoviendo el proceso para la beatificación[c] de nuestro Don Manuel, o mejor San Manuel Bueno, que fue en ésta párroco,[1] quiero dejar aquí consignado,[2] a modo de confesión y sólo Dios sabe, que no yo, con qué destino, todo lo que sé y recuerdo de aquel varón matriarcal que llenó toda la más entrañada[3] vida de mi alma, que fue mi verdadero padre espiritual, el padre de mi espíritu, del mío, el de Ángela Carballino.

Al otro, a mi padre carnal y temporal, apenas si le conocí, pues se me murió siendo yo muy niña. Sé que había llegado de forastero a nuestra Valverde de Lucerna, que aquí arraigó[4] al casarse aquí con mi madre. Trajo consigo unos cuantos libros, el *Quijote,* obras de teatro clásico, algunas novelas, historias, el *Bertoldo,*[d] todo revuelto, y de esos libros, los únicos casi que había en toda la aldea, devoré yo ensueños[5] siendo niña. Mi buena madre apenas si me contaba hechos o dichos de mi padre. Los de Don Manuel, a quien, como todo el pueblo, adoraba, de quien estaba enamorada —claro que castísimamente[6]—, le habían borrado el recuerdo de los de su marido. A quien encomendaba a Dios, y fervorosamente, cada día al rezar el rosario.

De nuestro Don Manuel me acuerdo como si fuese de cosa de ayer, siendo yo niña, a mis diez años, antes de que me llevaran al Colegio de Religiosas de la ciudad catedralicia[7] de Renada. Tendría él, nuestro santo, entonces unos treinta y siete años. Era alto, delgado, erguido,[8] llevaba la cabeza como nuestra Peña del Buitre[9] lleva su cresta, y había en sus ojos toda la hondura azul de nuestro lago. Se llevaba las miradas de todos y tras ellas, los corazones, y él, al mirarnos, parecía, traspasando la carne como un cristal, mirarnos al corazón. Todos le queríamos, pero sobre todo los niños. ¡Qué cosas nos decía! Eran cosas, no palabras. Empezaba el pueblo a olerle[10] la santidad; se sentía lleno y embriagado[11] de su aroma.

Entonces fue cuando mi hermano Lázaro,[e] que estaba en América, de donde nos mandaba regularmente dinero con que vivíamos en decorosa holgura,[12] hizo que mi madre me mandase al Colegio de Religiosas, a que se completara fuera de la aldea mi educación, y esto aunque a él, a Lázaro, no le hiciesen mucha gracia las monjas. «Pero como ahí —nos escribía— no hay hasta ahora, que yo sepa, colegios laicos[13] y progresivos, y menos para señoritas, hay que atenerse a lo que haya. Lo importante es que Angelita se pula[14] y que no siga entre esas zafias[15] aldeanas». Y entré en el colegio, pensando en un principio hacerme en él maestra, pero luego se me atragantó[16] la pedagogía.

[1]*parish priest* [2]puesto por escrito [3]íntima [4]se estableció [5]ilusiones [6]virtuosamente [7]forma adjetival de **catedral** [8]recto [9]Peña… nombre de un pico del lugar [10]percibir [11]*intoxicated* [12]bienestar [13]sin base religiosa [14]se… se quite la rusticidad [15]incultas [16]se… me atrajo cada vez menos

---

[a]El nombre ficticio de la ciudad tiene cierto valor simbólico, pues hace pensar en las palabras (1) **renada,** forma arcaica de **renacida,** del verbo **renacer,** y (2) **re-nada,** la intensificación de **la nada.** Se puede relacionar este doble sentido semántico con la problemática expuesta por la novela misma a través del «secreto» de Don Manuel.

[b]El nombre del pueblo alude a una aldea legendaria (Villaverde de Lucerna) sumergida en el lago de San Martín de Castañeda, en la provincia de Zamora.

[c]parte del proceso eclesiástico de reconocer como santo a alguien

[d]colección de cuentos del italiano Giulio Cesare Croce (1550–1609), muy popular en España

[e]Cuatro días después de morir, el Lázaro bíblico es resucitado por Jesucristo (San Juan 11:1–44).

En el colegio conocí a niñas de la ciudad e intimé[17] con algunas de ellas. Pero seguía atenta a las cosas y a la gente de nuestra aldea, de la que recibía frecuentes noticias y tal vez alguna visita. Y hasta al colegio llegaba la fama de nuestro párroco, de quien empezaba a hablarse en la ciudad episcopal. Las monjas no hacían sino interrogarme respecto a él.

Desde muy niña alimenté, no sé bien cómo, curiosidades, preocupaciones e inquietudes, debidas, en parte al menos, a aquel revoltijo[18] de libros de mi padre, y todo ello se me medró[19] en el colegio, en el trato, sobre todo, con una compañera que se me aficionó[20] desmedidamente y que unas veces me proponía que entrásemos juntas a la vez en un mismo convento, jurándonos, y hasta firmando el juramento con nuestra sangre, hermandad perpetua, y otras veces me hablaba, con los ojos semicerrados, de novios y de aventuras matrimoniales. Por cierto que no he vuelto a saber de ella ni de su suerte. Y eso que cuando se hablaba de nuestro Don Manuel, o cuando mi madre me decía algo de él en sus cartas —y era en casi todas—, que yo leía a mi amiga, ésta exclamaba como en arrobo:[21] «¡Qué suerte, chica, la de poder vivir cerca de un santo así, de un santo vivo, de carne y hueso, y poder besarle la mano! Cuando vuelvas a tu pueblo escríbeme mucho, mucho y cuéntame de él.»

Pasé en el colegio unos cinco años, que ahora se me pierden como un sueño de madrugada[22] en la lejanía del recuerdo, y a los quince volví a mi Valverde de Lucerna. Ya toda ella era Don Manuel; Don Manuel con el lago y con la montaña. Llegué ansiosa de conocerle, de ponerme bajo su protección, de que él me marcara el sendero[23] de mi vida.

Decíase[24] que había entrado en el Seminario para hacerse cura, con el fin de atender a los hijos de una su hermana recién viuda, de servirles de padre; que en el Seminario se había distinguido por su agudeza mental[25] y su talento y que había rechazado ofertas de brillante carrera eclesiástica porque él no quería ser sino de su Valverde de Lucerna, de su aldea prendida[26] como un broche entre el lago y la montaña que se mira en él.

¡Y cómo quería a los suyos! Su vida era arreglar matrimonios desavenidos,[27] reducir[28] a sus padres hijos indómitos[29] o reducir los padres a sus hijos, y, sobre todo, consolar a los amargados y atediados[30] y ayudar a todos a bien morir.[31]

Me acuerdo, entre otras cosas, de que al volver de la ciudad la desgraciada hija de la tía Rabona, que se había perdido y volvió, soltera y desahuciada,[32] trayendo un hijito consigo, Don Manuel no paró hasta que hizo que se casase con ella su antiguo novio Perote y reconociese como suya a la criaturita, diciéndole:

—Mira, da padre a este pobre crío que no le tiene más que en el cielo.

—¡Pero, Don Manuel, si no es mía la culpa… !

—¡Quién lo sabe, hijo, quién lo sabe… !, y sobre todo, no se trata de culpa.

Y hoy el pobre Perote, inválido, paralítico, tiene como báculo[33] y consuelo de su vida al hijo aquel que, contagiado por la santidad de Don Manuel, reconoció por suyo no siéndolo.

[17]me hice amiga [18]mezcla, desorden [19]se… se aumentó [20]se… *became fond of me* [21]éxtasis [22]primeras horas de la mañana [23]camino [24]Se decía [25]agudeza… inteligencia [26]*stuck* [27]incompatibles [28]dominar [29]indomables [30]aburridos [31]bien… morir cristianamente [32]sin esperanza [33]bastón; (*fig.*) ayuda

En la noche de San Juan, la más breve del año, solían y suelen acudir a nuestro lago todas las pobres mujerucas, y no pocos hombrecillos, que se creen poseídos, endemoniados,[34] y que parece no son sino histéricos y a las veces epilépticos, y Don Manuel emprendió la tarea de hacer él de lago, de piscina probática,[35] y de tratar de aliviarles y si era posible de curarles. Y era tal la acción de su presencia, de sus miradas, y tal sobre todo la dulcísima autoridad de sus palabras y sobre todo de su voz —¡qué milagro de voz!—, que consiguió curaciones sorprendentes. Con lo que creció su fama, que atraía a nuestro lago y a él a todos los enfermos del contorno.[36] Y alguna vez llegó una madre pidiéndole que hiciese un milagro en su hijo, a lo que contestó sonriendo tristemente:

—No tengo licencia del señor obispo para hacer milagros.

Le preocupaba, sobre todo, que anduviesen todos limpios. Si alguno llevaba un roto en su vestidura, le decía: «Anda a ver al sacristán, y que te remiende eso.» El sacristán era sastre. Y cuando el día primero de año iban a felicitarle por ser el de su santo[f] —su santo patrono era el mismo Jesús Nuestro Señor[g]—, quería Don Manuel que todos se le presentasen con camisa nueva, y al que no la tenía se la regalaba él mismo.

Por todos mostraba el mismo afecto, y si a algunos distinguía más con él era a los más desgraciados y a los que aparecían como más díscolos.[37] Y como hubiera en el pueblo un pobre idiota de nacimiento, Blasillo el bobo, a éste es a quien más acariciaba y hasta llegó a enseñarle cosas que parecía milagro que las hubiese podido aprender. Y es que el pequeño rescoldo[38] de inteligencia que aún quedaba en el bobo se le encendía en imitar, como un pobre mono, a su Don Manuel.

Su maravilla era la voz, una voz divina que hacía llorar. Cuando al oficiar en misa mayor o solemne entonaba el prefacio, estremecíase[39] la iglesia y todos los que le oían sentíanse conmovidos en sus entrañas. Su canto, saliendo del templo, iba a quedarse dormido sobre el lago y al pie de la montaña. Y cuando en el sermón de Viernes Santo clamaba aquello de: «¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?»[h] pasaba por el pueblo todo un temblor hondo como por sobre las aguas del lago en días de cierzo de hostigo.[40] Y era como si oyesen a Nuestro Señor Jesucristo mismo, como si la voz brotara de aquel viejo crucifijo a cuyos pies tantas generaciones de madres habían depositado sus congojas.[41] Como que una vez, al oírlo su madre, la de Don Manuel, no pudo contenerse, y desde el suelo del templo, en que se sentaba, gritó: «¡Hijo mío!» Y fue un chaparrón[42] de lágrimas entre todos. Creeríase que el grito maternal había brotado de la boca entreabierta de aquella Dolorosa[i] —el corazón traspasado por siete espadas— que había en una de las capillas del templo. Luego Blasillo el tonto iba repitiendo en tono patético por las callejas, y como un eco el «¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?»,

[34]*possessed by the devil* [35]piscina… piscina donde se lavan los enfermos [36]los alrededores [37]rebeldes [38]*ember* [39]se estremecía, temblaba [40]cierzo… viento del norte [41]angustias [42]lluvia breve que cae en grandes cantidades

[f]Muchos católicos son bautizados con nombres de santos y en algunos países se celebra el día del santo de una persona en vez de, o además de, su cumpleaños.
[g]Emmanuel es otro nombre de Jesucristo. Quiere decir «Dios con nosotros» (San Mateo 1:23).
[h]palabras de Jesucristo antes de morir en la cruz (San Mateo 27:46)
[i]imagen de la Virgen María representada con siete espadas que simbolizan los siete dolores que sufrió por su hijo Jesucristo

y de tal manera que al oírselo se les saltaban a todos las lágrimas, con gran regocijo[43] del bobo por su triunfo imitativo.

