

(05)860(82)

P334

rosario, junio 1958 - año 1 - número 4

Iluminación
revista

24-6-58



Parusa

suzel zammatti:

la técnica del relato en "los perros hambrientos". (c. alegría)

rubén sevlever:

fusión
recuerdos de hotel

daniel giribaldi:

regreso entre dos regresos

willy harvey:

de la lluvia

cledy bertino:

apuntes sobre "la bahía del silencio". (c. mallea)

LIBRERIA

R U N A

CORDOBA 1470

ARTE

FILOSOFIA

HISTORIA

LITERATURA

PSICOLOGIA

SOCIOLOGIA

ediciones

DEBATE

presenta

“ villa de dios
no se entrega ”

de daniel giribaldi

tres relatos que
consagraron a un
joven escritor.

EN VENTA EN LIBRERIAS

LA TECNICA DEL RELATO EN LOS PERROS HAMBRIENTOS

LIBRERIA y EDITORIAL

L'EPISCOPO & ESTEFANO

ACCION, PERSONAJES, CLIMA

Artículos Fotográficos

Ciencia

GALERIA ROSARIO

Local 112

Optica Bassi

HIT'S

DISCOS

Local 13

GALERIA ROSARIO

LIBRERIA

UNIVERSITARIA

"CERVANTES"

Vella Gorosito

PROPIEDAD HORIZONTAL

CORDOBA 1060

T. E. 23688

SAN MARTIN 712

2º piso

Of. 4 y 11

LA TECNICA DEL RELATO EN LOS PERROS HAMBRIENTOS

(Ciro Alegría) (Continuación)

ACCION, PERSONAJES, CLIMA

Hemos visto cómo la obra se compone de varias acciones o tramas. Esto no significa de ningún modo que prevalezca en ella la acción. Al contrario: el lector que buscara una acción concreta que lo mantenga suspenso, se sentiría sorprendido, pues no hay un desarrollo definido y un movimiento rápido hacia un desenlace. Lo que llama la atención por ser original y profundísimo, es la penetración psicológica de los perros. El autor logra que comprendamos y nos solidaricemos con ellos, comprendiéndolos y solidarizándose él mismo; viendo, por ejemplo, el mundo exterior desde el punto de vista de los animales:

“El prisionero (un cachorro) estaba realmente asombrado de la grandeza del mundo y trataba de comprender. Antes había visto, además de la Antuca, Zambo y sus pequeños hermanos —y ya sabemos que Wanka les era negada— solamente ovejas. Su horizonte... Ahora tenía ante sí toda la vastedad accidentada y multicolor de los campos... El pequeño hubiera querido gemir, pues lo acongojaba esa marcha hacia lo ignoto, mas su perplejidad era mayor ante las insospechadas revelaciones y callaba en medio de una recogida atención... El perrito hubiera querido ladrar, pues ya lo hacía y le gustaba añadir su pequeña voz a la de los otros perros cuando gritaba el hombre. Pero ahora sentíase oprimido, con la barriga y el cuello ajustados y en una postura impropia, y muy a pesar suyo tuvo que seguir en silencio”. (Cap. III, pág. 28 y 29).

Es extraordinaria la compenetración del autor con su personaje animal. Anotemos otro ejemplo:

“Es así como nuestros amigos abrieron al fin los ojos y se encontraron con una ubre prieta, muchas patas, un universo de formas redondas y blancas. Un olor acre los envolvía. Y he aquí que ellos vivían en ese mundo y que del pezón exiguo brotaba el chorro que aplacaba su hambre. Y entendieron que las ovejas pertenecían a su vida. Después la perrilla hizo la experiencia de andar. Y topóse contra las patas y resbaló sobre el guano. Un balido le hirió los sesos. Quiso imitarlo y no consiguió sino ladrar. Sin embargo, su pequeña voz estremeció a un corderillo y apartó a una oveja. Entonces sintió la diferencia...” (Cap. II, pág. 15)

Es también admirable cómo nos comunica el autor la evolución del sentimiento del perro Güeso, que odia primero, ama luego y es fidelísimo hasta la muerte, a Julián Celedón. “Güeso sentía que ese hombre terco, implacable y avisado, sabía también ser camarada”. (Cap. VI, pág. 64).

El autor se detiene mucho menos en el alma humana. No hay un carácter o varios profundizados de tal suerte que polaricen la atención, como ocurre en la novela psicológica. Los personajes tienen los rasgos necesarios y suficientes como para que su delineamiento no dé lugar a confusión: los indios son trabajadores, nobles, sumisos. Tal vez demasiado sumisos; pero de todos modos le consta que no les conviene dejar de serlo. Los blancos son crueles, ambiciosos, insensibles.

Es que **Ciro Alegría** ha querido hacer de su obra el fiel reflejo del ambiente indígena, y en él no se diferencian mucho los individuos; cabe más bien hablar de tipos, según lo indica la frecuencia con que éstos se repiten en la mayoría de las novelas indigenistas.

Así, a todos los personajes de **"Los perros hambrientos"** los volveremos a encontrar en **"El Mundo es ancho y ajeno"**; la figura patriarcal de **Simón** está anunciando a **Rosendo Maqui**. **Juana** tiene idénticos rasgos que la mujer del cacique de **Rumi**. El bandido **Julián** y el **Fiero Vázquez** fueron llevados a la delincuencia por la maldad del patrón, y a ambos los impulsa a seguir la imposibilidad de redención. **Elisa** y **Casiana**, sus respectivas mujeres, viven con angustia y continua zozobra ese amor, sometidas, como todas las mujeres indias, al destino de sus hombres. Puede hallarse igual semejanza en casi todos los restantes personajes.