Su acción sobre las gentes era tal, que nadie se atrevía a mentir ante él, y todos, sin tener que ir al confesionario, se le confesaban. A tal punto que como hubiese una vez ocurrido un repugnante crimen en una aldea próxima, el juez, un insensato que conocía mal a Don Manuel, le llamó y le dijo:

—A ver si usted, Don Manuel, consigue que este bandido declare la verdad.

—¿Para que luego pueda castigársele? —replicó el santo varón—. No, señor juez, no; yo no saco a nadie una verdad que le lleve acaso a la muerte. Allá entre él y Dios… La justicia humana no me concierne. «No juzguéis para no ser juzgados»,[j] dijo Nuestro Señor…

—Pero es que yo, señor cura…

—Comprendido; dé usted, señor juez, al César lo que es del César, que yo daré a Dios lo que es de Dios.[k]

Y al salir, mirando fijamente al presunto reo,[44] le dijo:

—Mira bien si Dios te ha perdonado, que es lo único que importa.

En el pueblo todos acudían a misa, aunque sólo fuese por oírle y por verle en el altar, donde parecía transfigurarse, encendiéndosele el rostro. Había un santo ejercicio que introdujo en el culto popular y es que, reuniendo en el templo a todo el pueblo, hombres y mujeres, viejos y niños, unas mil personas, recitábamos al unísono, en una sola voz, el Credo: «Creo en Dios Padre Todopoderoso, Creador del Cielo y de la Tierra… » y lo que sigue. Y no era un coro, sino una sola voz, una voz simple y unida, fundidas[45] todas en una y haciendo como una montaña, cuya cumbre, perdida a las veces en nubes, era Don Manuel. Y al llegar a lo de «creo en la resurrección de la carne y la vida perdurable[46]», la voz de Don Manuel se zambullía,[47] como en un lago, en la del pueblo todo, y era que él se callaba. Y yo oía las campanadas de la villa que se dice aquí está sumergida en el lecho del lago —campanadas que se dice también se oyen la noche de San Juan— y eran las de la villa sumergida en el lago espiritual de nuestro pueblo; oía la voz de nuestros muertos que en nosotros resucitaban en la comunión de los santos. Después, al llegar a conocer el secreto de nuestro santo, he comprendido que era como si una caravana en marcha por el desierto, desfallecido[48] el caudillo[49] al acercarse al término de su carrera, le tomaran en hombros los suyos para meter su cuerpo sin vida en la tierra de promisión.

Los más no querían morirse sino cojidos[l] de su mano como de un ancla.

Jamás en sus sermones se ponía a declamar contra impíos,[50] masones, liberales o herejes. ¿Para qué, si no los había en la aldea? Ni menos contra la mala prensa. En cambio, uno de los más frecuentes temas de sus sermones era contra la mala lengua.[51] Porque él lo disculpaba todo y a todos disculpaba. No quería creer en la mala intención de nadie.

[43]alegría [44]acusado [45]unidas [46]eterna [47]sumergía [48]debilitado [49]líder [50]gente que no tiene fe religiosa [51]mala… *evil tongue*

[j] uno de los preceptos de la doctrina enseñada por Jesús (San Mateo 7:1)

[k] Jesucristo dio la misma respuesta al ser interrogado (por quienes dudaban de sus intenciones respecto a la autoridad) acerca de si era justo dar tributo al César (San Lucas 20:25).

[l] Unamuno utilizaba la «j» en vez de la «g» al escribir palabras como **cogidos, recoger, escoger, mágica,** etcétera.

—La envidia —gustaba repetir— la mantienen los que se empeñan en[52] creerse envidiados, y las más de las persecuciones son efecto más de la manía persecutoria que no de la perseguidora.

—Pero fíjese, Don Manuel, en lo que me ha querido decir…

Y él:

—No debe importarnos tanto lo que uno quiera decir como lo que diga sin querer…

Su vida era activa y no contemplativa, huyendo cuanto podía de no tener nada que hacer. Cuando oía eso de que la ociosidad[53] es la madre de todos los vicios, contestaba: «Y del peor de todos, que es el pensar ocioso.» Y como yo le preguntara una vez qué es lo que con eso quería decir, me contestó: «Pensar ocioso es pensar para no hacer nada o pensar demasiado en lo que se ha hecho y no en lo que hay que hacer. A lo hecho pecho,[54] y a otra cosa, que no hay peor que remordimiento sin enmienda[55]». ¡Hacer!, ¡hacer! Bien comprendí yo ya desde entonces que Don Manuel huía de pensar ocioso y a solas, que algún pensamiento le perseguía.

Así es que estaba siempre ocupado, y no pocas veces en inventar ocupaciones. Escribía muy poco para sí, de tal modo que apenas nos ha dejado escritos o notas; mas, en cambio, hacía de memorialista para los demás, y a las madres, sobre todo, les redactaba[56] las cartas para sus hijos ausentes.

Trabajaba también manualmente, ayudando con sus brazos a ciertas labores del pueblo. En la temporada de trilla[57] íbase a la era a trillar y aventar,[58] y en tanto les aleccionaba[59] o les distraía. Sustituía a las veces a algún enfermo en su tarea. Un día del más crudo invierno se encontró con un niño, muertito de frío, a quien su padre le enviaba a recojer una res[60] a larga distancia, en el monte.

—Mira —le dijo al niño—, vuélvete a casa, a calentarte, y dile a tu padre que yo voy a hacer el encargo.

Y al volver con la res se encontró con el padre, todo confuso, que iba a su encuentro. En invierno partía leña[61] para los pobres. Cuando se secó aquel magnífico nogal[62] —«un nogal matriarcal» le llamaba—, a cuya sombra había jugado de niño y con cuyas nueces se había durante tantos años regalado, pidió el tronco, se lo llevó a su casa y después de labrar en él seis tablas, que guardaba al pie de su lecho,[63] hizo del resto leña para calentar a los pobres. Solía hacer también las pelotas para que jugaran los mozos y no pocos juguetes para los niños.

Solía acompañar al médico en su visita, y recalcaba[64] las prescripciones de éste. Se interesaba sobre todo en los embarazos[65] y en la crianza[66] de los niños, y estimaba como una de las mayores blasfemias aquello de: «¡teta y gloria!», y lo otro de: «angelitos al cielo».[m] Le conmovía profundamente la muerte de los niños.

—Un niño que nace muerto o que se muere recién nacido y un suicidio —me dijo una vez— son para mí de los más terribles misterios: ¡un niño en cruz!

[52]se… insisten en [53]la… no trabajar o gastar mal el tiempo [54]A… *What's done is done* [55]corregir la falta [56]escribía [57]*threshing* [58]trillar… *thresh and winnow* [59]enseñaba [60]vaca [61]madera para el fuego [62]*walnut tree* [63]cama [64]enfatizaba [65]estado de la mujer que espera un hijo [66]acción de criar, alimentar o educar a los niños

[m]¡teta… dos refranes que se refieren a la idea de que los recién nacidos al morir van al cielo

Y como una vez, por haberse quitado uno la vida le preguntara el padre del suicida, un forastero, si le daría tierra sagrada,[n] le contestó:

—Seguramente, pues en el último momento, en el segundo de la agonía, se arrepintió sin duda alguna.

Iba también a menudo a la escuela a ayudar al maestro, a enseñar con él, y no sólo el catecismo. Y es que huía de la ociosidad y de la soledad. De tal modo que por estar con el pueblo, y sobre todo con el mocerío[67] y la chiquillería,[68] solía ir al baile. Y más de una vez se puso en él a tocar el tamboril para que los mozos y las mozas bailasen, y esto, que en otro hubiera parecido grotesca profanación del sacerdocio, en él tomaba un sagrado carácter y como de rito religioso. Sonaba el Angelus,[o] dejaba el tamboril y el palillo, se descubría, y todos con él, y rezaba: «El ángel del Señor anunció a María: Ave María… » Y luego:

—Y ahora, a descansar para mañana.

—Lo primero —decía— es que el pueblo esté contento, que estén todos contentos de vivir. El contentamiento de vivir es lo primero de todo. Nadie debe querer morirse hasta que Dios quiera.

—Pues yo sí —le dijo una vez una recién viuda—, yo quiero seguir a mi marido…

—¿Y para qué? —le respondió—. Quédate aquí para encomendar su alma a Dios.

En una boda dijo una vez: «¡Ay, si pudiese cambiar el agua toda de nuestro lago en vino, en un vinillo que por mucho que de él se bebiera alegrara sin emborrachar nunca… o por lo menos con una borrachera alegre[p]!»

Una vez pasó por el pueblo una banda de pobres titiriteros.[69] El jefe de ella, que llegó con la mujer gravemente enferma y embarazada, y con tres hijos que le ayudaban, hacía de payaso.[70] Mientras él estaba, en la plaza del pueblo, haciendo reír a los niños y aun a los grandes, ella, sintiéndose de pronto gravemente indispuesta, se tuvo que retirar y se retiró escoltada[71] por una mirada de congoja[72] del payaso y una risotada[73] de los niños. Y escoltada por Don Manuel, que luego, en un rincón de la cuadra de la posada, le ayudó a bien morir. Y cuando, acabada la fiesta, supo el pueblo y supo el payaso la tragedia, fuéronse todos a la posada y el pobre hombre, diciendo con llanto en la voz: «Bien se dice, señor cura, que es usted todo un santo», se acercó a éste queriendo tomarle la mano para besársela, pero Don Manuel se adelantó y tomándosela al payaso pronunció ante todos:

—El santo eres tú, honrado payaso; te vi trabajar y comprendí que no sólo lo haces para dar pan a tus hijos, sino también para dar alegría a los de los otros, y yo te digo que tu mujer, la madre de tus hijos, a quien he despedido a Dios mientras trabajabas y alegrabas, descansa en el Señor, y que tú irás a juntarte con ella y a que te paguen riendo los ángeles a los que haces reír en el cielo de contento.

Y todos, niños y grandes, lloraban y lloraban tanto de pena como de un misterioso contento en que la pena se ahogaba. Y más tarde, recordando aquel solemne

[67]jóvenes [68]niños [69]*puppeteers* [70]*clown* [71]acompañada [72]preocupación [73]risa ruidosa

[n]Según la tradición católica, a los suicidas no se les da cristiana sepultura porque el suicidio es considerado un pecado mortal.

[o]toque de campana que invita a orar en honor del momento en que un ángel anunció a la Virgen María que Jesucristo tomaría forma humana en su seno

[p]alusión al milagro de Jesús en las bodas de Caná en las que convierte el agua en vino (San Juan 2:1–11)

rato, he comprendido que la alegría imperturbable de Don Manuel era la forma temporal y terrena de una infinita tristeza que con heroica santidad recataba[74] a los ojos y los oídos de los demás.

Con aquella su constante actividad, con aquel mezclarse en las tareas y las diversiones de todos, parecía querer huir de sí mismo, querer huir de su soledad. «Le temo a la soledad», repetía. Mas, aun así, de vez en cuando se iba solo, orilla del lago, a las ruinas de aquella vieja abadía[75] donde aún parecen reposar las almas de los piadosos cistercienses[76] a quienes ha sepultado en el olvido la Historia. Allí está la celda del llamado Padre Capitán, y en sus paredes se dice que aún quedan señales de las gotas de sangre con que las salpicó[77] al mortificarse.[78] ¿Qué pensaría allí nuestro Don Manuel? Lo que sí recuerdo es que como una vez, hablando de la abadía, le preguntase yo cómo era que no se le había ocurrido ir al claustro,[79] me contestó:

—No es sobre todo porque tenga, como tengo, mi hermana viuda y mis sobrinos a quienes sostener, que Dios ayuda a sus pobres, sino porque yo no nací para ermitaño,[80] para anacoreta;[81] la soledad me mataría el alma, y en cuanto a un monasterio, mi monasterio es Valverde de Lucerna. Yo no debo vivir solo; yo no debo morir solo. Debo vivir para mi pueblo, morir para mi pueblo. ¿Cómo voy a salvar mi alma si no salvo la de mi pueblo?

—Pero es que ha habido santos ermitaños, solitarios… —le dije.

—Sí, a ellos les dio el Señor la gracia de soledad que a mí me ha negado, y tengo que resignarme. Yo no puedo perder a mi pueblo para ganarme el alma. Así me ha hecho Dios. Yo no podría soportar las tentaciones del desierto. Yo no podría llevar solo la cruz del nacimiento.

He querido con estos recuerdos, de los que vive mi fe, retratar a nuestro Don Manuel tal como era cuando yo, mocita de cerca de dieciséis años, volví del colegio de religiosas de Renada a nuestro monasterio de Valverde de Lucerna. Y volví a ponerme a los pies de su abad.

—¡Hola, la hija de la Simona —me dijo en cuanto me vio—, y hecha ya toda una moza, y sabiendo francés y bordar[82] y tocar el piano y qué sé yo qué más! Ahora a prepararte para darnos otra familia. Y tu hermano Lázaro, ¿cuándo vuelve? Sigue en el Nuevo Mundo, ¿no es así?

—Sí, señor, sigue en América…

—¡El Nuevo Mundo! Y nosotros en el Viejo. Pues bueno, cuando le escribas, dile de mi parte, de parte del cura, que estoy deseando saber cuándo vuelve del Nuevo Mundo a este Viejo, trayéndonos las novedades de por allá. Y dile que encontrará al lago y a la montaña como les dejó.

Cuando me fui a confesar con él, mi turbación era tanta que no acertaba[83] a articular palabra. Recé el «yo pecadora» balbuciendo[84] casi sollozando.[85] Y él, que lo observó, me dijo:

—Pero ¿qué te pasa, corderilla[86]? ¿De qué o de quién tienes miedo? Porque tú no tiemblas ahora al peso de tus pecados ni por temor de Dios, no; tú tiemblas de mí, ¿no es eso?

[74]escondía [75]*abbey* [76]monjes de la orden benedictina [77]*splattered* [78]castigarse [79]monasterio [80]*hermit* [81]religioso que vive en un lugar solitario, dedicado a la contemplación [82]*how to embroider* [83]lograba [84]*stammering* [85]*sobbing* [86]*little lamb*

Me eché a llorar.

—Pero ¿qué es lo que te han dicho de mí? ¿Qué leyendas son ésas? ¿Acaso tu madre? Vamos, vamos, cálmate y haz cuenta que estás hablando con tu hermano…

Me animé y empecé a confiarle mis inquietudes, mis dudas, mis tristezas.

—¡Bah, bah, bah! ¿Y dónde has leído eso, marisabidilla[87]? Todo eso es literatura. No te des demasiado a ella, ni siquiera a Santa Teresa. Y si quieres distraerte, lee al *Bertoldo,* que leía tu padre.

Salí de aquella mi primera confesión con el santo hombre profundamente consolada. Y aquel mi temor primero, aquel más que respeto miedo, con que me acerqué a él trocóse[88] en una lástima profunda. Era yo entonces una mocita, una niña casi; pero empezaba a ser mujer, sentía en mis entrañas[89] el jugo de la maternidad, y al encontrarme en el confesionario junto al santo varón, sentí como una callada confesión suya en el susurro[90] sumiso de su voz y recordé cómo cuando, al clamar él en la iglesia las palabras de Jesucristo: «¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?», su madre, la de Don Manuel respondió desde el suelo: «¡Hijo mío!», y oí este grito que desgarraba[91] la quietud del templo. Y volví a confesarme con él para consolarle.

Una vez que en el confesionario le expuse una de aquellas dudas, me contestó:

—A eso, ya sabes, lo del Catecismo: «Eso no me lo preguntéis a mí, que soy ignorante; doctores tiene la Santa Madre Iglesia que os sabrán responder.»

—¡Pero si el doctor aquí es usted, Don Manuel… !

—¿Yo, yo doctor?, ¿doctor yo? ¡Ni por pienso! Yo, doctorcilla, no soy más que un pobre cura de aldea. Y esas preguntas, ¿sabes quién te las insinúa, quién te las dirige? Pues… ¡el Demonio!

Y entonces, envalentonándome,[92] le espeté a boca de jarro:[93]

—¿Y si se las dirigiese a usted, Don Manuel?

—¿A quién? ¿A mí? ¿Y el Demonio? No nos conocemos, hija, no nos conocemos.

—¿Y si se las dirigiera?

—No le haría caso. Y basta, ¿eh?, despachemos,[94] que me están esperando unos enfermos de verdad.

Me retiré, pensando, no sé por qué que nuestro Don Manuel, tan afamado curandero de endemoniados, no creía en el Demonio. Y al irme hacia mi casa topé con Blasillo el bobo, que acaso rondaba el templo, y al verme, para agasajarme[95] con sus habilidades, repitió: —¡y de qué modo!— lo de «¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?» Llegué a casa acongojadísima[96] y me encerré en mi cuarto para llorar, hasta que llegó mi madre.

—Me parece, Angelita, con tantas confesiones, que tú te me vas a ir monja.

—No lo tema, madre —le contesté—, pues tengo harto[97] que hacer aquí, en el pueblo, que es mi convento.

—Hasta que te cases.

—No pienso en ello —le repliqué.

[87]mujer que presume de sabia [88]se trocó, se convirtió [89]*interior* [90]*whisper* [91]rompía [92]animándome
[93]espeté… dije abruptamente [94]démonos prisa [95]entretenerme [96]muy afligida [97]bastante

Y otra vez que me encontré con Don Manuel, le pregunté, mirándole derechamente a los ojos:

—¿Es que hay Infierno, Don Manuel?

Y él, sin inmutarse:

—¿Para ti, hija? No.

—¿Y para los otros, le hay?

—¿Y a ti qué te importa, si no has de ir a él?

—Me importa por los otros. ¿Le hay?

—Cree en el cielo, en el cielo que vemos. Míralo —y me lo mostraba sobre la montaña y abajo, reflejado en el lago.

—Pero hay que creer en el Infierno, como en el cielo —le repliqué.

—Sí, hay que creer todo lo que cree y enseña a creer la Santa Madre Iglesia Católica, Apostólica, Romana. ¡Y basta!

Leí no sé qué honda tristeza en sus ojos, azules como las aguas del lago.

Aquellos años pasaron como un sueño. La imagen de Don Manuel iba creciendo en mí sin que yo de ello me diese cuenta, pues era un varón tan cotidiano, tan de cada día como el pan que a diario pedimos en el padrenuestro. Yo le ayudaba cuanto podía en sus menesteres,[98] visitaba a sus enfermos, a nuestros enfermos, a las niñas de la escuela, arreglaba el ropero de la iglesia, le hacía, como me llamaba él, de diaconisa.[99] Fui unos días invitada por una compañera de colegio a la ciudad, y tuve que volverme, pues en la ciudad me ahogaba,[100] me faltaba algo, sentía sed de la vista de las aguas del lago, hambre de la vista de las peñas de la montaña; sentía, sobre todo, la falta de mi Don Manuel y como si su ausencia me llamara, como si corriese un peligro lejos de mí, como si me necesitara. Empezaba yo a sentir una especie de afecto maternal hacia mi padre espiritual; quería aliviarle del peso de su cruz del nacimiento.

Así fui llegando a mis veinticuatro años, que es cuando volvió de América, con un caudalillo[101] ahorrado, mi hermano Lázaro. Llegó acá, a Valverde de Lucerna, con el propósito de llevarnos a mí y a nuestra madre a vivir a la ciudad, acaso a Madrid.

—En la aldea —decía— se entontece, se embrutece y se empobrece uno.

Y añadía:

—Civilización es lo contrario de ruralización; ¡aldeanerías, no!, que no hice que fueras al colegio para que te pudras[102] luego aquí, entre estos zafios patanes.[103]

Yo callaba, aun dispuesta a resistir la emigración; pero nuestra madre, que pasaba ya de la sesentena, se opuso desde un principio. «¡A mi edad, cambiar de aguas!», dijo primero; mas luego dio a conocer claramente que ella no podría vivir fuera de la vista de su lago, de su montaña y sobre todo de su Don Manuel.

—¡Sois como las gatas, que os apegáis[104] a la casa! —repetía mi hermano.

Cuando se percató[105] de todo el imperio que sobre el pueblo todo y en especial sobre nosotras, sobre mi madre y sobre mí, ejercía el santo varón evangélico, se irritó contra éste. Le pareció un ejemplo de la oscura teocracia en que él suponía hundida a España. Y empezó a barbotar[106] sin descanso todos los viejos lugares

[98]deberes [99]*deaconess* [100]me… (*fig.*) no podía respirar [101]pequeña fortuna [102]te… *you would rot*
[103]zafios… *country bumpkins* [104]os… os gusta estar [105]dio cuenta [106]recitar rápidamente de memoria

comunes anticlericales y hasta antirreligiosos y progresistas que había traído renovados del Nuevo Mundo.