En definitiva, en **"Los perros hambrientos"** el interés no se concentra en la acción ni en la psicología de los personajes.

El autor ha preferido desarrollarlos sólo en la medida necesaria para introducirnos en esa atmósfera, comunicarnos sus problemas y formular sus acusaciones, sin dejar de hacer literatura de imaginación. Quiso crear un clima y lo ha logrado. El haber elegido el tema del hambre fué un acierto: con el hambre se agudizan los rasgos de ese ambiente, pues la situación del indio, deplorable ya, se torna patética, y es más repudiable el rigor del gamonal.

TIEMPO Y LUGAR

Los problemas presentados en **"Los perros hambrientos"** han existido realmente, y no han dejado de existir aún. Por eso hubiera sido un error colocar la acción como pretérita. El autor no determina un tiempo preciso, no coloca concretamente en una época ni la "hambruna" ni cada uno de los distintos acontecimientos que presenta, los cuales, además, no se encadenan según un orden cronológico.

Alegría cumple con su costumbre de no especificar, sino dejar que sea el lector quien lo adivine. Cobra más fuerza la categoría tiempo en cada lector, que si el autor lo determinara.

Es harto sabido que el tiempo se alarga o abrevia si se considera subjetivamente. En consecuencia, no interesa en qué año o cuánto existió ese azote del hambre. Nos basta saber que para los indios fué interminable "todo ese largo tiempo hecho dolor". (Cap. XVIII, pág. 171).

Y que también lo fué para **Martina** mientras esperaba a su marido: "Un tiempo largo, el tiempo del dolor y los pobres, pasó sin traer al **Mateo Tampu**". (Cap. XVI, pág. 141).

Y que mucho tiempo duró la soledad y el hambre de **Damián**: "¿Cuántos días? ¿Cuántas noches? El tiempo desapareció como luz y sombra ante unas débiles y entrecerradas pupilas. Solamente se le sentía en cuanto significa de percepción vital en el aullido del viento". (Cap. XVI, pág. 147).

Pero el tiempo fué largo para cada uno de ellos, no sabemos si lo fué en la realidad objetiva. El autor sólo dice:

"Marchaba el tiempo agravando el mal con su indiferente regularidad". (Cap. XVI, pág. 129).

O bien, escuetamente:

"Semanas, meses..." (Cap. XVII, pág. 174).

Pero no dice cuántas semanas y meses transcurrieron para llegar al noviembre bendito de la lluvia.

Cuando Mañu defiende el cadáver de Damián del asedio del cóndor y los minutos se le hacen lentos y pesados, Alegría insiste en la idea del tiempo. En siete renglones sucesivos reitera: "a veces, el cóndor se detenía..." "en ocasiones conseguía rechazar..." "en cierto momento trató de..." Y un poco más abajo: "Así pasó mucho tiempo. De repente..."

Es decir, no se deja de especificar el tiempo porque se le reste importancia, sino porque precisamente al determinarlo perdería la fuerza que le da su carácter subjetivo.

El mismo subjetivismo se advierte en lo que respecta al espacio, en el cual se ubica la obra. Pero en este caso, el tamiz es el propio *Ciro Alegría*. Las descripciones desbordan el más puro lirismo. Al comienzo es la naturaleza serena y solemne. Luego, con la misma solemnidad, va muriendo lenta e inexorablemente. Pero el amor a su tierra hace que, aun cuando la vea agonizante, descubra en ella rasgos de belleza que vuelca en su obra en cuadros llenos de colorido e imágenes que los vivifican:

"Un viento, silbante cruzaba la puna llevándose las nubes, levantando terrales y rezando largos responsos entre las hojas mustias de los árboles. "No llueve, gimió un agonizante hilo de agua desde lo más profundo de su cauce. "No llueve", corearon las yerbas desgredándose, amarilleando y confundiendo con la tierra. Hasta el caserón de la hacienda llegó la voz. "No llueve", admitieron los altos y severos eucaliptos que la rodeaban, haciendo sonar sus copas en un ruido metálico.

Un sol bruñido resplandecía en un bello cielo azul. Se vivía bajo una cubierta de cristal que hubiera sido alegre de no haberse tenido la visión de la tierra. Esta comenzaba a pintar por encañadas y laderas, por lomas y bajíos, con yerba muriente y esqueleto de árboles, una desolada sinfonía en gris..." (Cap. XIII, pág. 127).

La tierra es así estéril y así bella. Alegría la ama. Los indios la adoran. Exige trabajo pero da la vida, y desgajar de ella a un indio es peor castigo que la muerte.

LENGUA Y ESTILO

Así como no existe en la novela una acción única ni un único estrato social, tampoco existe un lenguaje uniforme. Podemos notar los siguientes:

a: El lenguaje indígena, que es el auténtico, con su vocabulario e incluso con su fonética. Es uno de los recursos más eficaces para dar visos de realidad al mundo que nos presenta. He aquí un ejemplo:

"Patrón, cómo que nuay nada? Sus mulas y caballos finos tan comiendo cebada. No vale más quiun animal un cristiano? Y tamién ay tan sus vacas, punta grande, patrón. Bienestá que haga pastiar, que no le roben... Pero es el caso que debe matar pa que coma su gente. Peyor que perros tamos... Nosotrus sí que semos como perros hambrientos... Yo tuavía tengun poco, perotros pobres, esos huairinos botaos por los campos..." (Cap. XVIII, pág. 171).