—En esta España de calzonazos[107] —decía— los curas manejan a las mujeres y las mujeres a los hombres… ¡y luego el campo!, ¡el campo!, este campo feudal…

Para él feudal era un término pavoroso;[108] feudal y medieval eran los dos calificativos que prodigaba cuando quería condenar algo.[q]

Le desconcertaba el ningún efecto que sobre nosotras hacían sus diatribas[109] y el casi ningún efecto que hacían en el pueblo, donde se le oía con respetuosa indiferencia. «A estos patanes no hay quien les conmueva.» Pero como era bueno por ser inteligente, pronto se dio cuenta de la clase de imperio que Don Manuel ejercía sobre el pueblo, pronto se enteró de la obra del cura de su aldea.

—¡No, no es como los otros —decía—, es un santo!

—¿Pero tú sabes cómo son los otros curas? —le decía yo, y él:

—Me lo figuro.

Mas aun así ni entraba en la iglesia ni dejaba de hacer alarde[110] en todas partes de su incredulidad, aunque procurando siempre dejar a salvo a Don Manuel. Y ya en el pueblo se fue formando, no sé cómo, una expectativa, la de una especie de duelo[111] entre mi hermano Lázaro y Don Manuel, o más bien se esperaba la conversión de aquél por éste. Nadie dudaba de que al cabo el párroco le llevaría a su parroquia. Lázaro, por su parte, ardía en deseos —me lo dijo luego— de oír a Don Manuel, de verle y oírle en la iglesia, de acercarse a él y con él conversar, de conocer el secreto de aquel su imperio espiritual sobre las almas. Y se hacía rogar para ello hasta que al fin, por curiosidad —decía—, fue a oírle.

—Sí, esto es otra cosa —me dijo luego de haberle oído—; no es como los otros, pero a mí no me la da; es demasiado inteligente para creer todo lo que tiene que enseñar.

—¿Pero es que le crees un hipócrita? —le dije.

—¡Hipócrita… no!, pero es el oficio del que tiene que vivir.

En cuanto a mí, mi hermano se empeñaba en que yo leyese de libros que él trajo y de otros que me incitaba a comprar.

—Conque, ¿tu hermano Lázaro —me decía Don Manuel— se empeña en que leas? Pues lee, hija mía, lee y dale así gusto. Sé que no has de leer sino cosa buena; lee aunque sea novelas. No son mejores las historias que llaman verdaderas. Vale más que leas que no el que te alimentes de chismes[112] y comadrerías[113] del pueblo. Pero lee sobre todo libros de piedad que te den contento de vivir, un contento apacible y silencioso.

¿Le tenía él?

[107]personas débiles [108]espantoso [109]discursos violentos [110]hacer… poner en evidencia [111]desafío [112]*gossip* [113]*old wives' tales*

[q]En su colección de ensayos *En torno al casticismo* (1895), Unamuno, como Lázaro, afirma que España tiene que abrirse a lo moderno europeo sin perder el momento presente por las glorias del pasado. Poco después Unamuno abandona esta postura y empieza a desarrollar una ideología que afirma la superioridad del espíritu español frente a la sociedad europea.

Por entonces enfermó de muerte y se nos murió nuestra madre, y en sus últimos días todo su hipo[114] era que Don Manuel convirtiese a Lázaro, a quien esperaba volver a ver un día en el cielo, en un rincón de las estrellas desde donde se viese el lago y la montaña de Valverde de Lucerna. Ella se iba ya, a ver a Dios.

—Usted no se va —le decía Don Manuel—, usted se queda. Su cuerpo aquí, en esta tierra, y su alma también aquí, en esta casa viendo y oyendo a sus hijos, aunque éstos ni le vean ni le oigan.

—Pero yo, padre —dijo—, voy a ver a Dios.

—Dios, hija mía, está aquí como en todas partes, y le verá usted desde aquí, desde aquí. Y a todos nosotros en Él, y a Él en nosotros.

—Dios se lo pague —le dije.

—El contento con que tu madre se muera —me dijo— será su eterna vida.

Y volviéndose a mi hermano Lázaro:

—Su cielo es seguir viéndote, y ahora es cuando hay que salvarla. Dile que rezarás por ella.

—Pero…

—¿Pero…? Dile que rezarás por ella, a quien debes la vida, y sé que una vez que se lo prometas rezarás y sé que luego que reces…

Mi hermano, acercándose, arrasados[115] sus ojos en lágrimas, a nuestra madre agonizante, le prometió solemnemente rezar por ella.

—Y yo en el cielo por ti, por vosotros —respondió mi madre, y besando el crucifijo y puestos sus ojos en los de Don Manuel, entregó su alma a Dios.

—«¡En tus manos encomiendo mi espíritu!»[r] —rezó el santo varón.

Quedamos mi hermano y yo solos en la casa. Lo que pasó en la muerte de nuestra madre puso a Lázaro en relación con Don Manuel, que pareció descuidar algo a sus demás pacientes, a sus demás menesterosos, para atender a mi hermano. Ibanse por las tardes de paseo, orilla del lago, o hacia las ruinas, vestidas de hiedra,[116] de la vieja abadía de cistercienses.

—Es un hombre maravilloso —me decía Lázaro—. Ya sabes que dicen que en el fondo de este lago hay una villa sumergida y que en la noche de San Juan, a las doce, se oyen las campanadas de su iglesia.

—Sí —le contestaba yo—, una villa feudal y medieval…

—Y creo —añadía él— que en el fondo del alma de nuestro Don Manuel hay también sumergida, ahogada, una villa y que alguna vez se oyen sus campanadas.

—Sí —le dije—, esa villa sumergida en el alma de Don Manuel, ¿y por qué no también en la tuya?, es el cementerio de las almas de nuestros abuelos, los de esta nuestra Valverde de Lucerna… ¡feudal y medieval!

Acabó mi hermano por ir a misa siempre, a oír a Don Manuel, y cuando se dijo que cumpliría con la parroquia, que comulgaría cuando los demás comulgasen, recorrió un íntimo regocijo al pueblo todo, que creyó haberle recobrado. Pero fue un regocijo tal, tan limpio, que Lázaro no se sintió ni vencido ni disminuido.[117]

[114]*hiccough:* en este caso se refiere al repetido deseo de la madre [115]llenos [116]*ivy* [117]reducido

[r]últimas palabras de Jesucristo al morir en la cruz (San Lucas 23:46)

Y llegó el día de su comunión, ante el pueblo todo, con el pueblo todo. Cuando llegó la vez a mi hermano pude ver que Don Manuel, tan blanco como la nieve de enero en la montaña y temblando como tiembla el lago cuando le hostiga el cierzo,[118] se le acercó con la sagrada forma[119] en la mano, y de tal modo le temblaba ésta al arrimarla[120] a la boca de Lázaro, que se le cayó la forma a tiempo que le daba un vahido.[121] Y fue mi hermano mismo quien recogió la hostia[122] y se la llevó a la boca. Y el pueblo al ver llorar a Don Manuel, lloró diciéndose: «¡Cómo le quiere!»[123] Y entonces, pues era la madrugada, cantó un gallo.[s]

Al volver a casa y encerrarme en ella con mi hermano, le eché los brazos al cuello y besándole, le dije:

—Ay, Lázaro, Lázaro, qué alegría nos has dado a todos, a todos, a todo el pueblo, a todo, a los vivos y a los muertos, y sobre todo a mamá, a nuestra madre. ¿Viste? El pobre Don Manuel lloraba de alegría. ¡Qué alegría nos has dado a todos!

—Por eso lo he hecho —me contestó.

—¿Por eso? ¿Por darnos alegría? Lo habrás hecho ante todo por ti mismo, por conversión.

Y entonces Lázaro, mi hermano, tan pálido y tan tembloroso como Don Manuel cuando le dio la comunión, me hizo sentarme, en el sillón mismo donde solía sentarse nuestra madre, tomó huelgo,[124] y luego, como en íntima confesión doméstica y familiar, me dijo:

—Mira, Angelita, ha llegado la hora de decirte la verdad, toda la verdad, y te la voy a decir, porque debo decírtela, porque a ti no puedo, no debo callártela y porque además habrías de adivinarla y a medias, que es lo peor, más tarde o más temprano.

Y entonces, serena y tranquilamente, a media voz, me contó una historia que me sumergió en un lago de tristeza. Cómo Don Manuel le había venido trabajando, sobre todo en aquellos paseos a las ruinas de la vieja abadía cisterciense, para que no escandalizase, para que diese buen ejemplo, para que se incorporase a la vida religiosa del pueblo, para que fingiese creer si no creía, para que ocultase sus ideas al respecto, mas sin intentar siquiera catequizarle, convertirle de otra manera.

—¿Pero es eso posible? —exclamé, consternada.

—¡Y tan posible, hermana, y tan posible! Y cuando yo le decía: «¿Pero es usted, usted, el sacerdote el que me aconseja que finja?», él, balbuciente:[125] «¿Fingir?, ¡fingir no!, ¡eso no es fingir! Toma agua bendita, que dijo alguien, y acabarás creyendo.» Y como yo, mirándole a los ojos, le dijese: «¿Y usted celebrando misa ha acabado por creer?», él bajó la mirada al lago y se le llenaron los ojos de lágrimas. Y así es cómo le arranqué[126] su secreto.

—¡Lázaro! —gemí.[127]

Y en aquel momento pasó por la calle Blasillo el bobo, clamando su: «¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?» Y Lázaro se estremeció[128] creyendo oír la voz de Don Manuel, acaso la de Nuestro Señor Jesucristo.

[118]cuando… *when the wind presses against it* [119]sagrada… *host, holy water* [120]acercarla [121]mareo [122]*host* [123]¡Cómo… ¡Cómo quiere Don Manuel a Lázaro! [124]tomó… *took a deep breath* [125]*stammering* [126]saqué [127]dije llorando [128]se… *shuddered*

[s]alusión al momento en que San Pedro niega ser uno de los discípulos de Jesucristo y, por consiguiente, símbolo de la falta de fe y de lealtad (San Mateo 26:34–35 y 74–75)

—Entonces —prosiguió mi hermano— comprendí sus móviles[129] y con esto comprendí su santidad; porque es un santo, hermana, todo un santo. No trataba al emprender ganarme para su santa causa —porque es una causa— porque es una causa santa, santísima—, arrogarse un triunfo,[130] sino que lo hacía por la paz, por la felicidad, por la ilusión si quieres, de los que le están encomendados; comprendí que si les engaña así —si es que esto es engaño— no es por medrar.[131] Me rendí a sus razones, y he aquí mi conversión. Y no me olvidaré jamás del día en que diciéndole yo: «Pero, Don Manuel, la verdad, la verdad ante todo», él, temblando, me susurró al oído —y eso que estábamos solos en medio del campo—: «¿La verdad? La verdad, Lázaro, es acaso algo terrible, algo intolerable, algo mortal; la gente sencilla no podría vivir con ella.» «¿Y por qué me la deja entrever[132] ahora aquí, como en confesión?», le dije. Y él: «Porque si no, me atormentaría tanto, tanto, que acabaría gritándola en medio de la plaza, y eso jamás, jamás, jamás. Yo estoy para hacer vivir a las almas de mis feligreses,[133] para hacerles felices, para hacerles que se sueñen inmortales y no para matarles. Lo que aquí hace falta es que vivan sanamente, que vivan en unanimidad de sentido, y con la verdad, con mi verdad, no vivirían. Que vivan. Y esto hace la Iglesia, hacerles vivir. ¿Religión verdadera? Todas las religiones son verdaderas, en cuanto hacen vivir espiritualmente a los pueblos que las profesan, en cuanto les consuelan de haber tenido que nacer para morir, y para cada pueblo la religión más verdadera es la suya, la que le ha hecho. ¿Y la mía? La mía es consolarme en consolar a los demás, aunque el consuelo que les doy no sea el mío.» Jamás olvidaré estas sus palabras.

—¡Pero esa comunión tuya ha sido un sacrilegio! —me atreví a insinuar, arrepintiéndome al punto de haberlo insinuado.

—¿Sacrilegio? ¿Y él que me la dio? ¿Y sus misas?

—¡Qué martirio! —exclamé.

—Y ahora —añadió mi hermano— hay otro más para consolar al pueblo.

—¿Para engañarle? —dije.

—Para engañarle, no —me replicó—, sino para corroborarle en su fe.

—Y él, el pueblo —dije—, ¿cree de veras?

—¡Qué sé yo… ! Cree sin querer, por hábito, por tradición. Y lo que hace falta es no despertarle. Y que viva en su pobreza de sentimientos para que no adquiera torturas de lujo. ¡Bienaventurados los pobres de espíritu![t]

—Eso, hermano, lo has aprendido de Don Manuel. Y ahora, dime, ¿has cumplido aquello que le prometiste a nuestra madre cuando ella se nos iba a morir, aquello de que rezarías por ella?

—¡Pues no se lo había de cumplir! Pero, ¿por quién me has tomado, hermana? ¿Me crees capaz de faltar a mi palabra, a una promesa solemne, y a una promesa hecha, y en el lecho de muerte, a una madre?

—¡Qué sé yo… ! Pudiste querer engañarla para que muriese consolada.

—Es que si yo no hubiese cumplido la promesa viviría sin consuelo.

—¿Entonces?

—Cumplí la promesa y no he dejado de rezar ni un solo día por ella.

[129]razones [130]arrogarse… ganarse un trofeo [131]aprovecharse [132]*get a glimpse of* [133]gente del pueblo que pertenece a la parroquia

[t]Jesús se refiere a los que tendrán la suerte de ver a Dios después de morir (San Mateo 5:3–5).

—¿Sólo por ella?

—Pues, ¿por quién más?

—¡Por ti mismo! Y de ahora en adelante, por Don Manuel.

Nos separamos para irnos cada uno a su cuarto, yo a llorar toda la noche, a pedir por la conversión de mi hermano y de Don Manuel, y él, Lázaro, no sé bien a qué.

Después de aquel día temblaba yo de encontrarme a solas con Don Manuel, a quien seguía asistiendo en sus piadosos menesteres. Y él pareció percatarse[134] de mi estado íntimo y adivinar su causa. Y cuando al fin me acerqué a él en el tribunal de la penitencia —¿quién era el juez y quién el reo?—, los dos, él y yo, doblamos en silencio la cabeza y nos pusimos a llorar. Y fue él, Don Manuel, quien rompió el tremendo silencio para decirme con voz que parecía salir de una huesa:[135]

—Pero tú, Angelina, tú crees como a los diez años, ¿no es así? ¿Tú crees?

—Sí creo, padre.

—Pues sigue creyendo. Y si se te ocurren dudas, cállatelas a ti misma. Hay que vivir.

Me atreví, y toda temblorosa le dije:

—Pero usted, padre, ¿cree usted?

Vaciló un momento y reponiéndose me dijo:

—¡Creo!

—¿Pero en qué, padre, en qué? ¿Cree usted en la otra vida?, ¿cree usted que al morir no nos morimos del todo?, ¿cree que volveremos a vernos, a querernos en otro mundo venidero[136]?, ¿cree en la otra vida?

El pobre santo sollozaba.

—¡Mira, hija, dejemos eso!

Y ahora, al escribir esta memoria, me digo: ¿Por qué no me engañó?, ¿por qué no me engañó entonces como engañaba a los demás? ¿Por qué se acongojó[137]?, ¿porque no podía engañarse a sí mismo, o porque no podía engañarme? Y quiero creer que se acongojaba porque no podía engañarse para engañarme.

—Y ahora —añadió—, reza por mí, por tu hermano, por ti misma, por todos. Hay que vivir. Y hay que dar vida.

Y después de una pausa:

—¿Y por qué no te casas, Angelina?

—Ya sabe usted, padre mío, por qué.

—Pero no, no; tienes que casarte. Entre Lázaro y yo te buscaremos un novio. Porque a ti te conviene casarte para que se te curen esas preocupaciones.

—¿Preocupaciones, Don Manuel?

—Yo sé bien lo que me digo. Y no te acongojes demasiado por los demás, que harto tiene cada cual con tener que responder de sí mismo.

—¡Y que sea usted, don Manuel, el que me diga eso!, ¡que sea usted el que me aconseje que me case para responder de mí y no acuitarme[138] por los demás!, ¡que sea usted!

—Tienes razón, Angelina, no sé ya lo que me digo; no sé ya lo que me digo desde que estoy confesándome contigo. Y sí, sí hay que vivir, hay que vivir.

[134]darse cuenta [135]sepultura [136]por venir [137]afligió [138]preocuparme

Y cuando yo iba a levantarme para salir del templo, me dijo:
—Y ahora, Angelina, en nombre del pueblo, ¿me absuelves?
Me sentí como penetrada de un misterioso sacerdocio y le dije:
—En nombre de Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, le absuelvo, padre.
Y salimos de la iglesia, y al salir se me estremecían las entrañas maternales.

Mi hermano, puesto ya del todo al servicio de la obra de Don Manuel, era su más asiduo colaborador y compañero. Les anudaba,[139] además, el común secreto. Le acompañaba en sus visitas a los enfermos, a las escuelas, y ponía su dinero a disposición del santo varón. Y poco faltó para que no aprendiera a ayudarle a misa. E iba entrando cada vez más en el alma insondable[140] de Don Manuel.

—¡Qué hombre! —me decía—. Mira, ayer, paseando a orillas del lago, me dijo: «He aquí mi tentación mayor.» Y como yo le interrogase con la mirada, añadió: «Mi pobre padre, que murió de cerca de noventa años, se pasó la vida, según me lo confesó él mismo, torturado por la tentación del suicidio, que le venía no recordaba desde cuándo, de nación,[141] decía, y defendiéndose de ella. Y esa defensa fue su vida. Para no sucumbir a tal tentación extremaba los cuidados por conservar la vida. Me contó escenas terribles. Me parecía como una locura. Y yo la he heredado. ¡Y cómo me llama esa agua que con su aparente quietud —la corriente va por dentro— espeja al cielo! ¡Mi vida, Lázaro, es una especie de suicidio continuo, un combate contra el suicidio, que es igual; pero que vivan ellos, que vivan los nuestros!» Y luego añadió: «Aquí se remansa[142] el río en lago, para luego, bajando a la meseta, precipitarse en cascadas, saltos y torrenteras por las hoces[143] y encañadas,[144] junto a la ciudad, y así se remansa la vida, aquí, en la aldea. Pero la tentación del suicidio es mayor aquí, junto al remanso que espeja de noche las estrellas, que no junto a las cascadas que dan miedo. Mira, Lázaro, he asistido a bien morir a pobres aldeanos, ignorantes, analfabetos, que apenas si habían salido de la aldea, y he podido saber de sus labios, y cuando no adivinarlo, la verdadera causa de su enfermedad de muerte, y he podido mirar, allí, a la cabecera de su lecho de muerte, toda la negrura de la sima[145] del tedio de vivir. ¡Mil veces peor que el hambre! Sigamos, pues, Lázaro, suicidándonos en nuestra obra y en nuestro pueblo, y que sueñe éste su vida como el lago sueña el cielo.»

—Otra vez —me decía también mi hermano—, cuando volvíamos acá vimos a una zagala,[146] una cabrera,[147] que enhiesta[148] sobre un picacho[149] de la falda[150] de la montaña, a la vista del lago, estaba cantando con una voz más fresca que las aguas de éste. Don Manuel me detuvo, y señalándomela, dijo: «Mira, parece como si se hubiera acabado el tiempo, como si esa zagala hubiese estado ahí siempre, y como está, y cantando como está, y como si hubiera de seguir estando así siempre, como estuvo cuando no empezó mi conciencia, como estará cuando se me acabe. Esa zagala forma parte, con las rocas, las nubes, los árboles, las aguas, de la naturaleza y no de la historia.» ¡Cómo siente, cómo anima Don Manuel a la naturaleza! Nunca olvidaré el día de la nevada en que me dijo: «¿Has visto, Lázaro, misterio mayor que el de la nieve cayendo en el lago y muriendo en él mientras cubre con su toca[151] a la montaña?»

[139]unía [140]impenetrable [141]nacimiento [142]se... *eddies* [143]*ravines* [144]*gorges* [145]abismo (En este caso se refiere al profundo aburrimiento de la vida.) [146]muchacha [147]*goatherd* [148]erecta [149]pico agudo [150]*slope* [151](*fig.*) velo

Don Manuel tenía que contener a mi hermano en su celo[152] y en su inexperiencia de neófito. Y como supiese que éste andaba predicando contra ciertas supersticiones populares, hubo de decirle:

—¡Déjalos! ¡Es tan difícil hacerles comprender dónde acaba la creencia ortodoxa y dónde empieza la superstición! Y más para nosotros. Déjalos, pues, mientras se consuelen. Vale más que lo crean todo, aun cosas contradictorias entre sí, a no que no crean nada. Eso de que el que cree demasiado acaba por no creer nada, es cosa de protestantes. No protestemos. La protesta mata el contento.

Una noche de plenilunio[153] —me contaba también mi hermano— volvían a la aldea por la orilla del lago, a cuyo sobrehaz[154] rizaba entonces la brisa montañesa y en el rizo cabrilleaban[155] las razas[156] de la luna llena, y Don Manuel le dijo a Lázaro:

—¡Mira, el agua está rezando la letanía y ahora dice: *ianua caeli, ora pro nobis,* «puerta del cielo, ruega por nosotros»!