Encontramos en este trozo: crasis (nuay por no hay); aféresis ("tan" por están); cambio de vocales (pastiar" por pastear), caída de vocal final ante vocal inicial de palabra ("tengun" por tengo un); apócope ("pa" por para); síncopa ("tamién" por también); supresión de d en el sufijo ado ("botaos" por botados); adición de sonido ("peyor" por peor), etc.

En cuanto al vocabulario, demuestra conocimiento por parte del autor de la vida y costumbres de la comunidad indígena, pues incluye su terminología hasta obligar a incluir un vocabulario al final del libro, ya que se trata de palabras que no han sido aceptadas o tal vez ni siquiera conocidas fuera del Perú, y aún de la región misma. Ejemplos: alalalu, alco, antara, chacchar, chirapa, taita, onde, pichusha, velay, yapa, etc.

Estos términos están diseminados profusamente, junto a otros castizos pero que adquieren una acepción especial: atravesado por mestizo, cangrejo por avieso, china por mujer indígena, guanaco por tonto, vara por influencia, etc.

El tono de los indios es pintoresco. Lento y sereno en el coloquio o en el cuento, se hace conmovedor y plañidero en el ruego:

—Patrón, venimos pa que nos atienda...

—Oiganós, patroncito...

—Ya nos morimos, patrón...

—Patrón, patrón..., patrón, patroncito... (Cap. XVIII, pág. 170).

Otras veces, las palabras de los indios adquieren un matiz de reproche y censura, como en la cita anterior.

b: El lenguaje de los blancos, es gramaticalmente correcto, y peculiar a cada uno de ellos, que se diferencian entre sí más que los indios, cuya psicología y lenguaje son uniformes.

He aquí un diálogo entre el subprefecto Don Fernán Díaz y Cortés y el alférez Chumpi:

"Mi alférez —dijo Don Fernán— creo que ya no es cuestión de estar viendo volar las moscas...

—Señor!

—Sí —la voz del subprefecto tenía un tono solemne—. Vamos a acabar con el bandolerismo, amigo... Pase usted, he de hablarle...

—Simplemente vaya usted a Cañar y tráigame a los Celedonios vivos o muertos. ¿Me oye? Vivos o muertos...

—Los traeré, señor. (Cap. IX, pág. 86).

Se destacan el tono autoritario o petulante del subprefecto, y el servil del cholo alférez. Ambos tienen en común la hipocresía, pues ninguno siente en verdad ese interés en acabar con el bandolerismo que manifiestan, sino en conservar su puesto amenazado por el desprestigio. El subprefecto es un "limeño ducho en volver y revolver todos los temas del halago"; por eso cuando lo cree conveniente cambia de tono y su lenguaje se adapta a la circunstancia:

—Sí, mi alférez, no saldré tan fácilmente. Aquí tendrá usted para rato a este su amigo que sabrá servirle...

Y agregó:

—Pero amigo, en cuanto a los Celedonios, usted es el hombre de la situación... Yo informaré de manera adecuada para su ascenso... (Cap. IX, pág. 87).

Al ver que su bravuconada no convence a su subordinado, opta por el tono adulator y melifluo.

La misma doblez se advierte en el alférez Chumpi, que, servil o humillado ante el superior, se torna arbitrario y valentón frente a los subordinados:

—A ver, me juntan cuantas reses puedan... Luego, luego...

—Hay que arrialas, hay que arrialas pa que bajen al río...

—Manejen bien, guanacos —regañaba Chumpi de momento en momento volviendo la cara hacia sus subordinados...” (Cap. IX, pág. 90).

—Al primer tipo que vean, alto!... y si no se para, tiro con él, ah? Quiten el seguro a los rifles y ojo pa todos lados, que por estas punas suelen andar. (Cap. IX, pág. 91).

Chumpi es mestizo y su lenguaje no es, por lo tanto, correcto como el de un blanco llegado de la ciudad; como el de Don Cipriano, el patrón, por ejemplo.

Este se dirige a los indios sin olvidar nunca la diferencia que lo separa de ellos. Primeramente lo oímos decir:

—Siembren, siembren. Que no quede ni una chacra de colono sin sembrar. Ya ven que fué malo el año que pasó. Si éste es así, sabrá Dios lo que pasará con sus hijos. Y gasten con cuidado lo que les quede. No se confíen mucho. Es lo que quería hacerles recordar. El que necesite algo, que pida. Pueden irse. (Cap. X, pág. 110).

Se advierte un acento de superioridad, con un dejo de preocupación aún. Pero llegada la verdadera necesidad, ante el apremiante pedido, se tornará autoritario e insensible:

—Hable uno por uno...

—No tengo cebada... si le doy algo a alguno, todos han de querer y no alcanza... No hay para nadie...

—¿Y qué he de hacer yo? Esas son cosas de la Iglesia, yo no puedo meterme en eso...

—Váyanse, no hay nada, yo no puedo hacer nada... (Cap. XVIII, pág. 171).

c: El lenguaje del autor: así como ha creado un lenguaje adecuado a cada personaje, así también sabe Ciro Alegría cambiar el suyo propio según haga referencia a uno u otro protagonista o a distintas circunstancias. Cuando se refiere a los indios, su tono es el siguiente:

“Porque llegó la fiesta de Saucopampa, y, además de que acudieron pocos, fué solamente rezada. Qué se iba a comer ni beber, si alimento no había y chicha se hace de maíz y no de piedras. Qué se iba a tocar si la tonada era la fiera del viento. Qué se iba a bailar si no había corazón. La Virgen hallábase olvidada de sus hijos, lo mismo que San Lorenzo, el santo patrón de Páucar...”