Y cayeron temblando de sus pestañas a la yerba del suelo dos huideras lágrimas en que también, como en rocío, se bañó temblorosa la lumbre de la luna llena.

E iba corriendo el tiempo y observábamos mi hermano y yo que las fuerzas de Don Manuel empezaban a decaer, que ya no lograba contener del todo la insondable[157] tristeza que le consumía, que acaso una enfermedad traidora le iba minando[158] el cuerpo y el alma. Y Lázaro, acaso para distraerle más, le propuso si no estaría bien que fundasen en la iglesia algo así como un sindicato[159] católico agrario.

—¿Sindicato? —respondió tristemente Don Manuel—. ¿Sindicato? ¿Y qué es eso? Yo no conozco más sindicato que la Iglesia, y ya sabes aquello de «mi reino no es de este mundo».[u] Nuestro reino, Lázaro, no es de este mundo…

—¿Y del otro?

Don Manuel bajó la cabeza:

—El otro, Lázaro, está aquí también, porque hay dos reinos en este mundo. O mejor, el otro mundo… vamos, que no sé lo que me digo. Y en cuanto a eso del sindicato es en ti un resabio[160] de tu época de progresismo. No, Lázaro, no; la religión no es para resolver los conflictos económicos o políticos de este mundo que Dios entregó a las disputas de los hombres. Piensen los hombres y obren los hombres como pensaren y como obraren, que se consuelen de haber nacido, que vivan lo más contentos que puedan en la ilusión de que todo esto tiene una finalidad. Yo no he venido a someter los pobres a los ricos, ni a predicar a éstos que se sometan a aquéllos. Resignación y caridad en todos y para todos. Porque también el rico tiene que resignarse a su riqueza, y a la vida, y también el pobre tiene que tener caridad para con el rico. ¿Cuestión social? Deja eso, eso no nos concierne. Que traen una nueva sociedad, en que no haya ya ricos ni pobres, en que esté justamente repartida la riqueza, en que todo sea de todos, ¿y qué? ¿Y no crees que del bienestar general surgirá más fuerte el tedio a la vida? Sí, ya sé que uno de esos caudillos

[152]entusiasmo [153]luna llena [154]*surface* [155]resplandecían [156]rayos de luz [157]sin fondo [158]consumiendo [59]*union* [160]vestigio

[u]respuesta de Jesucristo al preguntársele si era Rey de los Judíos (San Juan 18:36)

de la que llaman la revolución social ha dicho que la religión es el opio del pueblo.[v] Opio… Opio… Opio, sí. Démosle opio, y que duerma y que sueñe. Yo mismo con esta mi loca actividad me estoy administrando opio. Y no logro dormir bien y menos soñar bien… ¡Esta terrible pesadilla! Y yo también puedo decir con el Divino Maestro: «Mi alma está triste hasta la muerte.»[w] No, Lázaro, no; nada de sindicatos por nuestra parte. Si lo forman ellos me parecerá bien, pues que así se distraen. Que jueguen al sindicato, si eso les contenta.

El pueblo todo observó que a Don Manuel le menguaban[161] las fuerzas, que se fatigaba. Su voz misma, aquella voz que era un milagro, adquirió un cierto temblor íntimo. Se le asomaban las lágrimas[162] con cualquier motivo. Y sobre todo cuando hablaba al pueblo del otro mundo, de la otra vida, tenía que detenerse a ratos cerrando los ojos. «Es que lo está viendo», decían. Y en aquellos momentos era Blasillo el bobo el que con más cuajo[163] lloraba. Porque ya Blasillo lloraba más que reía, y hasta sus risas sonaban a lloros.

Al llegar la última Semana de Pasión que con nosotros, en nuestro mundo, en nuestra aldea, celebró Don Manuel, el pueblo todo presintió el fin de la tragedia. ¡Y cómo sonó entonces aquel: «¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?», el último que en público sollozó Don Manuel! Y cuando dijo lo del Divino Maestro al buen bandolero[164] —«todos los bandoleros son buenos», solía decir nuestro Don Manuel—, aquello de: «mañana estarás conmigo en el paraíso».[x] ¡Y la última comunión general que repartió nuestro santo! Cuando llegó a dársela a mi hermano, esta vez con mano segura, después del litúrgico: « …*in vitam aeternam*», se le inclinó al oído y le dijo: «No hay más vida eterna que ésta… que la sueñen eterna… eterna de unos pocos años… » Y cuando me la dio a mí me dijo: «Reza, hija mía, reza por nosotros.» Y luego, algo tan extraordinario que lo llevo en el corazón como el más grande misterio, y fue que me dijo con voz que parecía de otro mundo: «y reza también por Nuestro Señor Jesucristo… »

Me levanté sin fuerzas y como sonámbula. Y todo en torno me pareció un sueño. Y pensé: «Habré de rezar también por el lago y por la montaña.» Y luego: «¿Es que estaré endemoniada?» Y en casa ya, cojí el crucifijo con el cual en las manos había entregado a Dios su alma mi madre, y mirándolo a través de mis lágrimas y recordando el: «¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?» de nuestros dos Cristos, el de esta tierra y el de esta aldea, recé: «hágase tu voluntad así en la tierra como en el cielo», primero, y después: «y no nos dejes caer en la tentación, amén».[y] Luego me volví a aquella imagen de la Dolorosa, con su corazón traspasado por siete espadas, que había sido el más doloroso consuelo de mi pobre madre, y recé: «Santa María, madre de Dios, ruega por nosotros pecadores, ahora y

[161]disminuían [162]Se… *He burst into tears* [163](*fig.*) fuerza [164]ladrón

[v]Alude Don Manuel a lo dicho por Karl Marx, proponente de la «revolución social»: *«Religion is the opiate of the people.»*

[w]Jesucristo, consciente de su cercana muerte, pronuncia esas palabras. Horas después, su discípulo Judas lo vende por treinta monedas de plata (San Mateo 26:38).

[x] respuesta de Jesucristo al buen ladrón que, crucificado a su lado, le pide que se acuerde de él cuando esté en el cielo (San Lucas 23:43)

[y] fragmento del Padrenuestro (*Our Father*), oración enseñada por Jesucristo a sus discípulos y que comprende algunas de sus enseñanzas (San Mateo 6:9–13)

en la hora de nuestra muerte, amén.» Y apenas lo había rezado cuando me dije: «¿pecadores?, ¿nosotros pecadores?, ¿y cuál es nuestro pecado, cuál?» Y anduve todo el día acongojada por esta pregunta.

Al día siguiente acudí a Don Manuel, que iba adquiriendo una solemnidad de religioso ocaso,[165] y le dije:

—¿Recuerda, padre mío, cuando hace ya años, al dirigirle yo una pregunta me contestó: «Eso no me lo preguntéis a mí, que soy ignorante; doctores tiene la Santa Madre Iglesia que os sabrán responder»?

—¡Que si me acuerdo!… y me acuerdo que te dije que ésas eran preguntas que te dictaba el Demonio.

—Pues bien, padre, hoy vuelvo yo, la endemoniada, a dirigirle otra pregunta que me dicta mi demonio de la guarda.[z]

—Pregunta.

—Ayer, al darme de comulgar, me pidió que rezara por todos nosotros y hasta por…

—Bien, cállalo y sigue.

—Llegué a casa y me puse a rezar, y al llegar a aquello de «ruega por nosotros, pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte», una voz íntima me dijo: «¿pecadores nosotros?, ¿y cuál es nuestro pecado?» ¿Cuál es nuestro pecado, padre?

—¿Cuál? —me respondió—. Ya lo dijo un gran doctor de la Iglesia Católica Apostólica Española, ya lo dijo el gran doctor[aa] de *La vida es sueño,* ya dijo que «el delito[166] mayor del hombre es haber nacido». Ése es, hija, nuestro pecado: el de haber nacido.

—¿Y se cura, padre?

—¡Vete y vuelve a rezar! Vuelve a rezar por nosotros, pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte… Sí, al fin se cura el sueño… al fin se cura la vida… al fin se acaba la cruz del nacimiento… Y como dijo Calderón, el hacer bien, y el engañar bien, ni aun en sueños se pierde…

Y la hora de su muerte llegó por fin. Todo el pueblo la veía llegar. Y fue su más grande lección. No quiso morirse ni solo ni ocioso.[167] Se murió predicando al pueblo, en el templo. Primero, antes de mandar que le llevasen a él, pues no podía ya moverse por la perlesía,[168] nos llamó a su casa a Lázaro y a mí. Y allí, los tres a solas, nos dijo:

—Oíd: cuidad de estas pobres ovejas, que se consuelen de vivir, que crean lo que yo no he podido creer. Y tú, Lázaro, cuando hayas de morir, muere como yo, como morirá nuestra Ángela, en el seno de la Santa Madre Católica Apostólica Romana, de la Santa Madre Iglesia de Valverde de Lucerna, bien entendido. Y hasta nunca más ver, pues se acaba este sueño de la vida…

[165]final [166]crimen, pecado [167]desocupado [168]debilidad muscular acompañada de temblor

[z] De acuerdo con la tradición religiosa, Dios le señala a cada persona un ángel bueno, el ángel de la guarda, para que la proteja y la guíe. Ángela hace alusión a su ángel, a quien ella llama irónicamente «demonio de la guarda», haciendo eco de las palabras de Don Manuel.

[aa]Pedro Calderón de la Barca (1600–1681), gran dramaturgo español del Siglo de Oro y autor de *La vida es sueño.* Las citas siguientes se basan en esta obra: «El delito mayor del hombre es haber nacido» (I, ii) y «No se pierde obrar bien, aun en sueños» (III, iv).

—¡Padre, padre! —gemí yo.

—No te aflijas, Ángela, y sigue rezando por todos los pecadores, por todos los nacidos. Y que sueñen, que sueñen. ¡Qué ganas tengo de dormir, dormir, dormir sin fin, dormir por toda una eternidad y sin soñar!, ¡olvidando el sueño! Cuando me entierren, que sea en una caja hecha con aquellas seis tablas que tallé[169] del viejo nogal, ¡pobrecito!, a cuya sombra jugué de niño, cuando empezaba a soñar… ¡Y entonces sí que creía en la vida perdurable[170]! Es decir, me figuro ahora que creía entonces. Para un niño creer no es más que soñar. Y para un pueblo. Esas seis tablas que tallé con mis propias manos, las encontraréis al pie de mi cama.

Le dio un ahogo y, repuesto de él, prosiguió:

—Recordaréis que cuando rezábamos todos en uno, en unanimidad de sentido, hechos pueblo, el Credo, al llegar al final yo me callaba. Cuando los israelitas iban llegando al fin de su peregrinación[171] por el desierto, el Señor les dijo a Aarón y a Moisés que por no haberle creído no meterían a su pueblo en la tierra prometida, y les hizo subir al monte de Hor, donde Moisés hizo desnudar a Aarón, que allí murió, y luego subió Moisés desde las llanuras de Moab al monte Nebo, a la cumbre del Fasga, enfrente de Jericó, y el Señor le mostró toda la tierra prometida a su pueblo, pero diciéndole a él: «¡No pasarás allá!», y allí murió Moisés y nadie supo su sepultura. Y dejó por caudillo a Josué. Sé, tú, Lázaro, mi Josué, y si puedes detener al sol detenle y no te importe del progreso. Como Moisés, he conocido al Señor, nuestro supremo ensueño, cara a cara y ya sabes que dice la Escritura que el que le ve la cara a Dios, que el que le ve al sueño los ojos de la cara con que nos mira, se muere sin remedio y para siempre.[bb] Que no le vea, pues, la cara a Dios este nuestro pueblo mientras viva, que después de muerto ya no hay cuidado, pues no verá nada…

—¡Padre, padre, padre! —volví a gemir.

Y él:

—Tú, Ángela, reza siempre, sigue rezando para que los pecadores todos sueñen hasta morir la resurrección de la carne y la vida perdurable…

Yo esperaba un «¿y quién sabe… ?» cuando le dio otro ahogo a Don Manuel.

—Y ahora —añadió—, ahora, en la hora de mi muerte, es hora de que hagáis que se me lleve, en este mismo sillón, a la iglesia, para despedirme allí de mi pueblo, que me espera.

Se le llevó a la iglesia y se le puso, en el sillón, en el presbiterio, al pie del altar. Tenía entre sus manos un crucifijo. Mi hermano y yo nos pusimos junto a él, pero fue Blasillo el bobo quien más se arrimó.[172] Quería cojer de la mano a Don Manuel, besársela. Y como algunos trataran de impedírselo, Don Manuel les reprendió[173] diciéndoles:

—Dejadle que se me acerque. Ven, Blasillo, dame la mano.

El bobo lloraba de alegría. Y luego Don Manuel dijo:

—Muy pocas palabras, hijos míos, pues apenas me siento con fuerzas sino para morir. Y nada nuevo tengo que deciros. Ya os lo dije todo. Vivid en paz y contentos y esperando que todos nos veamos un día, en la Valverde de Lucerna que hay allí,

[169]hice [170]la… la vida que existe para el alma después de la muerte [171]*pilgrimage* [172]se… le acercó [173]amonestó

[bb]alusión a Moisés, profeta de Israel

entre las estrellas de la noche que se reflejan en el lago, sobre la montaña. Y rezad, rezad a María Santísima, rezad a Nuestro Señor. Sed buenos, que esto basta. Perdonadme el mal que haya podido haceros sin quererlo y sin saberlo. Y ahora, después de que os dé mi bendición, rezad todos a una el Padrenuestro, el Avemaría, la Salve y por último el Credo.

Luego, con el crucifijo que tenía en la mano dio la bendición al pueblo, llorando las mujeres y los niños y no pocos hombres, y en seguida empezaron las oraciones, que Don Manuel oía en silencio y cojido de la mano por Blasillo, que al son del ruego se iba durmiendo. Primero el Padrenuestro con su «hágase tu voluntad así en la tierra como en el cielo», luego el Santa María con su «ruega por nosotros, pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte», a seguida la Salve con su «gimiendo y llorando en este valle de lágrimas», y por último el Credo. Y al llegar a la «resurrección de la carne y la vida perdurable», todo el pueblo sintió que su santo había entregado su alma a Dios. Y no hubo que cerrarle los ojos, porque se murió con ellos cerrados. Y al ir a despertar a Blasillo nos encontramos con que se había dormido en el Señor para siempre. Así que hubo luego que enterrar dos cuerpos.

El pueblo todo se fue en seguida a la casa del santo a recojer reliquias,[174] a repartirse retazos[175] de sus vestiduras, a llevarse lo que pudieran como reliquia y recuerdo del bendito mártir. Mi hermano guardó su breviario,[176] entre cuyas hojas encontró, desecada y como en un herbario,[177] una clavellina[178] pegada a un papel y en éste una cruz con una fecha.

Nadie en el pueblo quiso creer en la muerte de Don Manuel; todos esperaban verle a diario, y acaso le veían, pasar a lo largo del lago y espejado en él o teniendo por fondo la montaña; todos seguían oyendo su voz, y todos acudían a su sepultura, en torno a la cual surgió todo un culto. Las endemoniadas venían ahora a tocar la cruz de nogal, hecha también por sus manos y sacada del mismo árbol de donde sacó las seis tablas en que fue enterrado. Y los que menos queríamos creer que se hubiese muerto éramos mi hermano y yo.

Él, Lázaro, continuaba la tradición del santo y empezó a redactar lo que le había oído, notas de que me he servido para esta mi memoria.

—Él me hizo un hombre nuevo, un verdadero Lázaro,[cc] un resucitado —me decía—. Él me dio fe.

—¿Fe? —le interrumpía yo.

—Sí, fe, fe en el consuelo de la vida, fe en el contento de la vida. Él me curó de mi progresismo. Porque hay, Ángela, dos clases de hombres peligrosos y nocivos:[179] los que convencidos de la vida de ultratumba, de la resurrección de la carne, atormentan, como inquisidores que son, a los demás para que, despreciando[180] esta vida como transitoria, se ganen la otra, y los que no creyendo más que en este…

[174]objetos que pertenecieron a un santo [175]pedazos [176]libro que utilizan los sacerdotes para su oración [177]colección de plantas secas para el estudio de sus propiedades [178]*carnation* [179]malos [180]no haciendo caso de

[cc]referencia a Lázaro, amigo de Jesucristo, a quien éste devolvió la vida después de cuatro días de muerto (San Juan 11:1–45)

—Como acaso tú… —le decía yo.

—Y sí, y como Don Manuel. Pero no creyendo más que en este mundo esperan no sé qué sociedad futura y se esfuerzan en negarle al pueblo el consuelo de creer en otro…

—De modo que…

—De modo que hay que hacer que vivan de la ilusión.

El pobre cura que llegó a sustituir a Don Manuel en el curato entró en Valverde de Lucerna abrumado[181] por el recuerdo del santo y se entregó a mi hermano y a mí para que le guiásemos. No quería sino seguir las huellas del santo. Y mi hermano le decía: «Poca teología, ¿eh?, poca teología; religión, religión.» Y yo al oírselo me sonreía pensando si es que no era también teología lo nuestro.

Yo empecé entonces a temer por mi pobre hermano. Desde que se nos murió Don Manuel no cabía decir que viviese. Visitaba a diario su tumba y se pasaba horas muertas contemplando el lago. Sentía morriña[182] de la paz verdadera.

—No mires tanto al lago —le decía yo.

—No, hermana, no temas. Es otro el lago que me llama; es otra la montaña. No puedo vivir sin él.

—¿Y el contento de vivir, Lázaro, el contento de vivir?

—Eso para otros pecadores, no para nosotros, que le hemos visto la cara a Dios, a quienes nos ha mirado con sus ojos el sueño de la vida.

—Qué, ¿te preparas a ir a ver a Don Manuel?

—No, hermana, no; ahora y aquí en casa, entre nosotros solos, toda la verdad, por amarga que sea, amarga como el mar a que van a parar las aguas de este dulce lago, toda la verdad para ti, que estás abroquelada[183] contra ella…

—¡No, no, Lázaro; ésa no es la verdad!

—La mía, sí.

—La tuya, ¿pero y la de… ?

—También la de él.

—¡Ahora, no, Lázaro; ahora, no! Ahora cree otra cosa, ahora cree…

—Mira, Ángela, una de las veces en que al decirme Don Manuel que hay cosas que aunque se las diga uno a sí mismo debe callárselas a los demás, le repliqué que me decía eso por decírselas a él, esas mismas, a sí mismo, acabó confesándome que creía que más de uno de los más grandes santos, acaso el mayor, había muerto sin creer en la otra vida.

—¿Es posible?

—¡Y tan posible! Y ahora, hermana, cuida que no sospechen siquiera aquí en el pueblo, nuestro secreto…

—¿Sospecharlo? —le dije—. Si intentase, por locura, explicárselo, no lo entenderían. El pueblo no entiende de palabras; el pueblo no ha entendido más que vuestras obras. Querer exponerles eso sería como leer a unos niños de ocho años unas páginas de Santo Tomás de Aquino… en latín.

—Bueno, pues cuando yo me vaya, reza por mí y por él y por todos.

Y por fin le llegó también su hora. Una enfermedad que iba minando[184] su robusta naturaleza pareció exacerbársele[185] con la muerte de Don Manuel.

[181]*overwhelmed* [182]nostalgia [183]*shielded* [184]destruyendo poco a poco [185]*to flare up*

—No siento tanto tener que morir —me decía en sus últimos días—, como que conmigo se muere otro pedazo del alma de Don Manuel. Pero lo demás de él vivirá contigo. Hasta que un día hasta los muertos nos moriremos del todo.

Cuando se hallaba agonizando[186] entraron, como se acostumbra en nuestras aldeas, los del pueblo a verle agonizar, y encomendaban su alma a Don Manuel, a San Manuel Bueno, el mártir. Mi hermano no les dijo nada, no tenía ya nada que decirles; les dejaba dicho todo, todo lo que queda dicho. Era otra laña[187] más entre las dos Valverdes de Lucerna, la del fondo del lago y la que en su sobrehaz se mira; era ya uno de nuestros muertos de vida, uno también, a su modo, de nuestros santos.

Quedé más que desolada,[188] pero en mi pueblo, y con mi pueblo. Y ahora, al haber perdido a mi San Manuel, al padre de mi alma, y a mi Lázaro, mi hermano aún más que carnal,[189] espiritual, ahora es cuando me doy cuenta de que he envejecido y de cómo he envejecido. Pero ¿es que los he perdido?, ¿es que he envejecido?, ¿es que me acerco a mi muerte?

¡Hay que vivir! Y él me enseñó a vivir, él nos enseñó a vivir, a sentir la vida, a sentir el sentido de la vida, a sumergirnos en el alma de la montaña, en el alma del lago, en el alma del pueblo de la aldea, a perdernos en ellas para quedar en ellas. Él me enseñó con su vida a perderme en la vida del pueblo de mi aldea, y no sentía yo más pasar las horas, y los días y los años, que no sentía pasar el agua del lago. Me parecía como si mi vida hubiese de ser siempre igual. No me sentía envejecer. No vivía yo ya en mí, sino que vivía en mi pueblo y mi pueblo vivía en mí. Yo quería decir lo que ellos, los míos, me decían sin querer. Salía a la calle, que era la carretera, y como conocía a todos, vivía en ellos y me olvidaba de mí, mientras que en Madrid, donde estuve alguna vez con mi hermano, como a nadie conocía, sentíame en terrible soledad y torturada por tantos desconocidos.