“La Vicenta olvidó el tejido que estaba haciendo, y bien hubiera deseado el Timoteo olvidar a la Jacinta...” (Cap. XIV, pág. 132).

Salvo diferencias de pronunciación, podría haber colocado esas palabras en boca de un personaje indio sin ninguna variante.

“Y cada santo y cada santa tiene su especialidad y en cada lugar hay una imagen para pedirle lo que sea necesario. San Isidro hace granar las mieses. Pero no le hablen de lluvias: en esta... es perita la Virgen del Carmen. Pero para prevenir accidentes dentro de las mismas lluvias, ahí está Santa Bárbara...” (Cap. XII, pág. 139).

Notamos que se repite aquí una particularidad de la técnica de **Ciro Alegría**: la reticencia llena de insinuaciones. El cristianismo no se afirmó entre los indios con la suficiente fortaleza como para desarraigar las antiguas creencias. De allí esa mezcla de religión y superstición que se practica. **Ciro Alegría** transcribe el pensamiento mismo de los indios sin comentarios, pero es evidente una tácita ironía o burla ante esa situación; cosa que no hubiese logrado tanto con disquisiciones al respecto. Es como si el autor penetrara en el pensamiento de los seres a quienes se refiere y nos lo comunicara como lo harían ellos mismos:

“La Jacinta tuvo pena y salió a buscar algo... La Jacinta iba en busca de lo que cayera estirando la mano ante cualquier puerta. Le habían dado cebada algunas veces. Quizás ahora otra vez...” (Cap. XV, pág. 139).

Hemos visto que también penetra el autor dentro de los perros. Hé aquí otro ejemplo, en el cual el autor alude al subprefecto:

“¿Qué hacer? Ya había enviado a Lima a todos los mestizos subversivos que encontró a mano, muchos de los cuales, antes de ser empapelados en regla, cometieron el grave delito de escribir el nombre del candidato opositor en las paredes... Pero no era cosa de perder el puesto. Los domingos iban cholos e indios a llenar el pueblo y las demandas abundaban. Entre demanda y demanda y multa y multa, amén del sueldito, Don Fernán tenía ya un buen montón de soles que deseaba aumentar antes del retorno a Lima. De lo contrario, no valía la pena sacrificarse”.

Otra vez la ausencia de comentario dice más que el comentario.

Logra más efecto reemplazar el estilo indirecto (“el subprefecto pensaba o decía que...”), por el pensamiento directo de aquél a quien se refiere.

Cuando el autor se vuelca entero en la palabra, y no hace mención a personajes o circunstancias determinadas, produce páginas de hondo contenido lírico: Esto es patente en las descripciones:

“Y siempre el viento levantando remolinos de polvo y hurtando las nubes para conducir las quién sabe hacia dónde. Y siempre el sol rutilante y ardiente de crepúsculo a crepúsculo. Y de crepúsculo a crepúsculo, siempre el primoroso cielo que sonreía a la desolación”. (Cap. XIII, página 127).

Abundan pasajes como éste, íntimamente relacionado con la poesía, poesía él mismo.

Pero no es este el cariz permanente de la prosa de **Ciro Alegría**. De pronto, se torna combativo y hasta oratorio, en especial en las acusaciones al orden político-social vigente:

“Porque Don Fernán pertenecía a esa serie de engreídos e inútiles que, entre otras buenas y eficaces gentes, pare Lima por ciento, y que ella, la ciudad capital, la que gobierna, envía a las provincias para librarse de una inepticia que no se cansa de reclamar acomodo. Desde luego que su destino no puede ser otro que la fácil burocracia de las subprefecturas y la recaudación de impuestos, y estando allí, tratan de “allegar fondos” por todos los medios para después retornar a Lima, despilfarrarlos en trajes y burdeles y trajinar otra vez en busca de colocación”. (Cap. IX, pág. 84).

El énfasis ha hecho que el período se alargue, y las oraciones se subordinen, lo cual no es lo habitual en el autor. Prefiere oraciones breves, acumuladas. Nunca sacrifica lo espontáneo y auténtico en aras de la elegancia o de la corrección gramatical. La prueba está en que hasta incluye los vicios de dicción de los indios.

Salpica su obra con imágenes de acabada plasticidad, sobre todo al vivificar las fuerzas de la naturaleza:

“El viento cruzaba dando aletazos potentes y graznando como un ave mala”.

“La noche sorbió y ganó para sí toda la vida”.

“Los cerros, retorciéndose, erguían sus peñas azulencas y negras, en torno a las cuales, ascendiendo lentamente, flotaban nubes densas”.

“Cuando llegó la noche y las sombras apretujaron el bohío...”.

“El camino, ciñéndose a los convulsionados roquedales...”.

En general, el vocabulario es rico, pleno de sugerencias y color local, con marcada preferencia de términos concretos, ya sean de la fauna, flora, costumbres, etc., ya sean los que tengan relación con el tema central del hambre: las palabras “comer”, “hambre” y sus derivados se repiten con tanta frecuencia que podemos considerarlas palabras “clave”. En la página 101, por ejemplo, se repite cinco veces la palabra “hambre”; en la página 103, tres veces; en la 117, dos veces, etc. Y la insistencia es tal, que no suelen transcurrir dos páginas, a lo más, sin que aparezca una de esas dos palabras.

La obra se no manifiesta también pródiga en sensaciones.

Por supuesto, se reiteran las de hambre y sed; pero no son las únicas. Encontramos, v. gr., las relativas al olfato:

“Un olor acre los envolvía” (pág. 15).

“Apareció un montón de papas olorosas” (pág. 29).

“Más de una noche la nariz de Wanka se inquietó al sentir por las inmediaciones de la tranquera un fresco olor a hombre. Era el olor de Don Rómulo Méndez... Y ese olor a Don Rómulo Méndez...” (pág. 81).

“Mugía el viento esparciendo un olor a polvo, a disgregación, a cadáver” (pág. 127).

“Oía a hembra, a papas y a trigo...” (pág. 162).

“Luego el pardo de la tierra tornóse oscuro y toda ella esparció un olor fragante” (pág. 175).

Son más frecuentes las sensaciones auditivas:

“El látigo... estalló en una de las ancas. Tras un breve chasquido la carne se abrió, roja como una flor... Y el látigo se levantó y cayó sobre el cuerpo tembloroso zumbando y estallando súbitamente” (pág. 57).

Allí la sensación auditiva se une a otra visual y a otras de movimiento. Estas acumulaciones no son raras en la obra.

Sigamos con las auditivas:

“En sus oídos los rumores del río y las hojas ya eran familiares (página 64).

“Las hojas rumoreaban sobre sus cabezas” (pág. 80).

“No oían más que los largos alaridos de los pájaros puneños, algún raro mugido —multiplicado por el eco— y el golpe de los cascos en un caminejo negro que se desenvolvía ciñendo la lamos” (pág. 91).

“Mugía el viento, portando chasquidos y rumores confusos y distantes. Alguien pasó llorando por el camino. Gemían sus padecimientos seres atribulados y uno de ellos avanzaba, arrastrando sus pasos, y golpeaba al bohío haciendo crujir las paredes de cañas y barro. Baló la oveja y Mañú despertóse y salió a ladrar” (pág. 143).

“Sólo se oía el rumor embravecido del viento entre el herrumbroso follaje de los eucaliptos. Muy raramente algún aullido. Largo y agudo, taladrante” (pág. 169).

A veces hallamos onomatopeyas, si bien no demasiado frecuentemente: “A trote corto, trisca que trisca el ichu duro...”. (Pág. 9).

Pero la sensación que abunda sobremanera es la visual, la cual se reitera con tal frecuencia que llega a convertirse en algo así como la “sensación clave”. Algunos ejemplos:

“...el cielo de lapizlázuli bajó a los ojos de la Martina en dos cuajarones azulencos”.

“...estaban uniformados de azul a franjas verdes” (pág. 33).

“...con su poncho morado, seguido de los gendarmes de uniformes azules... morado-azul..., morado-azul..., hasta quedar en nada” (página 35).

“Daba gusto ver el colorido lozano... Los grises bohíos humeaban en medio de multicolores chacras. Un frondoso bosque de eucaliptos rodeaba la casa, hacienda de Páucar. Las quebradas cortaban el paisaje con sus verdinegras líneas de monte... Hombres y mujeres de trajes coloreados transitaban por los senderos amarillos... ascendían lentamente otros blancos rebaños” (pág. 48).

“Y al fin salió la Virgen, blanca y chaposa, vestida de raso morado orlado de lentejuelas... tristes lejanías pintadas de gris

...Caras morenas... Rebozos negros y ponchos morados y habanos con listas de color. Polleras rojas, amarillas y verdes y pantalones negros y grises. En una mano la cera de humosa llama que empalidecía ante el sol espléndido, y en otra el sombrero blanco o amarillo” (pág. 49).

Parece que hubiera en el autor un regodeo en acumular colores.

En definitiva, por lo apuntado deducimos que el estilo de *Ciro Alegría* se destaca por su variedad; variedad de lenguaje (de vocabulario y de tonos); abundancia de imágenes, de sugerencias, de ironías.

Confundido con el relato está el lirismo, puesto que aparece permanentemente, podemos decir, el trasunto de sentimientos íntimos, el amor a su tierra y la comprensión del problema planteado constituyen el nervio que da vida a ese estilo y lo hace no artificial, lo cual no quiere decir que no sea elaborado) sino auténticamente espontáneo y original.

CONCLUSION

Se le ha censurado a la novela indigenista, en general, remitirse demasiado al problema social y olvidar el verdadero setnido de la creación artística.

Ciro Alegría es un verdadero artista. No se ha encerrado en su torre de marfil; los fines que persigue no son puramente estéticos. Pero a partir de la causa del indio, que defiende, ha hecho una obra de interés no exclusivamente social, sino que su gravitación también se ejerce en el campo de la Literatura. Señala la posibilidad de que la novela americana, de ambiente americano y con personajes y problemas americanos, se eleve al estrato universal del Arte.

La famosa cuestión: arte por el arte, o arte al servicio de una causa loable, no cabe aquí. No se lo puede acusar de indiferencia ante los problemas capitales de su patria, ni de usurpación de la Literatura para convertirla en mero instrumento de determinadas ideas, pues incluye la protesta contra un régimen establecido que le repugna, junto a páginas valiosas desde el punto de vista estrictamente literario.

SUZEL ZAMMATTI

RUBEN SEVLEVER

1 2 8

FUSION

Cuando el sol,
herido por las suaves guadañas de tus ojos
descienda hasta mi tumba de azul ignorancia
y en la dorada mejilla
de los pétalos calcinados de los años
una pequeña luz
se encienda y se apague,
indicando la presencia antigua de nuestras voces
o nuestros dolores confundidos
y cuando al fin,
caída la neblina de todas las fronteras ilusorias,
de todas las marcas que costaron sangre,
podamos unir la piel con el definitivo silencio, libres,
en estos jardines oscuros que nos vieron nacer
o en estas selvas
que arrancaron nuestro primer aullido de furia;
colmada ya la sed interminable
que nos arrastraba de uno a otro manantial imposible
hacia desiertos cada vez más poblados
de nosotros mismos;
seremos, ciertamente, escoria.

1958

RUBEN SEVLEVER

RECUERDOS DE HOTEL

Esta poesía que se alimenta de almohadas,
de tohallas solitarias
colgando de algún sucio ropero,
de la luz anémica en bombillas donde hacen
oscuros crecimientos su nido más fiel.
Esta poesía de madera manchada, de ginebra piadosa
suavizando gargantas roncadas,
de sueños como cenizas y pantalones sin planchar
que interrogan lastimosamente
a colchones hundidos, destripados por la rabia
de una noche veloz o violenta,
cuando el sudor y las moscas matan
el sentido más pulcro del amor
y las zapatillas se despiertan
sin duda muertas de cansancio para orar
por la violación de los objetos que me duelen.
Esta poesía nació de cara a la pared.

RUBEN SEVLEVER

REGRESO ENTRE DOS REGRESOS

Vuelva la estatua al yeso,
al pie la huella. El hombre
regrese al barro. Sucumbamos
al peso de una dalia
viendo esfumarse muelles y ciudades
y tardes ataviadas para el viaje nocturno.

A una señal partan las islas
hacia horizontes de carbón.
Sea de noche el día: la tiniebla
será vencida una vez más
y un alba núbil (la cubra una ribera
atada a su cintura como un lienzo)
nos mirará a la cal, a los fosfatos, a los restos
de antiguas disciplinas que nos forman
y el roce de la luz sobre las yemas
dirá un mensaje nuevo.

Irrespetuoso ante lo venerado,
todo mensaje nuevo es referido
a un comienzo inmutable.
Pues de un comienzo trátase, de un río
sobre el que ruedan infinitos ríos.

En el comienzo las aguas son confusas;
las corrientes, aciagas; oscuros, los combates
—la propia sangre mana por una herida ajena.

En el comienzo muchos se repiten:
¿Me interrogan? ¿Es acaso mi voz la que se escucha?
Y, sin embargo, el día, conservando
algo de pueblo hambriento en el desierto,
Josué que le habla al sol y el sol que le obedece,
nos dicen que es posible,
que será estatua el yeso
y el barro se erguirá y el pie dejará huella,
que la tiniebla es un regreso,
nada más que un regreso
entre dos voluntades que regresan.

DANIEL GIRIBALDI

AFUNTES SOBRI LA LLUVIA

La luz de su narcótico
envanece y distrae
las perturbadas humaredas del sueño

y asediados sortilegios de orgullo
besos trémulos
emigrantes sin vocación sin dádiva
recuperan el ruego
límite de asombro

Lo bello en la lluvia hace rodar orígenes
distribuye en los ojos tactos de inocencia
y perdidos rituales
muchachas canciones
ceniza de leyendas
rodadas caricias
espectros en la niñez antigua del relámpago

Diosa del ser de lo mudable
que verifica
que nutre y testimonia
de la germinación y el llanto
Cabellera y lenguaje
lento oscilar por el azul sonámbulo.

En lo que embellece está su reino
recitando sílabas vibrantes
en las aluviales sumas del azar
la noche o el destino

Irrumpe en la memoria de estrella enamorada
instala acueductos de insomnio
hábilis secuencias del vértigo y la noche.
Un sobresalto de voces en medio de la hora
un círculo de hechizo
coronan el antiguo estupor
la sombra el ritmo
prefijo desnudo
relato de lo inmóvil.

Diálogo de mariposa trémula.
cristal y augurio
manantial de alimento
y regocijo de ensueño.

Noviembre 54.

W. HARVEY

APUNTES SOBRE "LA BAHIA DE SILENCIO"

De EDUARDO MALLEA

A primera vista "La Bahía de silencio" parece encerrar en sí una verdad. Las páginas se suceden, una tras otra, provocando reacciones distintas: meditación, interés genuino, en algunos momentos admiración, luego disconformidad, cansancio: la obra abrumba con un exceso de erudición y de moralidad de los que el autor no quiere salir.

Mallea intenta dejar apuntado un mensaje: su verdad. Sobre la base de la primera persona narrativa construye su personaje central: Martín Tregua. A través de él quiere llegar al lector, pero Martín Tregua no logra la espontaneidad necesaria para ello; convertido en puro intelecto carece de auténtica voluntad para la acción, llegando a parecer falso como personaje y como encarnación de un hombre. El objeto de la obra queda trunco y la verdad que pretendía apuntarse acaba concretándose en mera imagen literaria.

La trama argumental puede tomarse desde distintos ángulos. Podría decirse que se trata de la historia de un hombre narrada a través de tres etapas de su vida.

En la primera parte se lo presenta en la vehemencia de su juventud, cuando, queriendo cristalizar su pensamiento en acción, fracasa. En la segunda, hombre ya, llega a descubrir el destino de ser "islas" solitarias en el mundo, para acabar, en la tercera y última parte, enfrentado con la imposibilidad de la acción, sintiendo que se halla unido a los que como él soñaron y están "silenciosos y expectantes" en la bahía de silencio.

Martín Tregua:

"Aquel país no era el país. Aquel país que veíamos no era el país que queríamos..." (pág. 42).

La realidad choca con el ideal. De ello surge la inquietud y el afán de un logro. Colocado el hombre ante el problema que lo acucia, puede tomar dos caminos distintos, según sea su voluntad de acción.

Se internan en el primero quienes, llevados por la aspiración de un mundo distinto, buscan la perfección de los seres y las cosas. En su vértigo por lo puro se alejan de la realidad y, al divorciarse se lo humano se convierten en seres "incomprendidos" que disculpan su ineficacia con una máscara de rígida moralidad. Declaman pero no construyen.

Siguiendo el segundo camino también se busca el mejoramiento de la realidad, pero tomándola como punto de partida y haciéndole frente para poder comprenderla.

Martín Tregua, al desconocer el segundo camino, desilusiona, su misión queda trunca.

En un primer momento el protagonista interesa, porque su búsqueda es sincera. Posee una sensibilidad abierta al mundo, conoce la soledad y desea darse. Es más, comprende el valor del hombre y el de la amistad: Anselmi y Jiménez están unidos a él, al menos en el afán común. Es el momento de la formación. Ante él se descubre una misión y en ella finca su esperanza. Arrebato, esperanza y duda, van perfilando su personalidad. Desde el fondo de ellas surge para aceptar la responsabilidad de su destino. Debe cumplirlo. Alcanzar "cierta plenitud" para comunicarla a su alrededor, "subir el trono de una realidad circundante y monótona".

Está en la cúspide, en el instante mismo en que ha de decidir su camino. A su lado están: Jiménez, con un problema palpitante; la inquieta Mercedes Miró, que no quiere detenerse para mirar de frente a la vida; el Dr. Dervil, con su quietud y su conformidad externa... Acevedo, jugando su fe en la humanidad; los colaboradores de "Basta", casi todos seres desarraigados Blagoda... ("Me puse a pensar qué podría sacar a Blagoda del pozo, qué podría extraerlo de ese abismo desde cuyo fondo gritaba"). A través de ellos, seres necesitados, debería reflejarse la búsqueda de Martín Tregua, la activación de su destino. En cambio nada se da, sólo hay palabras, relación de inteligencias, ausencia de verdadero contacto humano, interés teórico y lírico por una humanidad difusa.

En esta atmósfera Martín Tregua comienza un camino descendente, de negación. La primera negativa directa está dada en su actitud frente a la mujer a quien dedica el libro. Ella es, como los sueños de Tregua, una imagen perfecta y, como tal, intangible. Su historia es simple y complicada: un alma grande atada a un ser indigno; destino idéntico al de la tierra en que vive: encadenado, sofocado. Tregua lo sabe y, queriendo tenderle la mano, rehuye el contacto vital. Asido a un ideal, no comprende su verdadera misión inmediata. Su fe "trabajaba por dentro" y, como se "creía una indignidad que trata de hacerse digna" se niega a asumir una responsabilidad que conoce. Así pasan ocho años de los que nada tiene que decir.

En la primera parte de "Las islas", Tregua es casi un desconocido. Se convierte en cronista de viaje: Winbledon, Londres, París, Como. Sólo en dos ocasiones abandona su aislamiento, y lo hace para mostrar que su moralidad sigue intacta: no se presta a negociados ni acepta las dictaduras como solución. El Martín Tregua real vuelve a aparecer en Bruselas, en compañía de Ferrier. Allí presencia el desmoronamiento de su amigo, quien se aferra a él en busca de una respuesta. Tregua sólo sabe brindarle concepciones filosóficas y hacer digresiones acerca de los juicios alemanes. Nuevo fracaso. Colocado frente a un problema humano no se acerca a él, lo transforma en una abstracción y luego da vuelta el rostro. Su regreso se convierte en una necesidad. Tras de sí "enteros, seguramente inútiles en cuanto a su empresa... la tripulación del fracaso, islas, esperanzas y tristezas aisladas... pobres amigos queridos..."

Ninguno de ellos ha recibido nada de lo que mucho que Martín Tregua dice querer dar.

Falta todavía la última prueba: Gloria Bambil; un ser herido que, huyendo del dolor también pierde su parte de alegría. Se presenta ante Martín Tregua negando palabras, definiciones, sentimientos. Por primera vez Tregua siente un verdadero interés humano que lo lleva al acercamiento. Intenta comunicarle fe. Quiere poner en sus manos algo que no le permita ya pensar que la vida es un "viaje hacia el endurecimiento de las venas y el endurecimiento del alma". La intención es sincera, pero no los argumentos que utiliza. El contacto físico, no respaldado por un sentimiento sino buscado conscientemente como recurso sólo lo conduce a la mentira transformando su acción en sacrificio. Ya lo había dicho Ferrier: "¿Quién podría darse si no se poseyera previamente?" Martín Tregua fracasa. La muerte de Gloria muestra que él no ha sabido dársele. Había dejado pasar a muchos sin permitir un rozamiento auténtico, al ponerse en contacto con uno de ellos sólo puede comprender y rebatir

lo que se dice, no lo que se vive. Entonces sí desborda el río. “¡Ah, fracasados, amigos de Bruselas, aquí estaba yo, como ustedes, ardiente e insuficiente, lleno de voluntad e ineficacia... con el corazón lleno de voluntad y las manos llenas de inacción!” Pero fuera de ésto, que es la única verdad que logra ver dentro de sí, lo demás son disculpas a su ineficacia, a su fracaso ante Gloria Bambil: “Nadie influye sobre nadie, “cada conciencia es un río y no oye más que su propio correr”; si fracasó fué porque se dejó guiar por “el prejuicio de la piedad”, y su conclusión es: “Debí dejarla tal cual era”.

Recién en las últimas páginas brota algo auténtico en él, porque cuando Martín Tregua dedica su libro, logra darse. Indigno, equivocado, con las manos casi vacías, pero colocando su sensibilidad en la punta de los dedos. Se da a esa mujer sin pedir nada y sin preguntarse nada. Tal vez, porque ella representaba lo digno, porque pertenecía al juego de la ilusión de Martín Tregua.

Esto es lo único positivo en su vida, porque encierra la proyección de su alma hacia lo humano. No lo es, en cambio, la solución presentada en “la bahía de silencio”. Declamación lírica que en realidad significa una justificación para lo que es evasión, aislamiento, eterna espera y, por ende, diario fracaso.

En cuanto a los otros personajes, forman parte de capítulos aislados de la vida de Martín Tregua. Casi siempre es éste quien los presenta y describe, por lo general por medio de largos discursos. Todos son extremadamente cultos. No puede negarse que sean personajes reales, pero sí puedo afirmarse que en su gran mayoría, se trata de seres desarraigados. Con auténticos problemas, con una humanidad muchas veces lacerada, pero andando a tientas y sin objeto. Seres que huyen de sí mismos sin intentar una solución. Allí está Mercedes Miró, que siente “necesidad de vivir, de vivir todo el tiempo. Una especie de horror al vacío, a fijarse en hábitos, reglas, paciencias, esperas”. Blanche Alost, con una vida quebrada: “Una naturaleza llena de emociones transitorias, vacía de pasión” (palabras de Ferrier). “¿Pasión? ¡Qué horror! Apasionarse es durar. Y lo que yo quiero es precisamente no durar. Lo que yo quiero es combustión. Desvivirme. ¿Sabe usted lo que es desvivirse?”. Ferrier, que trata de simplificar la vida: “Me contento con el fruto humano y con el fruto de la tierra. Mujeres... vino. ¿Qué te parece? Mujeres... vino”, arrastrando dentro de sí la conciencia de su miseria moral: “Me he quedado con el cobarde que soy. Sin dar un paso, almacenando un veneno profundo, manifestándolo en una intolerancia brutal hacia todo lo que pasa a mi alrededor... sintiendo que mi vida no es un producto sino un robo”. Todos forman parte de capítulos aislados de la vida de Martín Tregua. Al igual que él hablan muchos, tienen una explicación perfecta de su actitud ante la vida, pero no logran construir nada, porque viven al borde de ella.

El diálogo está bien logrado, especialmente el breve, rápido, que no es común en Mallea, porque por lo general sus diálogos se convierten en verdaderos monólogos. Estos diálogos breves dicen más de sus protagonistas que las largas digresiones de café. Por ej. en esta conversación entre Tregua y Gloria Bambil:

—¿Qué te gusta de mí?

—Todo.

—¡Todo!

—Todo.

—Preferiría que me dijeras una sola cosa. Que te gustara una sola cosa en mí.

—No me gusta una sola cosa. Me gusta todo.

—Preferiría que fuera una sola cosa.

—No. Es preferible que sea todo.

—No. Una sola cosa."

La acción se desarrolla casi enteramente en la ciudad de Buenos Aires. Esta no llega a convertirse en un personaje, pero a menudo aparece como poseedora de vida, reflejando las sensaciones de Martín Tregua. Casi siempre vista como enemiga: "En su cruel, acerada entraña, Buenos Aires oculta obstinadamente sus yacimientos humanos más complejos y más originales". "Buenos Aires me parecía llena de violencia hacia los recién llegados: lejos de amamantarlos y deleitarlos como otras ciudades del mundo, ella los recela al principio, los maltrata". La ciudad no ya personificada, está presente en toda la obra. Mallea se complace en recorrerla, enumera calles, pinta edificios, cervecerías, cines, en una palabra, la ciudad entera. La descripción surge espontáneamente y se recorta en trazos seguros.

En "Las islas" la descripción se acentúa más, pero con características distintas. Cuando describe Buenos Aires está pintando sitios comunes, la descripción surge desde dentro. En su viaje a Europa, en cambio, mira el paisaje con ojos de turista, sintiéndose en la obligación de detenerse para explicar al lector lo que ve. La descripción se da desde fuera.

En Mallea existe una preocupación evidente: su país. En esta obra pone en boca de Martín Tregua una pregunta: "¿Cuándo vendrá a la superficie el país profundo, el sano, el que existe, puesto que creemos en él?" Al mirar los árboles, "grandes, fuertes, dignos, imperturbables, aplomados, orgullosos y sin vanidad, como si el destino excepcional de su crecimiento no les dejara sitio para accesorias complacencias" dice: "Queríamos que el país íntimo, el país moral, el país humano, el país espiritual, fuera como esos árboles". Llama Juan Argentino al hombre nuevo que debe surgir en ese país vigoroso y sano, también por surgir: "Juan Argentino tiene que ser algo claro, sensible, nato; ofensor y ofendible, viviente: hecho de negación y de aceptación". Juan Argentino es, en la obra, una creación literaria, Martín Tregua, que lo concibe, no lo encarna.

Todas estas citas pueden darnos una idea de lo que Mallea apunta con respecto a su sentir ante la Nación. Pero todas sus palabras son como Martín Tregua, sueños hechos mitos. Abstracción simplista de la eterna concepción de lo bueno y lo malo.

En resumen: "La bahía de silencio" es una obra que posee valor artístico. En sus páginas pueden encontrarse verdades aisladas, hermosos conceptos, preocupación por el destino del país y de sus hombres, pero, en conjunto, no aporta nada positivo para la solución de sus problemas.

Su libro está en:

LIBRERIA y EDITORIAL RUIZ

CORDOBA 1281

T. E. 65932

ROSARIO