Y ahora, al escribir esta memoria, esta confesión íntima de mi experiencia de la santidad ajena, creo que Don Manuel Bueno, que mi San Manuel, y que mi hermano Lázaro se murieron creyendo no creer lo que más nos interesa, pero sin creer creerlo, creyéndolo en una desolación activa y resignada.[dd]

Pero ¿por qué —me he preguntado muchas veces— no trató Don Manuel de convertir a mi hermano también con un engaño, con una mentira, fingiéndose creyente sin serlo? Y he comprendido que fue porque comprendió que no le engañaría, que para con él no le serviría el engaño, que sólo con la verdad, con su verdad, le convertiría; que no habría conseguido nada si hubiese pretendido representar para con él una comedia —tragedia más bien—, la que representaba para salvar al pueblo. Y así le ganó, en efecto, para su piadoso fraude; así le ganó con la verdad de muerte a la razón de vida. Y así me ganó a mí, que nunca dejé trasparentar

[186]muriendo [187](*fig.*) *clamp* [188]triste [189]del mismo padre y madre

[dd]Lo que hace Ángela aquí es presentar una perspectiva sobre la lucha eterna entre la fe y la razón; paradójicamente, se utiliza la razón para mostrar la superioridad de la fe. Este tipo de racionalización espiritual forma la base de la obra filosófica más conocida de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida.* Véase, por ejemplo, el siguiente trozo de esa obra: «Creer en Dios es anhelar que le haya y es además conducirse como si le hubiera; es vivir de ese anhelo y hacer de él nuestro íntimo resorte de acción. De este anhelo o hambre de divinidad surge la esperanza; de ésta, la fe, y de la fe y la esperanza, la caridad; de ese anhelo arrancan los sentimientos de belleza, de finalidad, de bondad» (Capítulo 8).

a los otros su divino, su santísimo juego. Y es que creía y creo que Dios Nuestro Señor, por no sé qué sagrados y no escudriñaderos[190] designios, les hizo creerse incrédulos. Y que acaso en el acabamiento de su tránsito se les cayó la venda.[191] ¿Y yo, creo?

Y al escribir esto ahora, aquí, en mi vieja casa materna, a mis más que cincuenta años, cuando empiezan a blanquear con mi cabeza mis recuerdos, está nevando, nevando sobre el lago, nevando sobre la montaña, nevando sobre las memorias de mi padre, el forastero; de mi madre, de mi hermano Lázaro, de mi pueblo, de mi San Manuel, y también sobre la memoria del pobre Blasillo, de mi San Blasillo, y que él me ampare[192] desde el cielo. Y esta nieve borra esquinas y borra sombras, pues hasta de noche la nieve alumbra.[193] Y yo no sé lo que es verdad y lo que es mentira, ni lo que vi y lo que soñé —o mejor lo que soñé y lo que sólo vi—, ni lo que supe ni lo que creí. Ni sé si estoy traspasando a este papel, tan blanco como la nieve, mi conciencia que en él se ha de quedar, quedándome yo sin ella. ¿Para qué tenerla ya… ?

¿Es que sé algo?, ¿es que creo algo? ¿Es que esto que estoy aquí contando ha pasado y ha pasado tal y como lo cuento? ¿Es que pueden pasar estas cosas? ¿Es que todo esto es más que un sueño soñado dentro de otro sueño? ¿Seré yo, Ángela Carballino, hoy cincuentona, la única persona que en esta aldea se ve acometida[194] de estos pensamientos extraños para los demás? ¿Y éstos, los otros, los que me rodean, creen? ¿Qué es eso de creer? Por lo menos, viven. Y ahora creen en San Manuel Bueno, mártir, que sin esperar inmortalidad les mantuvo en la esperanza de ella.

Parece que el ilustrísimo señor obispo, el que ha promovido el proceso de beatificación de nuestro santo de Valverde de Lucerna, se propone escribir su vida, una especie de manual del perfecto párroco, y recoje para ello toda clase de noticias. A mí me las ha pedido con insistencia, ha tenido entrevistas conmigo, le he dado toda clase de datos, pero me he callado siempre el secreto trágico de Don Manuel y de mi hermano. Y es curioso que él no lo haya sospechado. Y confío en que no llegue a su conocimiento todo lo que en esta memoria dejo consignado. Les temo a las autoridades de la tierra, a las autoridades temporales aunque sean las de la Iglesia.

Pero aquí queda esto, y sea de su suerte lo que fuere.

¿Cómo vino a parar a mis manos este documento, esta memoria de Ángela Carballino? He aquí[195] algo, lector, algo que debo guardar en secreto. Te la doy tal y como a mí ha llegado, sin más que corregir pocas, muy pocas particularidades de redacción. ¿Que se parece mucho a otras cosas que yo he escrito? Esto nada prueba contra su objetividad, su originalidad. ¿Y sé yo, además, si no he creado fuera de mí seres reales y efectivos, de *alma*[196] *inmortalidad*? ¿Sé yo si aquel Augusto Pérez,[ee] el de mi novela *Niebla,* no tenía razón al pretender ser más real, más objetivo que

[190]*fathomable* [191]se… (*fig.*) pudieron ver la verdad [192]ayude [193]ilumina [194]invadida [195]He… *Behold*
[196]*sacred, venerable*

[ee]Augusto Pérez, protagonista de *Niebla,* sufre una crisis de identidad parecida a la de Unamuno mismo, paradójicamente convertido éste en personaje de su propia novela y obligado a defenderse del personaje creado por él mismo.

yo mismo, que creía haberle inventado? De la realidad de este San Manuel Bueno, mártir, tal como me le ha revelado su discípula e hija espiritual Ángela Carballino, de esta realidad no se me ocurre dudar. Creo en ella más que creía el mismo santo; creo en ella más que creo en mi propia realidad.

Y ahora, antes de cerrar este epílogo, quiero recordarte, lector paciente, el versillo noveno de la Epístola del olvidado apóstol San Judas —¡lo que hace un nombre!—, donde se nos dice cómo mi celestial patrono, San Miguel Arcángel —Miguel quiere decir «¿Quién como Dios?», y arcángel archimensajero—, disputó con el Diablo —Diablo quiere decir acusador, fiscal[197]—, por el cuerpo de Moisés y no toleró que se lo llevase en juicio de maldición, sino que le dijo al Diablo: «El Señor te reprenda». Y el que quiera entender, que entienda.

Quiero también, ya que Ángela Carballino mezcló a su relato sus propios sentimientos, ni sé que otra cosa quepa,[198] comentar yo aquí lo que ella dejó dicho de que si Don Manuel y su discípulo Lázaro hubiesen confesado al pueblo su estado de creencia, éste, el pueblo, no les habría entendido. Ni les habría creído, añado yo. Habrían creído a sus obras y no a sus palabras, porque las palabras no sirven para apoyar las obras, sino que las obras se bastan. Y para un pueblo como el de Valverde de Lucerna no hay más confesión que la conducta. Ni sabe el pueblo qué cosa es fe, ni acaso le importa mucho.

Bien sé que en lo que se cuenta en este relato, si se quiere novelesco —y la novela es la más íntima historia, la más verdadera, por lo que no me explico que haya quien se indigne de que se llame novela al Evangelio, lo que es elevarle, en realidad, sobre un cronicón cualquiera—, bien sé que en lo que se cuenta en este relato no pasa nada; mas espero que sea porque en ello todo se queda, como se quedan los lagos y las montañas, y las santas almas sencillas asentadas más allá de la fe y de la desesperación, que en ellos, en los lagos y las montañas, fuera de la historia, en divina novela, se cobijaron.[199]

[197]*prosecuting attorney* [198](*inf.:* **caber**) *could be possible* [199]refugiaron

Cuestionario

1. ¿Cómo se caracteriza Ángela Carballino a sí misma?
2. Según Ángela, ¿cuál es el poder que ejerce Don Manuel sobre los del pueblo?
3. ¿Qué simbolizan el lago y la montaña de Valverde de Lucerna?
4. ¿Quién es Blasillo?
5. ¿Cuál es el valor simbólico de la escena del Viernes Santo?
6. ¿Cuál es la primera señal del secreto de Don Manuel?
7. ¿Qué quiere Don Manuel para la gente del pueblo?
8. ¿Por qué no había entrado Don Manuel en un claustro?
9. ¿Cómo reacciona Lázaro, al volver de América, frente a la influencia que tiene Don Manuel en la aldea?
10. ¿Qué ideas expresa Lázaro sobre la ciudad y la aldea?
11. ¿Por qué no se mudan Lázaro, Ángela y su madre a la ciudad?
12. ¿Cómo se presenta la primera comunión de Lázaro?

13. Según Lázaro (después de convertirse en amigo íntimo del cura), ¿cuál es el móvil de Don Manuel?
14. ¿Cuál es la actitud de Don Manuel con respecto a la religión y la revolución social?
15. Según Don Manuel, ¿cuál es la religión verdadera?
16. ¿Qué representa Ángela para Don Manuel?
17. ¿Cuál es la «tentación mayor» de Don Manuel?
18. ¿Qué tipo de fe le dio Don Manuel a Lázaro?
19. ¿Por qué dice Lázaro que Don Manuel le curó de su progresismo?
20. ¿Cuál es la base de la analogía entre Don Manuel y Moisés?
21. ¿Qué aspecto simbólico tiene la escena de la muerte de Don Manuel?
22. ¿Cómo reacciona el pueblo ante la muerte de Don Manuel?
23. Según Lázaro, ¿cuáles son los dos tipos de hombres peligrosos?
24. ¿Qué consejo le da Lázaro al nuevo cura?
25. ¿Cuál es el juicio que hace Ángela sobre la incredulidad de Don Manuel y de Lázaro?
26. ¿Con qué frase termina la narración de Ángela?
27. ¿Quién es el narrador de los últimos párrafos de la novela?

Identificaciones

1. Renada
2. «un nogal matriarcal»
3. «¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?»
4. la Simona
5. *La vida es sueño*
6. Augusto Pérez

Temas

1. La importancia de Ángela como narradora
2. La función de las historias intercaladas (de la hija de la tía Rabona, del payaso, del reo, etcétera) en *San Manuel Bueno, mártir*
3. La función simbólica de los nombres
4. La presentación de una crisis religiosa
5. El manuscrito de Ángela y la intervención del novelista al final: la estructura de *San Manuel Bueno, mártir*
6. Hacia una aproximación biográfica a *San Manuel Bueno, mártir:* al consultarse una biografía de Miguel de Unamuno, se puede buscar una relación entre la crisis religiosa de San Manuel y la de Unamuno mismo

vir13156_pt01_009-132 07/18/2007 00:26 Page 132 pinnacle 101:MHCA022:mhvir6:Part 1: