

UNIVERSIDAD DE CUENCA

RECTOR:

Dr. Gerardo Cordero y León

VICERRECTOR:

Ing. Medardo Torres Ochoa

FACULTAD DE JURISPRUDENCIA Y CIENCIAS SOCIALES

DECANO: Dr. Reinaldo Chico Peñaherrera

FACULTAD DE CIENCIAS MEDICAS

DECANO: Dr. Moisés Arteaga Lozano

FACULTAD DE INGENIERIA

DECANO: Ing. Gustavo Castro Pozo

FACULTAD DE FILOSOFIA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACION

DECANO: Dr. Efraín Jara Idrovo

FACULTAD DE CIENCIAS QUIMICAS

DECANO: Dr. Marcelo González Moscoto

FACULTAD DE ODONTOLOGIA

DECANO: Dr. Eduardo Neira Carrión

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

DECANO: Arq. Jaime Malo Ordóñez

FACULTAD DE CIENCIAS ECONOMICAS

DECANO: Dr. Claudio Cordero Espinosa

ACADEMIA DE BELLAS ARTES

DIRECTOR: Dr. Lauro Ordóñez Espinosa

CONSERVATORIO DE MUSICA

DIRECTOR: Sr. José Castellví Queralt

COLEGIO "FRAY VICENTE SOLANO"

RECTOR: Dr. Francisco Estrella Carrión

SECRETARIO GENERAL

Dr. Alfredo Abad Gómez

mlu 1295
8239
8660

45.00

38689

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA

PUBLICACION TRIMESTRAL

TOMO XXVI

NUMEROS

1-2

ENERO—JUNIO DE 1970

258

DIRECTOR DE PUBLICACIONES

Dr. Agustín Cueva Tamariz

Edición: 1.500 ejemplares

Apartado 355

La responsabilidad por las ideas sustentadas en las páginas de esta Revista corresponde exclusivamente a sus autores.

Cuando se hagan reproducciones de los estudios publicados en esta Revista, se ruega citar la fuente.

SUMARIO

	<u>Págs.</u>
Editorial	
Las Lecciones de González Suárez	
A.C.T.	7
El Análisis Literario	
G. R. Galiana	11
El Derecho de Familia en la Legislación Ecuatoriana	
Victor Lloré Mosquera	85
Breve explicación de las Reformas al Código Civil	
Juan Larrea Holguín.....	108
La América del Descubrimiento	
María del Carmen Candau de Cevallos	123
Esquema para el estudio de la Prehistoria del Ecuador	
Jorge Salvador Lara	157
Análisis de los Elementos Cinematográficos en las Novelas de Azorín	
Carlos Pérez Agustí 1295/	167
Conocimiento del Cosmos	
Rigoberto Cordero y León	216
Clásico y Romántico	
Pau] Engel	231
El Arte Moderno como expresión de la Epoca	
Arnold Gehlen 8239/	242
El "Viejo Chiguagua" y el Padre Solano	
Hugo Moncayo 8660/	253

Van Gogh en busca de su identidad	
Joost A. M. Merloo	260
Cuenca del Ecuador y Cuenca de España	
Francisco Terán	266
Luis Toromoreno	
Luis F. Madera	270

EDITORIAL

LAS LECCIONES DE GONZALEZ SUAREZ

La doble significación trascendente que tiene para la Cultura el día 13 de Abril —marcado en el calendario cívico como el DIA DEL MAESTRO— y el esfuerzo editorial de la CASA DE LA CULTURA al editar la **Historia General de la República del Ecuador**, escrita por quien fuera Arzobispo de Quito, el Excelso Prelado Federico González Suárez, obliga a ANALES de la Universidad de Cuenca a evocar, en esta fecha, el nacimiento de ese símbolo del patriotismo y de la conciencia histórica de la nacionalidad, ese espíritu de maravillosa intuición que llegó al fondo de la conciencia humana y penetró hasta las entrañas de la Patria, inundando todos sus espacios con las luces de la ciencia y del patriotismo.

Parece que todavía resonara, en nuestros ámbitos universitarios una voz que trasciende del espacio y del tiempo; una voz que es como la conciencia íntima de la historia; una voz que parece venir del futuro como una anticipación del mañana; una voz de juez y de profeta en la que se reconocen y se reflejan los anhelos de justicia y de perfección que palpitan en la médula del alma nacional. Escuchemos esta voz. Son sus lecciones.

La primera lección es la de **Historia**, que nos la dicta su espíritu afanoso y exaltador de los rancios y siempre pervivientes veneros humanistas que ofrece, inagotable, nuestro esplendoroso pasado. Explorador de esa inmensa selva, casi virgen aún, del mundo de la prehistoria, de los subsuelos de las razas, por cuyos misteriosos e intrincados caminos, atajos y vericuetos, se establece el continuo milagro de la relación entre el pasado y el presente, engendrando la sensibilidad y la conciencia entre los hombres. Tanto descubrimiento arqueológico, tanta averiguación étnica, tanto acarreo de materiales históricos tenía que refluir, necesariamente, en una nueva visión de la historia misma.

Meditar en la obra histórica de González Suárez, representarla, es un modo —acaso el mejor— de seguirle siendo fiel en la veta memorable, en el imperdible gesto de su espíritu. Las páginas de

su monumental **Historia** confiere a lo esencial tal fuerza de límites que el pensamiento —se diría— adquiere aventura y vicisitud de vida, llamándolas a ella en sus resortes totales. Son visiones auténticas, fijadas en la retina de sus pupilas extasiadas, trémulas de verdad y de profunda vida espiritual. Los hombres y los hechos de la historia, en sus más distintas modalidades, desfilan con realismo impresionante, y el último juego de su psiquismo es puesto a la vista con la extraña habilidad de un disector que fuera capaz de la proeza de mostrarnos la sustancia viva. Hombres, hechos e ideas, plenos de sugestión del pasado, viven en sus páginas como entes tras-humanantes que pasan y se quedan, para transformarse luego en una fuente de información inapreciable e irremplazable de la génesis de nuestra nacionalidad, que sólo él —el sabio y el filósofo de la Historia— supo objetivar con mano maestra. Porque González Suárez no sólo reconstruyó un hecho histórico, sino que construyó una realidad filosófica de la propia historia, en la que todo lo vivo está como resumido y decantado.

Y siempre grave, subjetivo, religioso —como sus propios ideales— continúa con su segunda lección de **Idealismo**.

Dotado de un carácter mesiánico, el inmenso ecuatoriano buscó la salvación de la Patria obedeciendo a un concepto religioso del Derecho, a un sentimiento casi místico del principio de responsabilidad aplicado a las relaciones internacionales. Esa fué su obra magna. Y cuando la recordamos no debemos hacerlo con palabras, con simples fuegos fatuos, sino con hechos reveladores de que hemos sabido comprender sus enseñanzas y de que somos capaces y dignos de llamarnos sus continuadores en los cálculos ideales de su afán democrático.

La Ciencia, el Arte, la Religión y el Derecho, la Política y la Moral buscan y padecen desesperadamente para hallar nuevas formas de cristalización que permitan su supervivencia en esta época crítica cuyo equivalente histórico hay que buscarlo muchos siglos atrás. El hombre, hoy preocupado por dominar el Universo, ha vuelto a encontrarse a sí mismo y vive angustiado por el problema de acertar su misión en la vida. Ya no lucha sólo para vivir, sino que lucha y vive por un algo que trasciende su limitada esfera existencial. Hermanar, por eso, en esta época, la actitud positivista e idealista

no es incongruente ni contradictorio. Pues esta aparente dicotomía se desvanese si se toma en cuenta que en el terreno de la ciencia pura debe respetarse la técnica experimental, en consonancia con la teoría del conocimiento, y reservar a las necesidades espirituales la zona de los grandes idealismos. No importa que a la Sociología haya que estudiarla partiendo de las leyes biológicas y positivas y aun cuando los médicos profesemos un determinismo biológico, ello no nos impide ser idealista en la vida, como lo fueron Eugenio de Santa Cruz y Espejo y Santiago Ramón y Cajal, un Alexis Carrel o un Gregorio Marañón. Que, en cambio, muchos dogmáticos y espiritualistas profesan un idealismo verbal y vacío, a base de vocablos muertos, en tanto que en la vida siguen siendo torpemente materialistas como ciudadanos y como hombres.

Guardemos, pues, el **Idealismo** que nos legó González Suárez como una idea inagotable, como un principio normativo que sea el faro de nuestras conciencias, hoy entenebrecidas y fuerza propulsora de nuestros músculos cansados, como fué la quimera de "El Dorado" para los buscadores de oro, en esta época de fatiga señalada como el mal psíquico de todas las decadencias.

Y, ahora, transformándose, a veces, en un profeta y, otras, en un apostrofador bíblico, González Suárez nos dicta su tercera y última lección sobre **Patriotismo**.

Y su voz, vigorosa y dialéctica, se levanta contra el mal por un deber de conciencia y de verdad. Porque hay un mentido e hipócrita patriotismo que destruye la patria al tiempo que finge ampararla y enaltecerla, y otro patriotismo que es creación de nacionalidad por medio de imperecederas obras individuales. Y de este género de patriotismo nos habla el Gran Patriota, porque él mismo fué y resumió en sí la conciencia de la nacionalidad.

El cultivo profundo y constante de su exquisita personalidad; el conocimiento progresivo de sus más íntimos y delicados matices; la más crecientemente sabia de las introspecciones, hacia los límites de un casi estatismo religioso, no impidieron que su espíritu llegara a romper los barrotes del yo, entregándose a los movimientos colectivos que le unían al ambiente y le ponían en comunicación con el alma popular —ingenua engendradora de grandezas— confundien-

do sus palpitations con las palpitations de su corazón. Y, aún más, nunca abandonó esa belicosidad ardiente que ha hecho de su espíritu centinela, uno de los más aptos para la vigilancia de nuestros derechos; vigilancia llevada a cabo con una sola frase: "Al aire libre y con el arma al brazo", sutilmente armada, infinitamente calculada en sus efectos, tremenda en sus tensiones, neta en sus suturas... Pero la realidad de esta oración, del más puro y auténtico patriotismo, trazada sobre los moldes en los que debió inscribirse nuestra responsabilidad histórica, quizo el destino que no se gestara en las entrañas de esta Patria fecunda y dolorida.

Que el germen de patriotismo que sembró en su pueblo este hombre símbolo, que no sabía ni quería entender de tortuosidades ni de esquinces diplomáticos, sea recogido por la juventud y aprovechado en realidades sustantivas, creadoras y profundas, para hacer de sus sendas cauces de notables propósitos y nuevos caminos de elevación intelectual y constructiva.

A. C. T.

13 de Abril.

EL ANALISIS LITERARIO

En varios de los números de "ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA", de los años 1966 y 1969, se nos ha concedido generosamente la oportunidad de reflejar algunos aspectos de la labor de clase.

Los estudios pedagógicos en la Universidad

Aparte de un estudio histórico y sistemático del concepto de educación —en "Historia de las Ideas pedagógicas" y "Pedagogía general"—, nos correspondía delinear una "Metodología de la instrucción secundaria", de acuerdo con un plan de estudios tendiente a diplomar Profesores de Educación Media. Este Plan de Estudios de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca es de tal manera importante y precursor de lo que debe hacerse en todo el mundo, que a mediados de Agosto de 1969 el "Boletín Oficial del Estado" de España publicaba una disposición creando en las Universidades Institutos de Educación. A la situación anterior aludía yo en el primer artículo de "ANALES" —Abril-Junio— de 1966: las Secciones de Pedagogía de Madrid y Barcelona recogen alumnos, en gran parte Maestros becados, al finalizar los dos cursos de estudios comunes de la Facultad de Filosofía y Letras, y los orientan mediante tres cursos de especialización a las cátedras de Pedagogía de Normales y a las Inspecciones de Enseñanza Primaria. Un nuevo Plan, más detallado, de 1968, incluye Metodología especial de un grupo de materias básicas (Enseñanza Primaria y Media) en la modalidad de Pedagogía sistemática; Orientación en los Centros de Enseñanza Media, dentro de la modalidad de Orientación escolar y profesional y, finalmente, como materias opcionales, Pedagogía de la Enseñanza Media y Pedagogía universitaria, con dos horas semanales de clase.

Los que, procedentes del primitivo Plan universitario de Pedagogía de la Universidad de Madrid, hemos realizado estudios de ampliación fuera del país y conocido el Plan de residencias secundarias del Instituto de la Juventud, con auténtica Metodología de

estudios de Bachillerato, sabemos cuán fácil es que en el nuevo Plan citado queden también descuidadas las materias de Enseñanza Media.

Porque lo venimos repitiendo solemnemente en nuestros cursos: Pedagogía y Didáctica son poca cosa sin los contenidos de la Cultura, es decir sin los saberes especiales científicos, filosóficos y artísticos. En varias sesiones de Televisión, en Septiembre de 1969, celebrados en Madrid, los catedráticos de Enseñanza Media exponían la causa del enorme porcentaje de alumnos suspendidos en los exámenes de fin de Bachillerato: la falta de selección. La explosión demográfica ha presionado sobre las Escuelas primarias y luego sobre los Institutos de Enseñanza Media, pues todo el mundo quiere estudiar. Ahora bien, ¿es el Bachillerato una ampliación de la primaria, para todos? Nuevos Planes de Educación básica, de los seis a los catorce años, en todo el mundo, así parece indicarlo; los tres cursos de Ciclo Básico ecuatoriano asimilan ese criterio. El Bachillerato va a quedar reducido a tres cursos —Ciclo Diversificado—, propedéutica con vistas a la Universidad. El Bachillerato, donde se estudian las materias por sus métodos lógicos, exige, en efecto, aptitud y por tanto selección.

Didáctica literaria.—

Los futuros Profesores de Enseñanza Secundaria deberán poseer la doble preparación especializada y pedagógica suficiente. Pero ambas deben ir sincronizadas. Y para ello los llamados especialistas en las distintas materias: Filosofía, Literatura, Historia, deben respetar la vertiente didáctica de la preparación de sus alumnos. Es decir, lo que enseñan debe ser profundo conforme a la especialidad, pero también claro y adecuado para la labor docente futura del estudiante universitario. Recíprocamente, el Profesor de Pedagogía debe poseer en las distintas especialidades una preparación suficiente, y le debe ser reconocida.

Ahora bien, no existen en el mundo títulos académicos que garanticen esa preparación suficiente de un didacta que sea además apto en múltiples especialidades científicas o literarias —y además sería difícil de pagar en su justa medida—; pero cabe una solución que es la que venimos propugnando:

SEMINARIOS DIDACTICOS EN QUE COLABOREN DIDACTAS Y ESPECIALISTAS

Misión de estos Seminarios en las Facultades de Ciencias de la Educación:

- Selección y precisión del contenido científico.
- Experimentación en las aulas, con los alumnos de la edad y el nivel intelectual a que van destinados esos contenidos.
- Redacción definitiva de los temas, ya adaptados a la comprensión de los alumnos.

Hacen mal, por tanto, las Editoriales comerciales cuando contratan las primeras redacciones de los autores en cualquier materia; y resulta hasta chistoso, por no decir triste, contemplar a Gerentes que no son ni especialistas ni didactas tratando de entender esas redacciones y de "adaptarlas", como si Profesores y alumnos fueran tontos y las materias despedazadas más inteligibles.

De nuestras tareas de programación y estudio de estructura en la preparación de lecciones, en la cátedra de "Metodología de la instrucción secundaria", han aparecido en "ANALES" algunos trabajos: Cosmología, Teoría del Conocimiento. En el presente: Análisis literario.

Se trata de ponencias que quieren estimular a esa colaboración de que venimos hablando. Porque alguien ha de comenzar, creemos nosotros, esa tarea. Y porque los alumnos de Secundaria se tornan cada vez más exigentes, y una de las bases de la disciplina en los estudios es la convicción en el alumno de que sus Profesores contrastan su preparación, y ésta viene respaldada por las tareas de equipo. El trabajo por separado, y a veces no concordante o contradictorio, hace imposible la formación del alumno. Falto de criterios, su futura labor como Profesor será insegura o nefasta.

¿O es que temen los pedagogos que se descubra su falta de preparación suficiente en las materias culturales, y los "especialistas"

sospechan que los didactas vienen a inspeccionar el fundamento y la calidad formativa de sus ciencias respectivas? Porque si esto fuera así debe quedar bien sentado que tratar de enseñar sin previa preparación es estafa, por lo tanto, un delito moral. Aclaremos que la educación es una desairada tarea, sometida a mil presiones e intereses, y desvalorizada por dos tipos de gentes sobre todo: las oligarquias del privilegio que temen perderlos si las inteligencias ajenas se desarrollan; y las modernas tendencias subversivas que desprecian los "bienes culturales", porque no les interesa la cultura sino el poder.

De manera, que mientras observamos cuál va a ser la suerte de la cultura heredada, en las luchas presentes, nos tomamos una tregua para disertar, y proponer nuevos temas.

Arte literario y estilo.—

Casi en todos los temas de pensamiento es José Ortega y Gasset (1883-1955), en los albores del renacer de la cultura de lengua castellana, un brillante precursor.

Veamos lo que dice sobre TEMA, ESTILO y CRITICA LITERARIA en el tomo I de "El Espectador", escrito en 1916:

"EL ESTILO DE UN ESCRITOR, ES DECIR, LA FISONOMIA DE SU OBRA, CONSISTE EN UNA SERIE DE ACTOS SELECTIVOS QUE AQUEL EJECUTA" —Elige unos objetos entre muchos, y unas palabras—.

(...) ESTA ELECCION, QUE SUELE SER INDELIBERADA, PROCEDE —CLARO ESTA— DE QUE EL POETA CREE VER EN ESE OBJETO EL MEJOR INSTRUMENTO DE EXPRESION PARA EL TEMA ESTETICO QUE DENTRO LLEVA, LA FACETA DEL MUNDO QUE MEJOR REFLEJA SUS INTIMAS EMANACIONES. POR ESTO LA CRITICA LITERARIA —CUYA MISION PRIMARIA Y ESENCIAL NO ES EVALUAR LOS MERITOS DE UNA OBRA, SINO DEFINIR SU CARACTER— TIENE, A MI JUICIO, QUE EMPEZAR POR AISLAR ESE OBJETO GENERICO, QUE VIENE A SER EL ELEMENTO DONDE TODA LA PRODUCCION ALIENTA".

Ortega piensa y escribe esto, mientras estudia a Pio Baroja, el novelista de la generación del 98. Encuentra que el tema de este escritor es la acción, la aventura y el dinamismo, en contraste con la aburrida España provinciana de la época. En consecuencia, el lenguaje de Baroja abunda en improprios, o sea, en "vocablos que significan la máxima irritación".

Dice Ortega: "YO NO HALLO CUAL PUEDA SER LA FINALIDAD DE LA CRITICA LITERARIA SI NO CONSISTE EN ENSEÑAR A LEER LOS LIBROS, ADAPTANDO LOS OJOS DEL LECTOR A LA INTENCION DEL AUTOR". Total: crítica literaria es por lo pronto didáctica literaria. Toda la cultura es en el fondo didáctica.

En un estudio anterior, del mismo tomo de "El Espectador", el intitulado "Estética en el tranvía", después de disertar sobre la belleza femenina —cada rostro es único— pasa a hablar del libro y dice: "SI, TODO LIBRO ES PRIMERO UNA INTENCION Y LUEGO UNA REALIZACION. CON AQUELLA MIDAMOS ESTA." Y lo que decimos del libro lo aplicamos a cualquier obra de arte. Si antes de entender un cuadro del Greco, según la intención y la realización, lo juzgamos con criterios ajenos, por jemplo con criterios de riguroso realismo de imitación de las cosas, nos quedamos sin entender al Greco. Porque las cosas se enriquecen mediante la sensibilidad del artista que las expresa y se expresa.

En esa intención y realización señaladas por Ortega nosotros identificamos el tema y la estructura que buscamos al analizar los fragmentos que después aduciremos.

El tema es ese objeto, esa situación o ese episodio, junto con la emoción despertada en el autor, que éste trata de comunicarnos. Literatura —y todo arte— es comunicación, y por lo mismo enriquecimiento propio y compartido.

La estructura es la realización de la obra. La organización de los elementos y el lenguaje escogido: su ritmo, sintaxis y sus cualidades fonéticas y expresivas, o sea, en general las figuras lingüísticas.

Formas de vida y estudios de Bachillerato.—

Siendo esto así, se comprende que la Literatura pertenece a la alta cultura, y que sería impropio darla antes de que el alumno adquiera cierta madurez; si bien la lectura de obras bellas y emotivas comienza en primaria y debe ser objeto del Ciclo básico, junto con el estudio elemental de gramática.

Lo que sucede es que incluso en el Bachillerato superior nos encontramos con dificultades. Los alumnos, ganados por el prestigio de la tecnología y de las ciencias, solicitados ya por las cuestiones sociales y políticas, rehuyen las opciones literarias. Los cursos obligatorios son muy generales, y se hace difícil superar aquel modo de enseñar literatura reducido a catálogo de autores y lista de sus principales obras.

Muy pocos, aun teniendo aptitudes, se iniciarán bien y llegados a la Universidad derivarán a otros tipos de estudios. De las "formas de vida" de Spranger: teórica, política, social, económica, artística, religiosa, por lo menos dos o tres de ellas quedarán sin adecuado cultivo, precisamente aquellas que son más propias para la vida espiritual de selección, alejada de toda posible vulgaridad. Muchos alumnos capaces se dan cuenta demasiado tarde de haber equivocado la vocación y de haber perdido un tiempo precioso empeñados en carreras de lucro, donde tienen menos posibilidades quienes mayor finura de espíritu y sensibilidad poseen.

En la medida en que lo permita el actual régimen social de masas —donde la cantidad pone en peligro la calidad de todo—, el Profesorado de Letras hará cuanto esté a su alcance para dotar a los alumnos del Bachillerato superior de la adecuada iniciación literaria.

Una de las maneras de dar sentido a la vida es procurando más vida y esa es la misión del arte. Para Leibniz —citado por Ortega— el síntoma decisivo del espíritu es la tendencia a nuevas percepciones, una sensibilidad para lo ausente y desconocido. Al final de este trabajo de refundición de nuestros cursos de Didáctica literaria, abordaremos la reseña de una obra que en estos momentos obtiene éxito internacional: la novela "Cien años de soledad" del colombiano

Gabriel García Márquez, nacido en 1928. Veremos cómo el hombre supercivilizado de nuestros días encuentra un placer en la vuelta a la impresión primitiva de las cosas y en situarse, como el autor del "Génesis" bíblico, en el punto de vista de la asombrada percepción primera del hombre sobre el universo.

El artista, llevado por el sentimiento a una percepción original de la realidad, trata de comunicarla mediante la construcción de su obra. El análisis literario sigue el camino inverso: desde la obra y su estructura a la emoción creadora. En última instancia —como también Ortega anota— lo que buscamos es más corazón, mayor profundidad de nuestro ser. Y todo lo demás sería retórica, en el sentido peyorativo de andamiaje en el aire, sin volumen ni contenido afectivo.

El artista, según Spranger, es el que convierte sus impresiones en expresiones.

Transcribimos una lección ensayada en un Colegio de la Ciudad de Cuenca, en presencia del profesor de Literatura de la Facultad.

Nos valemos del método comparado para sugerir en la mente del alumno las íntimas relaciones entre materia y forma en la obra literaria.

1. Comenzaremos por leer detenidamente un fragmento del poema "¡Qué lástima!", de León-Felipe Camino, autor español contemporáneo. Dice así:

".....

¡Y qué

lástima

que yo no tenga siquiera

una espada!...

Porque... ¿qué voy a cantar

si no tengo ni una patria ,

ni una tierra provinciana,

ni una

casa

solariega

y blasonada,
ni el retrato de un mi abuelo
que ganara
una batalla,
ni un sillón viejo de cuero,
ni una mesa, ni una espada?...
¿Qué voy a cantar
si soy un paria
que apenas
tiene una capa?..."

2. ¿Qué emoción domina al poeta? Diríamos que la de sentirse insignificante en el mundo. Es un hombre sin riqueza y sin historia, que procede a contar su desventura enumerando todo lo que le falta. Su lenguaje está entrecortado por un sollozo callado e íntimo: versos cortos. Escoge objetos correspondientes a una condición hidalga que añora, y nos da la dimensión del tiempo con un arcaísmo, ese "de un mi abuelo" —en vez de un "abuelo mio"—, como el pintor pondría un oro viejo en un cuadro de historia. El poeta procede de fuera adentro, desde el paisaje de la tierra provinciana a la casa y a los aposentos donde hay muebles y un retrato que acreditan la estirpe y por fin la espada ceñida o contemplada, al alcance de la mano. Ahora bien, todo eso podría poseerse sin valorarlo. El poeta lo valora sin poseerlo, que es un modo de poseer algo de superior manera. Parece que tocamos con esto la admirable elegancia de estos versos de León-Felipe Camino: plenitud de nobleza en el estado efectivo de no tener nada. Ahora bien, nosotros hemos llevado a clase el poema y lo hemos visto así; mas podríamos, por incapacidad o por una intención distinta, privarlo de tal interpretación, y darle otra. Es lo que hizo Francisco Vighi (1890-1961), un poeta de la tertulia madrileña de Pombo, que conocía a León-Felipe Camino. He aquí un fragmento de su poema "Tertulia":

".....
León Felipe, ¡duelo!
No tiene
ni
patria
ni
silla

ni abuelo
¡Duelo! ¡Duelo! ¡Duelo!
yo le doy un consuelo:
un
pañuelo
y
otro
pañuelo".

Está claro que Francisco Vighi, autor gracioso y desenfadado, ha interpretado los versos de Camino con una intención humorística, y para ello ha tenido que caricaturizar todo, los vocablos y la forma métrica. Porque (improvisemos un diálogo):

—¿Ha dicho León Felipe que no tiene "silla"? —No; no lo ha dicho.

—¿Ha dicho acaso que no tiene "abuelo"? —No dijo eso, precisamente.

—¿Se trata de un llanto que se borre con pañuelo? —No, señor.

—Y vea usted como ese "y" que forma un verso en la imitación de Vighi, que podría haberse escrito en prosa, acusa su intención total de caricatura.

Algunos alumnos, en sus comentarios, muestran indignación y consideran inadmisibile la faena de Vighi. Bien está como actitud personal; pero no llevemos la reacción moral hasta ese extremo. Ahora estudiamos Estilística, es decir, aclaramos por análisis cuál es la esencia de la obra literaria, la profunda unidad de sus elementos. Y vemos que Vighi ha escrito "Silla" donde León-Felipe había escrito "Sillón viejo de cuero"; escribe "Abuelo" en vez de "Retrato de un mi abuelo". Y luego reduce a llanto por no tener, lo que era sentimiento por valorar, mediante la palabra "Pañuelo". La resonancia afectiva, los armónicos de significación evocados por las expresiones precisas de León-Felipe Camino, sugeridoras de un orgullo y de una estirpe familiar, son escamoteadas y sustituidas por otra, perfectamente trivial, la del llanto por una cosa sin importancia de que nadie carece: "Silla"; o la falta de "Abuelo", sin más. Obsérvese la habilidad del humorista para introducir tras "Abuelo" vocablos en "elo" sin luminosidad fonética, apagados, con sabor a

diminutivos, para llevarnos todos juntos ("Abuelo", "Duelo", "Consuelo", "Pañuelo"), al terreno de lo intrascendente, de lo infantil y gracioso. Así, pues, desde el punto de vista estilístico, lejos de lamentarlo, celebramos el ardid, porque nos ha permitido intuir la relación tan íntima, la trabazón de expresión y sentimiento, en la pieza literaria.

3. **Lo que no es un comentario de textos.**— Por una feliz circunstancia hemos tenido a mano dos fragmentos poéticos relacionados, cuya contraposición emocional ha podido sugerirnos algo de la esencia del complejo hecho literario. Pero imaginemos que hubiéramos tomado el poema de León-Felipe aislado, e, independientemente de la primera impresión favorable, nos hubiéramos extendido en consideraciones sobre la pobreza, o las clases sociales, o sobre el anacronismo de echar de menos muebles y retratos viejos de que las familias, arrastradas por otros gustos, suelen prescindir. Con mayor o menor acierto, eso sería todo menos un comentario del texto, un salirse de situación, tomar el texto como pretexto para algo totalmente ajeno a la obra literaria en sí.

En caso de que el poema hubiera suscitado un trabajo de redacción en que se dijera lo mismo con distintas palabras, tampoco habríamos hecho un verdadero comentario de textos, sino una paráfrasis, un rodeo o variación sobre el mismo tema. Algo parecido a la famosa definición de "escupidera", un artefacto de antaño: Aparato que sirve para escupir alrededor. Por el contrario la Estilística es una operación de análisis que trata de esclarecer la estructura interna de la obra literaria, esa construcción o espíritu objetivo que el poeta ha dejado, como huellas o rescoldos de su espíritu vivo, inspirado y gozoso. Por eso el mejor lector será el que se sitúe justamente en la encrucijada de vivencia y de intenciones de cada poeta.

4. **Estilística.**— Trataremos de sistematizar las ideas anteriores.

La Estilística estudia el sistema expresivo de una obra, de un autor o de un grupo de ellos. Determina la estructura de una obra y apura el valor de las palabras, su poder sugestivo. La obra tendrá una cosa esencial, una almendra poética: una construcción que nos produce un placer estético.

Estructura.— El mundo especial que el poeta forma en su poema, en su obra teatral o en su novela; y lo forma con sentimientos y con pensamientos, expresados por medio de la palabra.

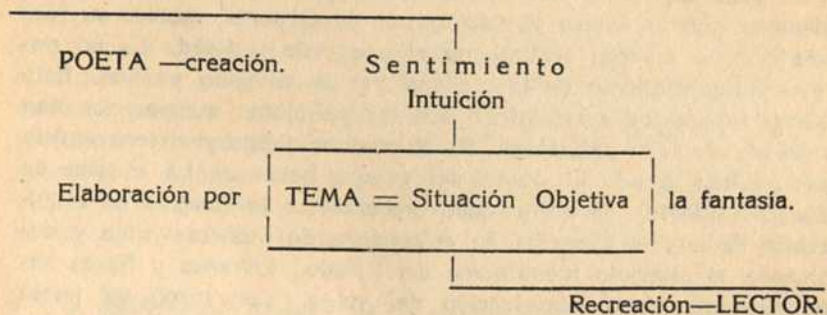
Palabra.— Es un signo que cabe considerar en dos aspectos:

- Significación: referencia intencional a un objeto.
- Expresión de la compleja realidad psíquica de quien la pronuncia.

Ejemplo: "Ha salido el sol". Significa en primer lugar el hecho que enuncia: salir el sol. Es un acto lógico. Pero, además, expresa el gozo o la satisfacción de una impaciencia; la perspectiva feliz de una excursión con cielo despejado. Ingredientes de fantasía, afectividad, actividad, valoración, van implícitos en la expresión "Ha salido el sol".

En la obra poética las ideas no interesan como tales, es decir, como valores lógicos, sino como elementos expresivos. Porque todos los contenidos de la obra poética son formantes, y precisamente **ESTA REDUCCION A FORMAS CON FINES DE BELLEZA ES OBRA DE LA CREACION POETICA**. La realidad que nos da el poeta no es la objetiva —ésta nos la da la Ciencia y la experiencia cotidiana— sino un nuevo sentido que le da el poeta, movida su fantasía por un especial sentimiento ante aquella realidad. Es un positivo enriquecimiento de la realidad por la intuición poética. Esto es cierto para todas las artes. Son los paisajistas quienes nos han enseñado a ver la naturaleza. Es el escultor griego y el renacentista quienes han creado el canon del cuerpo humano. La música de órgano ha dotado de profundidad emocional a la liturgia. La arquitectura de cúpula consagra en el espacio, de manera visible y dominante, el principio monárquico del Estado. Refranes y frases hechas constituyen la conversación del vulgo. Con razón un poeta de nuestros días, Gerardo Diego, volviendo del revés una frase conocida, ha dicho que la poesía nos da liebre por gato. Pues bien, la Estilística se interesa por este carácter de creación de la visión del mundo de un autor y por lo tanto, de su naturaleza estético-poética y no filosófico-racional. La palabra poética no es como la corriente, un asa para coger las cosas mentalmente, sino un símbolo surgido del intenso vivir interior del poeta que verdaderamente lo es.

Hay quienes se quedan en la anécdota que la fantasía ha edificado para dar cuerpo a la intuición y al sentimiento del poeta. Intencionalmente, ese es lo que hace Vighi con el poema de León-Felipe Camino. Toma palabras de la anécdota: "Sillón", "Retrato de un mi abuelo", manipula con ellas y las hace resbalar hacia lo grotesco: "Silla", "Abuelo" sin más. El mundo resultante es distinto del de Camino; ya lo hemos visto. Poéticamente corresponde la visión de Vighi a un efecto de relajación y liberación afectiva. Quizá la emoción de León-Felipe, la solemnidad impresionante de su mundo interior, nos había sobrecogido hasta desplazarnos a una ensoñación romántica de grandeza, imposible ya en las condiciones presentes de vida. La Estilística es ciencia en el sentido de una distancia impuesta por el análisis. Comprendemos al poeta, nos enriquecemos con su visión poética, pero sin que nos saque de quicio. Se trata de un amor por la belleza que es efectiva y discreta contemplación. Pero contemplación y acceso al sentimiento creador; de ningún modo vano registro de la anécdota, como hacen quienes abominan de los "poetas difíciles", precisamente los que más liebre nos dan por gato. El gato que nos ofrece Vighi es una broma que también tiene su sentido poético, precisamente porque supo captar ese otro, magnífico y arrebatador, de León-Felipe Camino. Dibujemos un breve esquema:



Estilo es esa unidad de intuición y de estructura que posee la obra literaria, en función de la actitud emocional creadora del autor.

De esta manera, con un artificio didáctico —el tratamiento de un tema con actitudes creadoras distintas— exponemos conceptos debidos a un autor de la talla de Amado Alonso, (1896-1952) el

filólogo hispano-argentino iniciador de los Estudios Estilísticos en idioma castellano. Véase Pedro Henríquez Ureña: "Historia de la Cultura en la América Hispana". (México, Fondo de Cultura Económica, 8ª edición, página 134).

Hemos añadido por nuestra cuenta el esquema y la definición final de Estilo.

Método de trabajo en clase.—

Suponiendo bien sabidos los conocimientos de especialidad, todavía el Profesor de Enseñanza secundaria debe preparar sus clases.

Cualquiera que sea la forma de programa adoptada: la que expone por orden histórico autores y obras, o la que se atiene a los géneros literarios, algún sistema debe adoptar el Profesor. Lo primero será leer y hacer leer en clase un fragmento elegido. Si se trata de un poema podrá ser leído íntegro, pero si es novela o drama, so pena de dedicar todo el curso o una gran parte a una sola obra, deberá elegirse un fragmento.

He aquí el método de los profesores Lázaro y Correa Calderón en el resumen presentado en clase por un antiguo egresado de la Facultad.

COMO SE COMENTA UN TEXTO EN EL BACHILLERATO

E. Correa Calderón, catedrático de Instituto

Fernando Lázaro, catedrático de Universidad

Ediciones ANAYA, S.A. Salamanca—Madrid (España)

INTRODUCCION: Al conocimiento literario se puede llegar simultáneamente: EN EXTENSION mediante la lectura de obras; EN PROFUNDIDAD mediante el comentario de textos, y utilizando la Historia Literaria como instrumento auxiliar. El texto a explicarse debe ser breve para que el análisis opere en profundidad. Este no es una PARAFRASIS ni un PRETEXTO para lucir conocimientos. Tampoco, un ejercicio de diversas asignaturas por separado, así muchas entren en él. EL ANALISIS LITERARIO consiste en razonar

paso a paso, el porqué de lo que un autor ha escrito; en ir dando cuenta, a la vez, de lo que dice y de cómo lo dice.

FASES DEL COMENTARIO DE UN TEXTO

I.—Lectura atenta del texto: Leerlo pausadamente, con un diccionario a mano, para comprender su sentido literal. Se trata de comprenderlo; no, de interpretar su sentido figurado. Debe aprenderse la acepción en que está usada cada palabra.

II.—Localización: a) Autor y obra a que pertenece; b) relacionar ésta con la obra conjunta del autor; c) su importancia, características, breve argumento... indicando época, género y escuela literaria, etc. d) situación exacto del fragmento dentro de la obra.

III.—Determinación del Tema: De cualquier fragmento podemos extraer: a) el **asunto** o argumento, resumiendo el trozo; b) **EL TEMA**, quitando al asunto o argumento todos los detalles y quedándonos sólo con la **intención del autor** al escribir esos párrafos... con lo que quiere decir: **SU MENSAJE**.

Generalmente habrá que buscar una palabra abstracta que sintetice la intención primaria del escritor. Núcleo de muchos temas puede ser: Contraste entre...; rebeldía del poeta frente a... Súplica dirigida a... para... Melancolía del desterrado que... Muy a menudo —sobre todo en fragmentos largos— no se podrá concretar bien el tema sin hacer antes la fase siguiente.

IV.—Determinación de la estructura: Determinar la estructura de un texto consiste en precisar sus partes, que llamaremos **APARTADOS**. Todos ellos contribuyen a expresar el mismo tema; o sea, los rasgos fundamentales del tema deben de estar presentes en cada apartado. Estos son modulaciones de un mismo tema.

En la práctica: a) Indicación —si el texto es en verso— de la métrica sin incorporar definiciones de la estrofa ni acentos, aunque se podría insinuar brevemente alguna característica; b) Señalar los apartados de que se compone, reduciendo el argumento de cada uno a sus líneas más generales. No incurrir en el error de creer que cada estrofa es un apartado.

V.—Análisis de la forma partiendo del tema: Forma son las palabras y giros gramaticales que integran el texto. Como principio debe tenerse que el tema de un texto está presente en los rasgos formales de ese texto.

En la práctica: a) El análisis de un texto consistirá en respondernos a una serie de "porqués" que nos vayamos formulando a cada rasgo de la forma que nos llame la atención, pretendiendo justificarlo por exigencia del tema; b) Debemos tener muy presente **el tema y los apartados**; c) Las formas que llamen nuestra atención podrán ser: giros, figuras, diminutivos, evocaciones, alusiones, etc.; d) Puede hacerse resaltar las características del estilo del fragmento, constatando en él las del autor, época, escuela literaria... El trabajo se hará ordenadamente, no pasando a un verso o frase sin haber analizado los anteriores.

VI.—Conclusión: Antes de redactar esta fase hay que pasar a limpio, "reelaborándolas", las notas del borrador. Después, pondremos un resumen-conclusión, que posiblemente tendrá dos partes: 1º **BALANCE**, resumiendo los rasgos comunes de nuestras observaciones en manera general; 2º **IMPRESION PERSONAL**, concretándonos al pasaje, procurando que sea verdaderamente personal, rehuendo el empleo de fórmulas ya hechas o demasiado generales (Vg.: Muy bonito... Describe estupendamente... Compuesto con mucho gusto artístico... Tan real que parece que se está viendo... Es un trozo encantador... etc., etc.)

Ejemplo de Análisis Literario

ANONIMO: LAZARILLO DE TORMES

(A) Yo, como estaba hecho al vino, moría por él, y viendo que aquel remedio de la paja no me aprovechaba ni valía, acordé en el suelo del jarro hacerle una fuentecilla y agujero sutil, y delicadamente, con una muy delgada tortilla de cera, taparlo:

(B) y al tiempo de comer, fingiendo tener frío, entrábame entre las piernas del triste ciego, a calentarme en la pobrecilla lumbre que teníamos, y al calor de ella

luego derretida la cera, por ser muy poca, comenzaba la fuentecilla a destilarme en la boca, la cual yo de tal manera ponía que maldita la gota se perdía.

LOCALIZACION.—Fragmento de la novela picaresca LAZARILLO DE TORMES, publicada como anónimo en 1554. Representa el nacimiento del realismo en la novela, en reacción contra las irreales ficciones caballerescas y pastoriles de aquella época. Su protagonista es un pobre muchacho (el pícaro), que nos narra sus andanzas sirviendo a varios amos, hasta que acaba, ya casado, como pregonero de Toledo. Nuestro texto corresponde al capítulo 1º, en el que Lázaro narra sus desventuras al servicio del ciego. Describe allí el último ardid que emplea para beberle el vino al ciego, que tiene el jarro entre las piernas y tapado con una mano. El final de la tretita —que aquí no se narra— es desastroso: un día, cuando más a gusto se encuentra Lázaro en su operación, el ciego levantará el jarro y se lo estrellará en el rostro.

TEMA.—Astucia con que el pícaro, acuciado por su afición invencible al vino, inventa un ardid habilísimo para seguir robándose al receloso ciego.

ESTRUCTURA.—La nota de astucia está presente en los dos apartados del fragmento:

(A) Preparación del artificio; (B) Su provechoso funcionamiento.

ANÁLISIS (Apartado a): Insiste en la necesidad de vino que el pícaro siente y en la sutileza del ardid que inventa. La primera nota se manifiesta por la frase principal MORIA POR EL (el vino) y su subordinada causal: COMO ESTABA HECHO AL VINO. Se pondera con ellas la necesidad que le conducirá al invento ingenioso, y al robo. Porque no es la suya una afición dominable (MORIA POR EL) ni algo accidental sino habitual (ESTABA HECHO AL VINO). Estas dos expresiones son muy vivas y típicas de la lengua popular. Otra causa le induce a inventar algo nuevo: VIENDO QUE AQUEL REMEDIO DE LA PAJA NO ME APROVECHABA NI VALIA...

La inutilidad de la tretita anterior (a la que llama REMEDIO, en función de la necesidad que satisfacía), queda patente por esta,

tan coloquial, de dos verbos ligados por NI: NO APROVECHABA NI VALIA. Las dos causas citadas (deseo vino-fracaso ardid anterior) agudizan su ingenio: ACORDE EN EL SUELO DEL JARRO HACERLE UNA FUENTECILLA Y AGUJERO SUTIL. Se destaca ahora la agudeza de la tretita y la cautela con que debe proceder. Una serie de rasgos gramaticales y léxicos expresan bien este proceder astuto (tema) y hábil. El diminutivo FUENTECILLA es recalcado por la expresión sinónima AGUJERO SUTIL, que no añade nada a la descripción, pero refuerza la idea de finura de Lázaro en sus maquinaciones. Estos rasgos se acumulan en la frase siguiente: Y DELICADAMENTE, CON UNA DELGADA TORTILLA DE CERA... Muy expresivo el primer adverbio y los elementos que ponderan la delgadez e imperceptibilidad del tapón de cera: el adverbio MUY, el adjetivo DELGADA y el diminutivo TORTILLA, (torta pequeña).

(Apartado b): Predomina en este apartado el placer que Lázaro siente satisfaciendo su vicio. (Se prepara así el efecto de rudeza que tendrá la venganza del ciego). Lázaro, al tiempo de comer, fingía frío. Evidentemente la temperatura debía de ser baja, pues tenían encendida lumbre. Pero hasta el frío real nos lo presenta bajo la forma de fingimiento, de habilidad, porque le interesa conducir nuestra atención a la astucia (TEMA) con que obra.

La miseria en que se desarrolla la escena, típica de la picaresca, se pone de relieve con los adjetivos TRISTE (ciego) y POBRECI-LLA (lumbre). El derretirse la cera POR SER MUY POCA, y el comenzar LA FUENTECILLA A DESTILARME EN LA BOCA son nuevas insistencias sobre la sutileza de su ingenio. La frase final vuelve sobre la avidez del vicio del niño. La ponderación QUE MALDITA LA GOTA SE PERDIA, es de marcado carácter coloquial.

CONCLUSION.—a) Todo el fragmento ejemplifica bien la astucia del pícaro, que satisface sus necesidades y vicios en ambiente de hostilidad y pobreza. Son numerosos los rasgos estilístico que Lázaro emplea para poner de relieve su habilidad y su ingenio. b) La tretita nos regocija, y, a la vez, nos hace compadecer a quienes, por su pobreza, derrochan tanto ingenio en disputar tan poca cosa. Es un prodigio de sencillez y plasticidad descriptiva.

(Lcdo. Adolfo Alvarez)

El trabajo anterior fue distribuido en hojas mimeografiadas en el curso de Metodología de la Facultad de Educación de Cuenca.

NOTA BIBLIOGRAFICA: Posteriormente la Editorial Don Bosco imprimió la redacción original de "Análisis literario", que íbamos preparando con vistas a las prácticas pedagógicas. Esta decisión incurrió en el riesgo de la inseguridad de programas y del hecho de propugnarse un método nuevo, pues los Profesores Lázaro y Correa Calderón comenzan su obra por censurar el viejo sistema del "Comentario de textos", que consistía en cualificar con términos vagos y decir lo mismo que el texto con otras palabras.

Debió de hacerse una edición restringida, en tanto se publicaban los Programas oficiales de Literatura para los tres Cursos del Ciclo Diversificado.

En 1966 teníamos en el país una distribución de estudios literarios que encomendaba a los tres últimos cursos de Bachillerato los autores españoles (4º), la literatura universal en conjunto (5º) y los autores ecuatorianos (6º).

En consecuencia trazamos el siguiente plan de trabajo, que siempre será útil por su valor orgánico y documental.

Literatura española.—

Primera Unidad

—Historia de la Literatura: E D A D M E D I A.

Sumario de la literatura de los siglos XII al XV.

- Siglo XII. Mester de juglaría: Cantar del Cid.
Poesía religiosa: —Vida de Santa María Egipciaca.
—Disputa del alma y del cuerpo.
Teatro primitivo medieval: Misterio de los Reyes Magos.
- Siglo XIII. Mester de clerecía: —Obras de Gonzalo de Berceo.
—Libro de Apolonio.
—Poema de Alexandre.
—Poema de Fernán González.

Obras de Alfonso el Sabio.

- Siglo XIV. Poesía: —Sem Tob.
—Archipreste de Hita: Libro de Buen Amor.
—López de Ayala: Rimado de Palacio.
- Narrativa. Don Juan Manuel: Libro del Conde Lucanor.
- Siglo XV. Poesía: —Cancioneros.
—Romancero.
—Santillana, Mena y Jorge Manrique.
- Prosa: —Arcipreste de Talavera: El Corbacho.
—Historia: Las Crónicas. Pérez de Guzmán.
—Novela sentimental: Cárcel de Amor.
- Teatro: —La Danza de la Muerte.
—Juan del Encina.
—Lucas Fernández.

La Celestina, obra de síntesis (1499).

Segunda Unidad

—Historia de la Literatura: S I G L O D E O R O
Teoría y Técnica de la Literatura: El endecasílabo. Figuras retóricas. Géneros literarios: Lírica, Epopeya, Novela, Teatro.

Panorama literario.—Con pocas variantes, copiamos de Díaz-Plaja este cuadro:

—Renacimiento. Epoca de Carlos V (1517-1556) Importación de:
—formas italianas: GARCILASO DE LA VEGA
—ideas erasmistas: ALONSO DE VALDES

Epoca de Felipe II (1556-1598) Eliminación de la influencia erasmista e incorporación de la italiana:

—en Castilla: FRAY LUIS DE LEON
—en Andalucía: HERRERA.

Reforma católica: SANTA TERESA y SAN JUAN DE LA CRUZ

—Plenitud creadora: (Reinado de Felipe III —1598 a 1621—)

—MIGUEL DE CERVANTES

—LOPE DE VEGA

—Grandes autores del Barroco: (Reinados de Felipe IV y Carlos II —1621-1700—).

—Culteranos: GONGORA y CALDERON

—Conceptistas: QUEVEDO y GRACIAN

Quedan perfectamente destacados Cervantes y Lope de Vega como los auténticos valores universales de la Literatura española.

Tercera Unidad

—Historia de la Literatura: E P O C A M O D E R N A

Teoría y Técnica de la Literatura: Estudio del ritmo en el verso y en la prosa. Los estilos

Literatura de los siglos XVIII al XX.

SIGLO XVIII.

Poesía: MELENDEZ VALDES, QUINTANA.

Teatro: GARCIA DE LA HUERTA, MORATIN, RAMON DE LA CRUZ.

Prosa: VILLARROEL, FEIJOO, ISLA, CADALSO, JOVELLANOS.

SIGLO XIX.

Poesía: ESPRONCEDA, BECQUER.

Teatro: DUQUE DE RIVAS, ZORRILLA, LOPEZ DE AYALA, ECHEGARAY.

Prosa: LARRA, ENRIQUE GIL, GALDOS, VALERA, MENENDEZ PELAYO.

SIGLO XX.

Poesía: RUBEN DARIO, ANTONIO MACHADO, JUAN RAMON JIMENEZ.

Teatro: BENAVENTE, GARCIA LORCA.

Prosa: UNAMUNO, VALLE-INCLAN, BAROJA, AZORIN, CELA.

Se comprende que el sólo hecho de verificar la selección de autores constituye un valioso trabajo de programación de enorme importancia para el futuro Profesor, por la facilidad con que se incurre en las Historias en el riesgo del Catálogo, y si el alumno no se ejercita bien en estas tareas difícilmente adquirirá criterios para construir programas renovados de acuerdo con los Planes de estudio.

Pero en 1967, unas indicaciones sobre el Ciclo Diversificado de Bachillerato, incluidas en la publicación "Ciclo Básico", hizo sospechar que el criterio oficial iba por la adopción del sistema de Géneros literarios.

Literatura ecuatoriana, por géneros

TESIS I.—Cómo se comenta un texto en el Bachillerato (Reseña del libro de Correa Calderón y Fernando Lázaro)

TESIS II.—Poesía épica: "La Victoria de Junín", Por José Joaquín Olmedo.

Cuadro del género épico

TESIS III.—Novela: "Cumandá". Por Juan León Mera

Cuadro del género novelesco

TESIS IV.—Cuento: "La última misa del Caballero pobre". Por César Dávila Andrade.

Cuadro General del Cuento.

TESIS V.—Poesía lírica: "Noche de dolor en las montañas". Por Numa Pompilio Llona

Cuadro del género lírico

TESIS VI.—Teatro: "Dientes blancos". Por Demetrio Aguilera Malta

Cuadro del Género Dramático.

TESIS VII.—Historia, Oratoria, Ensayo. Introducción

Cuadro de obras de Historia, Oratoria, Didáctica y Ensayo REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS, como en tesis anteriores Análisis literario. TEXTO 1: "Siete Tratados". Por Juan Montalvo

Otros textos sobre Bolívar (Del mismo Bolívar, de José Martí y de Pedro Fermín Cevallos)
Montaigne y Montalvo

TEXTO 2: "Los aborígenes de Imbabura y del Carchí".
Por Federico González Suárez

TEXTO 3: "Evangelios de Adviento".
Por Gaspar de Villarroel

TEXTO 4: "Segundo viaje a Loja".
Por Fray Vicente Solano

Empezábamos por esbozar una "Guía didáctica" tratando de interpretar lo que serían tres cursos de literatura con este sistema.

Evidentemente, si se empieza cada género literario por un autor ecuatoriano, quiere decirse que se adopta el orden histórico inverso: empezar por lo reciente y retroceder en el tiempo, con lo cual el capítulo inmediato sería la literatura clásica española y después la Literatura universal.

En las "PALABRAS PRELIMINARES" del folleto complementario nos expresábamos así:

Tratemos de comprender la nueva orientación. En primer lugar, resulta aun más racional que la anterior, porque es un principio didáctico que hay que proceder de lo cercano, y nuestro a lo lejano, desconocido y ajeno. Aunque puedan señalarse influencias peninsulares o de otras literaturas en los autores nacionales, y las obras de éstos correspondan a géneros literarios de abolengo clásico, es evidente que el sentimiento frente a la realidad, fundamento de la obra artística, es autóctono, personal y propio del artista entrañablemente unido al medio en que vive. La poesía y el teatro, la novela y en general el relato en prosa, del Ecuador, poseen rasgos inconfundibles de espiritualidad y de arte, que es misión del análisis descubrir y valorar. Un menester erudito de importancia, pero subsidiario, es referir estas obras a sus modelos clásicos si los hay, o atribuirles categorías artísticas de una preceptiva comúnmente aceptada.

Así, pues, en tanto el Ciclo Diversificado entra plenamente en vigencia y el Ministerio mismo acuerda si los tres cursos de este Ciclo se han de emplear en el desarrollo de las tesis que señala para el primero, trataremos de complementar nuestro texto de Análisis con unos ensayos de autores ecuatorianos para iniciar cada tesis, sugerencias para el estudio de otros importantes de la literatura ecuatoriana y una lista de ejercicios a resolver por los alumnos, bajo la dirección del profesor, a base de nuestros análisis y de otros textos a mano en la biblioteca del Plantel.

Los nuevos Programas del Ministerio aprobados en noviembre de 1969 vuelve a la anterior ordenación: en 4to. curso autores españoles, añadiendo como nueva unidad de estudio, análisis de obras ecuatorianas.

En todo caso debemos fijar un concepto de Género literario. Para no entrar en los estudios detallados de Kayser, por ejemplo, limitémonos a la ficha más elemental:

Primera nota sobre la esencia de lo lírico, lo épico y lo dramático.
Veamos una oración compuesta de una sola palabra.

La palabra "¡Fuego!".

Se da en ella una triple manifestación:

—El terror. Una asimilación emocional del hecho. Sujeto y mundo se confunden en la impresión de terror. Es lo lírico.

—La exposición del suceso: —está ardiendo. Hay un gesto: he ahí, y una narración. Es lo épico.

—La instigación: —ayudada a apagarlo. La palabra desencadena una acción. Es lo dramático.

Lo lírico, lo épico y lo dramático no se excluyen. Simplemente predominan o no y determinan actitudes básicas, las cuales exigen estructuras determinadas: la canción o el himno; la epopeya o la novela; la comedia o el drama. En todo caso habrá que considerar el "mundo" expresado en la obra poética. Y tendremos que si bien la lírica representa una interiorización de toda objetividad, sobre todo en la canción, la épica y la dramática objetivan un mundo, el cual aunque se base en una idea simple —enigma, sentencia, mito o leyenda—, dispone de tres elementos para su desarrollo —personajes, espacio y acontecimiento—, que habrá que tener en cuenta.

Y ahora que ya tiene el alumno esta idea sobre géneros, empecemos por el épico. Vamos a estudiar a Olmedo, pero antes es preciso situarlo en el cuadro de la literatura universal por pueblos y estilos. Proponemos el siguiente como sugerencia. De una vez y para siempre debe decirse que en esta materia no se trata de memorizar, sino de adquirir una sensibilidad y una elemental maestría en el análisis por medio de la práctica. Hemos propuesto del "Canto a Bolívar" un fragmento, pero puede ser propuesto en clase otro, a iniciativa del Profesor o de los alumnos. De hecho los fragmentos deben ser situados —en ese paso de la "Localización"— y ello implica la lectura total de la obra.

Volviendo a la cuestión de los cuadros sinópticos, he aquí uno de los presentados por nosotros:

CUADRO DEL GENERO EPICO

Literatura	Pueblo	Autor	Título	Episodios
ORIENTAL	Hindú	Valmiki	Ramayana	Muerte del niño muni.
	Hindú	Vyasa	Mahabharata	Nala y Damayanti.
CLASICA	Griego	Homero	La Iliada	Funerales de Patroclo. Muerte de Héctor.
	Griego	Homero	La Odisea	El Ciclope. Llegada a Itaca.
	Romano	Virgilio	La Eneida	Canto II: Eneas cuenta la destrucción de Troya.
MEDIEVAL	Alemán	Anónimo	Los Nibelungos	Muerte de Sigfrido.
	Francés	Anónimo	Canción de Roldán	Muerte del héroe en Roncesvalles.
	Castellano	Anónimo	Cantar del Cid	Salida de Burgos.
RENACENTISTA	Italiano	T. Tasso	Jerusalén libertada	Clorinda.
	Portugués	Camoens	Los Lusíadas	El gigante Adamastor.
	Español	Ercilla	La Araucana	Caupolicán.
NEOCLASICA	Ecuatoriano	Olmedo	Canto a Bolívar	Vaticinio del Inca.
ROMANTICA	Uruguayo	Zorrilla	Tabaré	Muerte del héroe charrúa.
	Argentino	José Hernández	Martin Fierro	Presentación en primera persona.

El Profesor, en un primer curso, puede quedarse ahí: en el estudio de Olmedo y de ese cuadro de la Literatura universal. Pero una "Guía didáctica debe consignar información complementaria, no sólo para el Profesor, sino para aquellos alumnos capaces e inquietos, que tienen acceso a colecciones de libros —Bibliotecas públicas o privadas— y que solicitan orientación.

Así, pues la Nota siguiente, la Referencia bibliográfica y los Ejercicios, pueden ser utilizados o no. Todo depende del plan de trabajo del Profesor, a la vista de los programas oficiales y del tiempo de que dispone, amén de la calidad de sus alumnos.

Véase cómo puede completarse el cuadro anterior sobre la Epica:

NOTA:—Mencionamos aparte dos obras, ciertamente épicas, pero cuyo protagonista es el hombre en una dimensión religiosa, que rebasa las naturales en que se mantienen los demás poemas citados incluso el de Torcuato Tasso. Son estos poemas:

— Dante, La Divina Comedia.

— Milton, El Paraíso Perdido.

De la primera, el recorrido de Dante por el Infierno, guiado por el poeta Virgilio. De la segunda, la rebelión de los ángeles.

Alguien discutirá si "Tabaré" es o no poema épico. Su autor evoca la raza charrúa desaparecida; "es poema sin pueblo y sin política, sin prójimo", dice el prologuista de la edición de Kapelusz. Es, con todo, un bellissimo poema, como asimismo lo es el Martín Fierro, sobre la vida del gaucho, de José Hernández.

Por lo demás, de "La Iliada" surgen los temas del Teatro griego, como veremos; y de Troya llegan los héroes de las otras dos epopeyas clásicas: la Odisea, sobre Ulises, que regresa a Italia, y es índice de las migraciones marítimas del pueblo griego, a través del Mediterráneo; la Eneida, con Eneas, que va al Lacio a fundar un pueblo importantísimo en la historia.

Las aventuras ultramarinas hispánicas se reflejan en "Los Lusíadas" y en "La Araucana".

Referencias Bibliográficas.—Sobre la Divina Comedia y el Paraíso perdido, véase las páginas 143 y 216 de "Historia y Antología de la Literatura Universal", por Alberto M. Haro.— Editorial Don Bosco, Quito.

—Sobre Martín Fierro y Tabaré, páginas 181-88 y 151-60, de "Escritores de Hispanoamérica", por Ragucci. Sobre la crítica de "Tabaré" son interesantes las páginas de G. h. Mata, en el libro "Remigio Crespo Toral" (2ª p. de Hª de la Literatura Morlaca): 142-147.

—Una iniciación al tema de las grandes epopeyas puede lograrse con el libro de Alejandro Casona "Flor de Leyendas", primitiva edición de Espasa Calpe, y la reciente, ilustrada a colores, de Aguilar, Madrid. Data el libro de hacia 1934.

—El magnífico episodio de Nala y Damayanti está traducido por Adrados y publicado en uno de los tomos de la Colección Austral.

—Sobre el Cantar del Cid y La Araucana, las tesis 3ª y 10ª, respectivamente, del libro "Análisis Literario" — Autores españoles.

—El Canto a Bolívar, de Olmedo, queda estudiado en "Guía didáctica" complemento del libro anterior.

CUADERNOS DE EJERCICIOS

1.—Comentarios sobre la intención de Olmedo al presentar en su poema al Inca Huaina-Cápac, en tan principal papel.

2.—Análisis rítmico de algunos endecasílabos del fragmento copiado del Canto a Bolívar.

3.—Lectura del episodio de Caupolicán, del poema de Ercilla. Tipo de estrofa que emplea. Confróntese con la siguiente tomada de una traducción en verso de "La Iliada": (Héctor troiano se despide de su mujer y de su hijo).

"Pero el niño, con gritos de pavor,
al seno se acogió de la nodriza,

la del talle gentil; que a la criatura
el aspecto del padre le horroriza:
el metálico brillo en su armadura
y la cresta de crines movediza
que en lo alto del morrión terrible ondula,
fuerte miedo en sus nervios inocular".

Rimas: A B A (Complétese)

4.—Estudio del Poema del Cid. Cuestiones:

- Argumento del poema.
- Cuadro épico y cuadro lírico (compárese el poema "Castilla", de M. Machado).
- Epítetos aplicados al Cid.

5.—Preguntas:

- a) Los elementos líricos en los poemas de Olmedo, Hernández y San Martín ¿los invalidan como epopeyas?
- b) ¿Qué es una epopeya?

6.—Argumento de "El Paraíso Perdido", de Milton (1608-1674).

7.—Indicamos a continuación episodios parecidos de tres epopeyas. Han de incluirse los nombres que faltan:

RAMAYANA	combate de Rama	contra	Ravana
ILIADA	"	Aquiles	"
ENEIDA	"	"	Turno, rey latino.

8.—Ejercicio de Literatura comparada:

Obsérvese que en "La Iliada" prima el sentimiento de venganza; así Aquiles movido a cólera por la muerte de su amigo Patroclo, abandona su resentimiento, toma las armas y vuelve al combate. Todo lo contrario acaece en el "Ramayana" hindú, donde Rama, injustamente preterido, se acoge al destierro en compañía de su esposa Sita. Preguntamos si,

a pesar de esto, pueden equipararse ambas obras por su línea argumental. Antes de responder consideremos bien los argumentos:

—Iliada: Paris, troyano, rapta a Helena, esposa del griego Menelao. El ejército griego sitia a Troya, en el Asia Menor, y la destruye.

—Ramayana: Ravana rapta a Sita, mientras el esposo de ésta, Rama, se encuentra ausente. Rama, ayudado por los monos buenos de la selva, asalta Ceilán y liberta a Sita.

"Flor de Leyendas" de Casona, o el episodio de Nala y Damayanti están, pues, al alcance de la mano; y en caso de no estarlo pueden figurar en una lista de libros al disponer de medios para crear una Biblioteca. Sin Biblioteca no es posible el estudio de la Filosofía, ni de la Historia ni de la Literatura, como sin Laboratorio no es posible el de la Química.

Cuando el Estado se hizo cargo de la educación no sabía en qué lío se había metido; o bien era complicación imprevisible pues el Estado burgués parece que no contaba con que los proletarios que proliferaban entre el aceite de las máquinas de la industria, iban un día a aspirar en serio a la cultura. Los resultados del proceso histórico están a la vista. Dejemos ahí el tema.

Por lo que hace al género que llamaríamos "didáctico", véase la solución que dimos en el trabajo de referencia, de Editorial Don-Bosco:

HISTORIA, ORATORIA, DIDACTICA Y ENSAYO

Estudiados hasta ahora los géneros propiamente estéticos: Narrativa en verso y en prosa, Lírica y Dramática, los cuales tienen por objeto la Belleza, nos cumple en el presente capítulo abordar otros géneros tradicionales de la Prosa. Son éstos el Ensayo, la Oratoria, la Historia y la Didáctica.

Una particularidad une a todos ellos, al mismo tiempo que los separa de los estudiados anteriormente: la Verdad. Hasta aquí dá-

bamos con una verdad compatible con la ficción, es decir una verosimilitud que hasta cierto punto respetaba la lógica, pero que sobre todo se atenia a la belleza, y esto con toda legitimidad, por cuanto la belleza es una necesidad del alma humana. Por eso toda poesía nos enriquece y nos perfecciona. Aclarado este punto, para evitar discusiones bizantinas, afirmamos que los nuevos géneros que vamos a tratar tienen exigencias primordiales de otro tipo:

—La HISTORIA investiga el pasado, a base de documentos.

—LA ORATORIA tiende a persuadir, con vistas al bien común.

—EL ENSAYO aborda problemas generalmente ideológicos, intuitivamente.

—LA DIDACTICA tiene por objeto enseñar, desde el refrán o la fábula al tratado científico.

Así, pues, entramos en el dominio de las ideas, de la documentación, de la elocuencia y de la enseñanza. Ahora bien, no todo ensayo, discurso, historia o tratado tienen cabida en un Curso de Literatura dedicado al análisis. Sino aquellas obras que además de oratorias, históricas o ideológicas, son propiamente estéticas, es decir, bellas.

2.—Un Juan Montalvo o un José Enrique Rodó forman parte de nuestro estudio en la misma línea que Ortega y Gasset, Feijóo y Montaigne, el inventor del ensayo.

José Mejía Lequerica y Gaspar de Villarroel corresponden a la oratoria, lo mismo que Castelar, Fray Luis de Granada, Bossuet, Cicerón y Demóstenes.

Juan de Velasco, González Suárez y Pedro Fermín Cevallos cultivan la historia, como el Padre Mariana, Alfonso el Sabio, Julio César, Jenofonte o Herodoto.

Fray Vicente Solano nos brinda modelos de prosa didáctica, como Sarmiento, el autor del libro de Job o San Pablo.

Tendríamos cuatro tesis bien delimitadas, capaces de amplios desarrollos de tipo histórico y analítico.

Pero surgen algunas dificultades: Obras como los Evangelios, los Hechos de los Apóstoles o el Génesis son tanto históricas como didácticas. Un libro como el Apocalipsis, también del Nuevo Testamento, es didáctica pero sus imágenes y su construcción pertenecen a la más atrevida literatura poética, que jamás se haya escrito. Tenemos un Herodoto, que al componer los libros de su Historia acoge narraciones pintorescas como la de Arión, el rapsoda asaltado en alta mar por los marineros de Corinto, y otras semejantes, en contradicción con el moderno concepto de la historia; cuando Juan de Velasco recogió algunas tradiciones del reino de Quito, estaría lejos de pensar la irritación que causaría con ello a un González Suárez por ejemplo. ¿Y qué decir de Ricardo Palma, que inventa un nuevo género, la "tradición"? Historia, ensayo, poesía, didáctica, de todo hay en las "Tradiciones peruanas", e incluso dramática, pues una de ellas "Amor de madre", entusiasmó tanto a Pérez Galdós, español, que pensó en serio hacer una obra de teatro con su tema.

Montalvo, ensayista, deriva en cada párrafo hacia el discurso, hacia la polémica. Lo mismo cabría decir del cubano José Martí. Y tan ensayistas, como oradores y didactas en sus obras. ¿Qué otra cosa hizo el ecuatoriano Olmedo, en las Cortes españolas de Cádiz en su Discurso por la abolición de las mitas, sino ilustrar a los diputados acerca de una situación social que ignoraban?

Así, pues, a los efectos de completar la breve "Guía de Análisis" que ofrecemos al alumno de Bachillerato, incluimos en una tesis los géneros de prosa que tienen un contenido ideológico y una finalidad de comunicación y de enseñanza en la verdad de los hechos. Se podría titular: Género didáctico o sapiencial. El ensayo es la modalidad más difundida en Hispanoamérica, como propia de pueblos jóvenes, con urgencia de futuro a resolver por sí mismos.

Además de disponer el material literario en cualquiera de los dos órdenes mencionados: histórico y por nacionalidades o por géneros literarios y en forma regresiva, el Plan de Estudios debe contemplar un curso de Preceptiva o mejor denominado: Teoría y Técnica de la Literatura: Un estudio del Ritmo en el verso y en la prosa; las Figuras literarias, y profundizar en las características de los Géneros.

En nuestros cursos, no sólo se ha procedido a las llamadas Dramatizaciones o ejercicios de Teatro leído, sino que con la utilización del magnetófono los alumnos de especialización uno a uno han interpretado fragmentos de la prosa rítmica de Valle-Inclán analizados por Amado Alfonso. Cada curso está orientado más bien a una disciplina: en los dos últimos se insistió en Filosofía y en Historia; los anteriores en Literatura y en Geografía.

Los ejercicios de Literatura deben prever unas nociones de Preceptiva, siquiera como repaso o resumen de un curso más amplio en el Plan de Estudios.

TEORIA Y TECNICA DE LA LITERATURA

—Del análisis:

- Conceptos del verso: Pies, Estrofas, Rima.
- Formas lingüísticas. Figuras retóricas. Etc.

—De la síntesis:

- Estructura del género: Lírica, Épica y Dramática.

METRICA. Tipos de endecasílabo o verso de once sílabas:

1. UN ANGULO ME BASTA ENTRE MIS LARES
— — — — — 6º — — — — — (acento principal en sexta)
2. ERASE UN HOMBRE A UNA NARIZ PEGADO
— — — — — 4º — — — — — 8º — — — — — (En cuarta y en octava)
3. HUESPED ETERNO DEL ABRIL FLORIDO
1º — — — 4º — — — 8º — — — — — (primera, cuarta, octava)
4. Y SI LA TESTA DEL LIRIO MUTILAS
— — — — — 4º — — — — — 7º — — — — — (en cuarta y séptima)
5. EMPERADOR DE LA BARBA FLORIDA
' — — — — —) (' — — — — —) (' — — — — —) (' — — — — — (tres pies dáctilos y un troqueo)

Sus nombres: 1, propio o heroico; 2, impropio; 3, sáfico; 4, va-

riante del 2. El último no es variante del cuarto aunque los dos tengan acento en cuarta y séptima sílabas. En nota sobre el ritmo del verso y de la prosa, explicaremos las innovaciones métricas de Rubén Darío, al que pertenece el verso copiado. Este endecasílabo se forma de cuatro pies del sistema clásico de medida: tres dácilos (— — —) y un troqueo (— —). Debe leerse desarticulando la acentuación silábica normal de las palabras, para adoptar la rítmica de los pies del verso: "Em-pe-ra) (dor-de-la) (bar-ba-flo) (ri-da)". También se le llama de gaita gallega.

FIGURAS. Las figuras y los tropos, antes que recursos poéticos, son usos del lenguaje corriente aunque de ello apenas nos damos cuenta. He aquí un párrafo de Micó Buchón en su "Teoría y Técnicas Literarias":

"Todos hemos dicho muchas veces cuando nos molesta el que habla tontamente: **Calla, calla!** Es la figura llamada **reduplicación**. Para indicar el entusiasmo del público en un espectáculo, decimos: **Todo el mundo apludía**, lo que es la figura de **hipérbole**. Y desde luego sería pedantesco pretender esquivar lo figurado y decir: "Me he bebido el café de una taza", en vez de usar el tropo vulgarísimo: **Me he bebido una taza de café**, que es una **metonimia**". Veamos algunos ejemplos:

1. Figuras:

—De base morfológica:

ALITERACION: **Susurro de abejas que sonaba.** Palabras con el mismo sonido literal. Aquí "s", de "susurro-sonaba".

PARANOMASIA. **Contra malicia milicia.** Dos voces de parecido sonido y distinto significado.

—De base sintáctica:

ANAFORA o repetición: ¡Oh **excelso** muro, oh **torres coronadas**. La misma palabra al principio de varios miembros.

ASINDETON: **Llamas, dolores, guerras, muertes...**

PILISINDETON o conjunción: **Llamas y dolores y guerras y muertes.**

CONVERSION: **¿Quién tomó este huevo, quién comió este huevo?** Varios miembros terminan con la misma palabra (En este ejemplo se dan a la vez anáfora y conversión).

ELIPSIS: ¡**Buenos días!** Por "Le deseo que pase buenos días". Supresión de elementos lingüísticos.

HIPERBATON: (pl. hipérbatos): **Era del año la estación florida...** Por "Era la estación florida del año". Alteración del orden gramatical de las palabras.

PLEONASMO o redundancia: **Lo vi con mis propios ojos.** Palabras innecesarias, pero que refuerzan la frase.

QUIASMO: **Que enriquece Genil y Darro baña.** Cruce de elementos para romper la simetría paralela. (De la letra griega "ji", que tiene forma de aspa).

RETRUECANO: **Cuando pitos flautas, cuando flautas pitos.** Repetición de una frase, invirtiendo el orden de las palabras.

ZEUGMA: **Extraño ella que un varón discreto viniese, no ya solo, mas sí tanto** (Gracián). Interviene una palabra en varios puntos y se consigna una vez. Es una especie de elipsis, por "Extrañó que viniese tan solo". A la **reduplicación** hemos ya aludido.

—De base en el pensamiento: (innumerables. Vimos la **hipérbole**).

ANTITESIS: **De arenas nobles, ya que no doradas.**

LITOTE: o Atenuación: **Nos gustó no poco.** Por "mucho"

PARADOJA: **Muero proque no muero.**

IMPRECACION: **Que Dios te maldiga.**

En realidad la IMPRECACION es figura patética, como la deprecación y la execración. Ejemplos:

- deprecación: "Sácame de aquesta muerte, / mi Dios..."
(Santa Teresa)
- execración: "¡Malhaya yo y toda mi parentela!"
(Cervantes: Quijote)
- imprecación: "¡Que Dios te maldiga!" (Gironella)

No se confunda la deprecación (en que se ruega encarecidamente) con la optación (en que se manifiesta un vivo deseo): "Que nadie sueña en la paz como en un holgorio" (D'Ors).

2. De base en la significación. Los Tropos:

METAFORA: El oro de sus cabellos. A diferencia de las figuras, con finalidad de ornato, los tropos (sobre todo la metáfora) implican una búsqueda de lo esencial en la imagen o en el concepto y de ahí la sustitución de palabras. No se confunda con la **comparación** —figura que no hemos citado—; donde diría más bien "Cabellos como el oro". La Alegoría vimos en otro lugar que era una metáfora continuada: presentación de la elocuencia como doncella y enumeración de atributos de ésta que se sobrentienden de aquella

SINECDOQUE: Cien cabezas de ganado. La parte por el todo; aquí cabezas por reses.

METONIMIA: (vimos el ejemplo de la taza de café). Relación de dependencia. Otra: "La mejor pluma de la Redacción".

BIBLIOGRAFIA

—Colección de textos y monografías de "Clásicos Castellanos", de Editorial Espasa-Calpe. Ramón Menéndez Pidal, García de Diego, Solalinde, Navarro Tomás, Federico de Onís, Azaña, Pedro Salinas, Cejador, Angel del Río, Ferreres, etcétera, son los autores de los prólogos.

—Estudios y manuales de "Biblioteca Románica Hispánica", de Editorial Gredos, y otras publicaciones de la misma editorial. Obras de Dámaso Alonso, Amado Alonso, Bousoño, Kayser, Lausberg, Casaldueño, Allison Peers y otros, fundamentales en Estilística.

—Manuales de Historia de la Literatura, de Valbuena, Díaz-Pareja, Ragucci, Torrente Ballester y otros. El libro de E. R. Curtius "Literatura europea y Edad Media latina", del Fondo de Cultura Económica. La obrita de Correa y Lázaro "Como se comenta un texto en el Bachillerato", de Editorial Anaya, Varios números de la Colección Austral, etcétera.

—Biblioteca Ecuatoriana Mínima, Clásicos Ecuatorianos, Publicaciones de la Casa de la Cultura, Anales de la Universidad de Cuenca.

—Isaac J. Barrera: "Historia de la Literatura Ecuatoriana". Augusto Arias: "Panorama de la Literatura Ecuatoriana". E. Anderson Imbert: "Literatura Hispanoamericana" (I-II).

NOTA: Ya hicimos reseña aparte del libro "Cómo se comenta un texto en el Bachillerato", de Correa y Lázaro. El Profesor puede añadir por su cuenta, a base del análisis ofrecido, aplicaciones, como la gramatical, o un ensayo de distribución, en el espacio de pizarrón, de los elementos del texto. Recordemos el pasaje del "Lazarillo de Tormes":

—Primero, ESTUDIO GRAMATICAL del pensamiento lógico del texto:

- A)—Yo necesitaba el vino (oración principal)
—porque me había acostumbrado a él (Subordinada casual.)
- Y acordé (oración principal, coordinada)
—Practicar un agujero en el suelo del jarro (Subordinada Complemento directo)

Y taparlo con cera (Subord. Compl. directo; coordinada)

- B)—Me metía entre las piernas del ciego (oración principal)
—Fingiendo frío (Subordinada en gerundio: modo)

- Mientras comíamos (Subordinada temporal)
- Y bebía de tal manera el chorro de vino, (oración principal, coord.)
- Que caía del jarro (Subordinada adjetiva, explicativa)
- Cuando la lumbre derretía la cera, (Subordinada temporal)
- Que ninguna gota se desperdiciaba (Subordinada consecutiva)

Segundo, DISTRIBUCION DE ELEMENTOS en su expresión literaria original:

A) Yo, como estaba hecho al vino,
MORIA POR EL

y viendo que aquel remedio de la paja
no me aprovechaba ni valía,

—ACORDE

- en el suelo del jarro
hacerle una **fuentecilla**
y agujero sutil,
- y delicadamente con
una muy delgada **tortilla**
de cera taparlo;

B) Y al tiempo de comer,
fingiendo haber frío,
ENTRABAME ENTRE LAS
PIERNAS DEL TRISTE CIEGO

- a calentarme en la
pobrecilla lumbre
- que teníamos, y

al calor de ella luego derretida la
cera, por ser muy poca,

—COMENZABA LA FUENTECILLA
A DESTILARME EN LA BOCA,

- la cual yo de tal manera
ponía,
- que maldita la gota (que) se perdía.

Una aplicación gráfica interesante ofrece el pasaje del "Libro de Buen Amor", del Arcipreste de Hita (Siglo XIV), analizado por los mismos autores. Se narra una disputa por gestos entre un griego y un romano y su tema es la "contraposición entre la corrección y la buena fe del sabio griego y la rudeza y desconfianza del rústico romano".

Al final daremos un resumen de un libro de autor citado en la Bibliografía: Bousoño, donde se estudian los nuevos tipos de imágenes literarias.

Análisis de textos: POESIA

Del "CANTICO ESPIRITUAL ENTRE EL ALMA Y CRISTO, SU
ESPOSO". Por San Juan de la Cruz

"Esposa:

¡Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados,
que tengo en mis entrañas dibujados!

Apártalos, Amado,
que voy de vuelo.

Cristo:

Vuélvete, paloma,
que el ciervo vulnerado
por el otero asoma,
al aire de tu vuelo, y fresco toma.

Esposa:

Mi Amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las insulas extrañas,
los ríos sonoros,
el silbo de los aires amorosos.

La noche sosegada
en par de los levantes del aurora,

la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora".

1.—**Localización.**—La obra capital de San Juan de la Cruz (que nace en Hontiveros —Castilla— en 1542, y muere en Ubeda —Andalucía— en 1591, el mismo año que Fray Luis) son cuatro tratados doctrinales en torno a tres poemas en liras:

—Poema "EN UNA NOCHE OSCURA..."

Tratados: —"Subida del Monte Carmelo" —Vía purgativa. —"Noche oscura del alma" —Purgativa y atisbos de iluminación.

—Poema "¿A DONDE TE ESCONDISTE..."

Tratado: —"Cántico Espiritual" —Iluminación y unión de amor.

Poema "¡OH, LLAMA DE AMOR VIVA..."

Tratado: —"Llama de amor viva" —Transfiguración en fuego de amor.

El "Cántico espiritual" es extenso: cuarenta liras. El alma, herida por la gracia, busca a Dios. La lira sexta de la composición dice: "¡Ay, quién podrá sanarme! / Acaba de entregarte ya de vero; | no quieras enviarme | de hoy más ya mensajero, | que no saben decirme lo que quiero". Hay algo de la noche oscura, en que el alma ha de buscar y esforzarse, ascéticamente. De pronto, parece que la Esposa sería feliz con sólo el reflejo en el agua de los ojos del Amado; pero reacciona, renuncia a la imagen y busca la pura unión espiritual; entonces habla Dios al alma: el Ciervo divino que hirió al alma con la gracia, ahora se presenta a la llamada ("al aire de tu vuelo") de la Esposa, tocado de su amor. El alma prorrumpie en exclamaciones de alegría, en dos estrofas sin verbos, con nombres que sugieren la infinita y profunda felicidad de la unión con Dios.

2.—**Tema.**—Llama de amor que arde, y ansía arder más.

3.—**Estructura.**—Si hay un uso social de la palabra, con el que asimamos las cosas y nos comunicamos, hay otro uso espiritual en

que la palabra se ilumina con sustancia de la vida interior. De esta segunda categoría es la palabra poética, y en nadie se evidencia esto como en el profundísimo San Juan de la Cruz. ¡Qué modo de objetivar el amor del alma, su ardiente deseo de unión con Dios! Aquí todo el material es noble. Veamos la estructura.

—1ª estrofa. Seguimos el comentario de Amado Alonso en su magnífico libro "Materia y Forma en Poesía". Dice: "Los ojos que tiene dibujados en las entrañas no son ojos, ni hay entrañas, ni están dibujados; son la figura, la forma, la estructura con que se objetiva y alcanza eternidad el amor, llama que arde; y el formarse de repente los ojos deseados en los plateados semblantes de la fuente cristalina no es más que el apetito de arder más la llama que arde". ¿Quiere eso decir que fuente, ojos, son meros símbolos alegóricos? No; son realidad por cuanto "la forma exterior se identifica con la interior". ¿Pues qué ha querido decirnos el poeta? "El ansia originaria de arder más, ... era algo informe, fluyente, irreconocible por la absoluta originalidad del instante en que el santo amante lo vive; pero cuando LA INTENCION POETICA CREADORA LO MIRA, EMPIEZA A MODIFICARSE Y A ADQUIRIR FORMA HASTA QUE CUAJA EN LA DEL MAS VIVO DESEO DE LA PRESENCIA DEL AMADO: ahora es verdadero el deseo de ver los ojos queridos espejados en las aguas cristalinas". ¡Magistral interpretación de la poesía de San Juan de la Cruz! Léase en clase y el adolescente la captará... o le quedará una seria impresión que le hará volver sobre el poema.

Si la ciencia de la literatura se está haciendo ahora, es deber enseñar o retirar tal nombre a lo que no lo es. No volvamos a los viejos hábitos, que han hecho odiosos estos estudios. El alumno sabe ahora que no es trivial el material de esta lira, sino que forma el proceso de explicación en el alma de un deseo informe hasta llegar a ansia de la presencia del Amado.

2ª Estrofa. Ese proceso de explicación ha sido para el alma la iluminación de su real estado de gracia. Ragucci, en su "Manual de Literatura Española", señala la lira número doce (la que acabamos de meditar) como el final de la parte purgativa del proceso místico de ascenso contenido en el "Cántico". Esta que sigue sería el co-

mienzo de la vía iluminativa. En efecto, el santo hace una clarísima transición: "Apártalos, Amado. / que voy de vuelo..."; como si dijera: "¡Qué tontería he dicho: que te muestres! ¿Pero acaso no estás ya en mí?" El esquema de este pensamiento poético tiene una real y efectiva base escrituraria en la frase de San Pablo: "y ya no vivo yo, es Cristo quien vive en mí" (Gal., 2-20). "Vuélvete, paloma, —dice el Señor: "aquí estoy". El diálogo es breve, un caer en la cuenta de la propia dicha, el comienzo del éxtasis.

—3ª y 4ª estrofas. El éxtasis del alma se significa con diez versos exclamativos, que no continenen ni un sólo verbo principal. El estilo nominal absoluto de estas dos liras ha llamado siempre la atención de los críticos, que lo suelen contraponer al verbal, es decir, al que expresa acción y movimiento por acumulación de verbos, como en esta otra lira:

'Acude, corre, vuela,
traspasa el alta sierra, ocupa el llano,
no pèrdones la espuela,
no des paz a la mano,
menea fulminando el hierro insano".

Esta estrofa de Fray Luis ("Profecía del Trabajo") produce un efecto diametralmente opuesto al de las de San Juan de la Cruz.

Es evidente el acierto del poeta para sugerir posesión segura y en paz de esta riqueza que le comunica Dios al alma, por medio de nombres sustantivos y adjetivos, con sonoridad de "s" que sugiere el silencio (1ª de las dos estrofas) y contraste de ideas —"la música callada, / la soledad sonora"— para describir la indescriptible riqueza que inunda el alma en este estado de iluminación interior (2ª estrofa).

4. Conclusión.—A diferencia de la forma de Oda de las composiciones de Fray Luis, donde es evidente una objetividad, un Universo exterior que le emociona y atrae, la poesía de San Juan de la Cruz, caracterizada por el amor poseído, por la pintura del alma en gozo de su Dios, es Canción en su más pura esencia. Lo hemos visto: la posesión de lo que busca se delata en esa metáfora de los

semblantes plateados" del agua, que así dicho no son agua: sino todas las cosas presencia del Amado en la esencia de su virtud creadora. No importa del agua su sustancia ni los reflejos de la superficie; es que no da tiempo, no hay lugar a otra significación de las palabras todas, que no sea la presencia del Amado. Esa presencia querida en el fervor del alma, como transfigura ya la misma palabra del místico poeta, determina la metáfora: "semblantes" del agua y anuncia el contenido enumerativo de la riqueza del Amado, de las magníficas estrofas del estilo nominal: "Las montañas", "Los valles", "Las ínsulas", "Los ríos", "El silbo de los aires", son semblantes del Amado. Y lo son porque el alma está transfigurada en El, y sólo ve en sus criaturas el toque amoroso que les dio vida y las conserva. El toque divino dota de cualidades extraordinarias a la visión de las cosas; es lo que expresa la segunda de las dos estrofas: Es un semblante de noche, pero iluminada "en par de" (igual que) la aurora; es música, mas callada; soledad, pero sonora; no hay cosa que no enamore.

Se publicaron sus 'Obras' en 1618.

Nuestro estudio de la lírica comprende varios autores más del Siglo de Oro, entre ellos Góngora, cuya dificultad es de orden distinto a la encontrada en San Juan de la Cruz; es una dificultad esteticista o barroca. Compárase con el renacentista Garcilaso, por ejemplo.

Garcilaso contempla correr las aguas, puras y cristalinas. Es decir, el arte renacentista llama al pan, pan; y al vino, vino, con sencilla espontaneidad de sentimientos. Lo barroco consiste, por el contrario, en decir una cosa por otra, en usar la metáfora, en meter mucha intención y mucha ciencia expresiva en la frase. Dice Don Luis de Góngora (1561-1627) en sus "Soledades": "Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa..." lo leemos y no nos enteramos, aunque captemos la superior maestría del uso poético. Pero viene un Dámaso Alonso, tres siglos después, y nos lo traduce: "Era aquella florida estación del año en que el Sol entra en el signo de Tauro (signo del Zodíaco que recuerda la engañosa transformación de Júpiter en toro para raptar a Europa...)". Toda esa ciencia mitológica, para sugerirnos que lo que sigue acontece en abril.

Con la poesía de Góngora y de Calderón de la Barca, enlazaremos el estudio de la del Padre Aguirre, ecuatoriano.

En tiempos ya de la República tenemos a Numa Pompilio Lloña, a Dolores Veintimilla, a Medardo Angel Silva. Sobre lo dicho por Imbert en su Historia de la Literatura Hispanoamericana (II), acerca de este joven poeta guayaquileño, Silva, convendría meditar y hacer las comprobaciones necesarias.

Capítulo aparte merece el chileno Vicente HUIDOBRO (1893-1948), que inicia el creacionismo con su manifiesto "Non serviam" de 1914. Dice en "Arte poética" de 1916:

"Por qué cantáis la rosa ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema".

Sin su presencia en Madrid en 1921 no se explicaría el Ultraismo peninsular, como sin la presencia de Ruben Darío en 1905, el Modernismo habría quedado sin su mejor estímulo. Ahora tenemos que la verdadera Narrativa en lengua española se escribe en este Continente americano. El imperio de la metáfora y de las imágenes visionarias se hace ya evidente en obras en prosa como la de García Márquez: "Cien Años de Soledad".

El Creacionismo —que fue "una manera de metaforizar", en expresión de Imbert (II)— podía decir:

"pasan lentamente
las ciudades cautivas
cosidas una a una por hilos telefónicos".

Este modo de prescindir de la realidad, para crear otra como si el poeta verdadero no fuera un buscador de Dios sino un dios él mismo, lleva al hombre y a la cultura a anegarse en la subjetividad. Lo cual concuerda con el proceso de individualización surgido con el Renacimiento naturalista.

La Poesía lírica, desde el Romanticismo con la destacada conciencia del yo, precisa de estudio muy detenido. He aquí el cuadro de la Lírica hasta el Neoclasicismo.

Literatura	Pueblo	Autor	Título
ORIENTAL	Hebreo	Anónimo	Cantar de los cantares
	Japonés	Bashó	Poesía "haikku"
CLASICA	Griego	Pindaro	Olimpicas
	Romano	Teócrito Horacio	Idilios Odas.
MEDIEVAL	Italiano	Petrarca	Sonetos a Laura
	Francés Español	Villon Manrique	Balada de los ajusticiados Coplas a la muerte de su padre
RENACENTISTA	Francés	Ronsard	Les Amours
	Español "	Garcilaso Luis de León	La flor de Gnido Oda a la música
BARROCA	Italiano Español	Marini Góngora	Adonis Soledades
NEOCLASICA	Francés	Chénier	La joven cautiva
	Español	Quintana	El panteón del Escorial
	Ecuatoriano Venezolano	Olmedo Andrés Bello	El árbol Oda a la agricultura en la zona tórrida.

El "Cantar de los Cantares", comentado, puede leerse en la Biblioteca de Autores cristianos, Salamanca. El amor humano es imagen del esplendor del amor divino. Empieza con ese "¡Bésemelo con besos de su boca!", que una Santa Teresa meditaba con atención. Dice el esposo de la esposa: "Cintilo de grana son tus labios, / y tu hablar es agradable". Y la esposa dice así del esposo: "Sus ojos son palomas / posadas al borde de las aguas". El amado es "el que pastorea entre azucenas" etcétera.

Bashó es autor japonés del siglo XVII; poeta puro y errante, contemplador de la naturaleza. Su poesía "haikku" —otros escriben "hai-kai": estrofa semejante al terceto francés de versos de cinco, siete y cinco sílabas— tiene modelos como el siguiente:

"El estanque milenario
Perdido en sus sueños. Una rana salta.
Y el agua canta ahora".

NOTA.—La lírica popular peruana, que los indios cantan acom-

pañando de flauta y "tinyu" de cuatro cuerdas, tiene temas que no pasan de seis palabras quichuas.

He aquí un 'yaravi; con la leyenda del cántaro roto:

"Princesa, | Tu hermano | Tu cántaro | Ha roto | Y a su golpe true-
na | Y caen rayos, | Tú, oh Princesa | Derramas | la lluvia | Y otra vez |
Dejas caer el granizo | Y la nieve, | El espíritu que es madre de la
tierra | Huiracocha | Te ha dado | Y confiado | Esta misión".

TEATRO

"Dientes Blancos", de Demetrio Aguilera Malta, pieza en un acto, fue seleccionada por nosotros para iniciar el estudio del género dramático, y por consejo nuestro fue puesta en escena por una entusiasta agrupación juvenil de Cuenca: el grupo cultural "YURAG".

Propusimos para ejercicio la escena XXI del Acto I, de "Barranca abajo", del gran Florencio Sánchez, uruguayo (1875-1910). Véanse unas expresiones cruzadas entre ZOILO y LUIS, que por medios legales le ha quitado la casa al primero:

LUIS.—

Pero usted bien sabe que la razón estaba de nuestra parte.

ZOILO.—

TARIA cuando los jueces lo dijeron, pero yo DISPUES no supe hacer saber otras razones que yo tenía.

LUIS.—

Usted se defendió muy bien, sin embargo.

ZOILO.—

(Levantándose terrible). No, no me defendí bien; no supe cumplir con mi deber. ¿Sabe lo que debí hacer, sabe lo que debí hacer? Buscar a su padre, a los jueces, a los LETRAOS; juntarlos a todos ustedes, ladrones, y coserles las tripas a puñaladas, ¡PA' escarmiento de bandideros y SALTIAADORES! ¡Eso debí hacer! ¡Coserlos a puñaladas!

De la moderna literatura española, una escena de "Historia de una escalera", de Buero Vallejo. Citamos a Benavente y a Echegaray. Pasamos, retrocediendo en el curso histórico, a estudiar en "Análisis literario" el "Don Alvaro o la fuerza del sino" del Duque de Rivas. Esta obra se presenta en tres columnas: Escena —los Vargas— Don Alvaro; para destacar cómo la tragedia se produce por el demoníaco designo de los Vargas de hacer entrar a Don Alvaro bajo el concepto peor de un Don Juan Burlador, que ha raptado a la hermana. Y aducimos las oportunas referencias al "Don Juan Tenorio" de Zorrilla, y al "Burlador de Sevilla", clásico, de Tirso de Molina; de éste se analiza una escena.

Transcribimos análisis de una obra de Lope de Vega, "La Estrella de Sevilla". Y un ejemplo de diálogo chistoso tomado de una pieza de Juan del Encina.

Finalmente, dos fichas de referencias históricas a otras Literaturas:

—Tragedia griega.

—Clasicismo francés.

"Hamlet", inglesa, y "Fausto", alemana, son dos obras de obligado estudio.

TEXTO "LA ESTRELLA DE SEVILLA" Por Félix López de Vega Carpio (1562-1635)

Busto.—

¿Quién es?

Rey.—

Un hombre.

Busto.—

¡A estas horas hombre

En mi casa! Diga el nombre.

Rey.—

Aparta.

Busto.—

No sois cortés.

Y si pasa, ha de pasar

Por la punta de esta espada.

Que aunque esta casa es sagrada,
La tengo de profanar.

Rey.—

Ten la espada.

Busto.—

¿Qué es tener
Cuando el cuarto de mi hermana
Desta suerte se profana?
Quién sois tengo de saber
O aquí os tengo de matar.

Rey.—

Hombre de importancia soy.
Déjame.

Busto.—

En mi casa estoy
Y en ella yo he de mandar.

Rey.—

Déjame pasar. Advierte
Que soy hombre bien nacido
Y aunque a tu casa he venido
No es mi intención ofenderte,
Sino aumentar más tu honor.

Busto.—

¡El honor así se aumenta!

Rey.—

Corre tu honor por mi cuenta.

Busto.—

Por esta espada es mejor.
Y si mi honor procuráis
¿Cómo embozado venir?
Honrándome ¿os encubris?
Dándome honor ¿os tapáis?
....."

1. Localización del texto.—Escena V del Acto II de la obra maestra de Lope de Vega. Así como el drama francés, inglés y alemán prefieren la distribución de la acción en cinco actos, el drama español utiliza tres. Actos y escenas proceden del humanismo y perfilan la estructura externa de la obra; fueron desconocidos en el Medioevo. La Escena se define por el número de personajes a la

vista: cuando entra uno, ya estamos en otra escena: y lo mismo si sale alguno. En el fragmento de escena que hemos leído figuran dos personajes: El rey don Sancho el Bravo y don Busto Tavera, hermano de Estrella, dama sevillana de la que se ha prendado el rey. La infidelidad de una esclava ha franqueado la entrada en la casa a don Sancho, pero don Busto le sale al paso. Inmediatamente después del diálogo copiado, don Busto requiere la espada y el otro se descubre:

—“Detente, / que soy el Rey”...

Ante la evidencia, vacila y le deja escapar. El rey decide la muerte de don Busto y encarga de la ejecución en secreto nada menos que al prometido de Estrella, el cual cumple con la palabra dada. Los amantes renuncian a la unión. Palabras del final de la obra, dirigidas al rey:

“Estrella.—

Señor, no ha de ser mi esposo
Hombre que a mi hermano mata.
Aunque le quiero y le adoro. (Vase)

S. Ortiz.—

Y yo, Señor, por amarla,
No es justicia que lo sea”. (Vase)

Estrella y Sancho Ortiz de las Roelas inmolan su felicidad ante la sangre del hermano injustamente muerto; es decir, esa sangre, aunque no derramada culpablemente, hace imposible la felicidad. Se separan confesando el mutuo amor que se profesan. Es en esencia un proceso de destrucción. Y justamente eso es la tragedia: un proceso necesario que conduce al exterminio del personaje. Piénsese en “Edipo”, de Sófocles; o en “Frei Luiz de Sousa”, de Garret. El destino lleva fatalmente a Edipo Rey a matar a su padre y a casarse sin saberlo con su madre; desesperado, se arranca los ojos. La familia de Sousa, en la obra maestra del teatro portugués, queda destruida cuando, al cabo de muchos años, aparece el antiguo marido de la mujer, a quien se había dado por muerto en la batalla de Alcazarquivir. Naturalmente que Edipo no es culpable de los actos terribles en que incurre; ni Sousa ni su mujer, que contrajeron matrimonio a los siete años de haber desaparecido el primer marido de ésta; ni Ortiz de las Roelas, que cumple la palabra dada de eli-

minar a un hombre reo de lesa majestad. Precisamente por eso son tragedias y, al decir de Aristóteles —en su "Poética"—, mueven a compasión y terror.

2.—Democratización del honor.—Antes de pasar al análisis, marquemos la diferencia entre la obra de Lope de Vega y la "Himenea", de Torres Naharro. Si el hermano de Febea tenía sus puntos de honra, mientras Febea se expresaba al modo renacentista que exalta el goce sensible, Don Busto y Estrella comparten sentimientos elevados ambos a la par, lo que vale tanto como que el "honor" es un valor vigente; lo mismo cabe decir de Ortiz el prometido de Estrella: en el conflicto entre amor y palabra empeñada, cumple con ésta.

El proceso místico español había elaborado una escala de valores incuestionables.

Esa es la diferencia entre los tiempos en que una y otra obra se concibieron y la enorme superioridad del teatro de Lope de Vega. Tanto se había engrandecido el alma humana, por el contacto místico con Dios, que todo hombre, sin distinción de grado social, habla al rey de tú en nombre del honor, es decir, del respeto fundamental debido al alma, hecha directamente por Dios para cada hombre y destinada a la gloria eterna.

Y como esta superación sin precedentes es hazaña histórica de España, Lope de Vega bebe sus asuntos en las "Crónicas". De la "Crónica general", edición de Zamora, 1541, por Florián de Ocampo —que es la de Alfonso el Sabio en su tercer estado de refundición—, toma Lope el tema de "El mejor alcalde, el Rey": el mismo Rey Alfonso VII actúa en defensa de un campesino agraviado, y condena al ofensor don Tello a la pena capital. Ya conocemos el argumento de "Fuenteovejuna": el pueblo amotinado mata al comendador de Calatrava; pues bien, los detalles del hecho constan en una Crónica de las Ordenes Militares, publicada en Toledo en 1572.

En "Peribáñez y el Comendador de Ocaña" también resulta muerto el Comendador; el rey aprueba que un labrador defienda a su mujer y se tome, en el acto, la justicia por su mano; dice de

Peribáñez: "¡Que un labrador tan humilde / estime tanto su famal" No nos despiste el hecho de que los reyes actúen de jueces y den vigencia al código del honor. Estas obras de Lope de Vega y de todo el Teatro Nacional son lecciones a los reyes, son advertencias sobre el puesto cabal que toca a los reyes, es decirles claro que por encima de su voluntad está Dios y la categoría divina del alma humana. ¡Ahi es nadal Por eso don Busto, en "La Estrella de Sevilla", a las palabras "Detente. / Que soy el Rey..." responde:

".....Es engaño.
El Rey procurar mi daño,
¡Solo, embozado y sin gente!
No puede ser, y a Su Alteza
Aquí villano, ofendéis,
Pues defecto en él ponéis,
Que es una extraña bajeza".

Lo hemos oído: "una extraña bajeza". Y lo ha oído el rey. Esta humillación va a costarle la vida a don Busto y la felicidad a su hermana Estrella y al caballero Sancho Ortiz. Este, al ejecutar la orden del rey, aunque descubre aterrorizado que es don Busto el señalado para morir, se coloca a la altura del respeto a la realeza, mientras el rey titular cae en la bajeza de tramar la deshonra de sus súbditos. Lección a los reyes de este mundo del alma cierta de su hechura divina. ¡Jamás el derrocamiento de la esclavitud tuvo signo más elocuente! Claro que en nombre de la dignidad de hijos de Dios, no en nombre del "confort" o cualquier otro bien material, se traba esta batalla. Cuando en otra obra, "El caballero de Olmedo", el caballero muere a manos de un rival, su dama ingresa en un convento. Planteamientos desconocidos en tiempos de la comedia "Himenea", como vemos.

3.—Análisis.— A) Conceptos elementales en torno a la obra:

—ASUNTO.— El trágico hundimiento de la familia de Busto Tavera, víctima del atropello perpetrado por el rey Sancho el Bravo.

—MOTIVO.— Situación típica. Señalamos dos en la "La Estrella de Sevilla": —principal— el cumplimiento de la promesa de Sancho de dar muerte a un reo de lesa, majestad, que conduce a un fatal desenlace. —Secundario— la criada infiel.

—FÁBULA.— El argumento de la obra, la acción en su esquema puro. He aquí la fábula de "La Estrella de Sevilla", con palabras de Kayser: "Un rey se apasiona por una muchacha, pero es humillado por el hermano de ésta. Un noble da al rey su palabra de vengarle, pero sabe luego que el ofensor es su íntimo amigo y futuro cuñado. ya que la muchacha era su propia novia. A pesar de todo cumple su palabra y mata a su amigo. El rey tiene que cumplir la suya, por la que le había prometido la impunidad. Los dos amantes renuncian a su amor". (Añadamos que el rey había prometido una segunda cosa: que Sancho Ortiz eligiera libremente mujer para casarse. Pero ya conocemos la respuesta de Estrella y el final). Esto es la fábula, una de las más antiguas nociones de la ciencia literaria; para Aristóteles: "mythos"; para Horacio, "forma"; nosotros decimos "argumento". Aprender de memoria argumentos ha sido uno de los modos de estudiar Historia literaria. Hoy gracias a la Estilística, sabemos que eso es muy poco.

B) Características del fragmento leído:

TEMA. —El tema de un fragmento para analizar —lo venimos viendo— es un momento de la fábula donde se revela algún aspecto del asunto o tema de la obra. El tema de este fragmento es el encuentro de don Busto y del rey, en el instante de ir éste a consumir su intento.

—ESTRUCTURA.— Es el modo de presentarnos el escritor ese encuentro dramático. Lo hace por medio de un diálogo de creciente penetración psicológica y decreciente apremio físico. En efecto, decreciente apremio físico, desde "¿Quién es?", espada en mano, hasta "Es el Rey, no hay que dudar, / Quiérole dejar pasar", de la actitud de don Busto. Creciente penetración psicológica, porque el rey comienza respondiendo con el anónimo "Un hombre", típico de las acciones irresponsables y de motivación inferior como burlar a una dama, y, después de aludir a su calidad dispensadora de honor, termina confesando "...soy el Rey". Mas los hechos desmienten las palabras y don Busto, perplejo, exclama: "Honrándome ¿os encubris? / Dándome honor ¿os tapáis?"; versos paralelos entre sí sinónimos, y al mismo tiempo dividido en concesión y pregunta de significados antitéticos, con lo que el autor revela de modo ma-

gístral la inconsecuencia desconcertante de la situación. Es decir, precaución y violencia al mismo tiempo, por cuya fisura el escritor haga verosímil la claudicación del caballero, al percatarse de la efectiva presencia del Rey.

Verso: octosílabo. Estrofa: la redondilla (a b b a). En cinco ocasiones, en tan breve trozo, los versos aparecen partidos por las preguntas y respuestas.

4. Conclusión.— Temáticamente, el viejo pacto entre la realeza y el pueblo para dominar a la nobleza despótica —que culmina en el reinado de los Reyes Católicos— ha dado paso, tras el proceso místico de la Contrarreforma y la evidente flaqueza de la institución real, a una identificación entre el Pueblo y los valores espirituales, de tal manera que hechos correspondientes al primer estadio mencionado, constantes en las Crónicas, son comprendidos por primera vez, allá por los primeros años del siglo XVII, e incorporados al teatro.

El significado religioso de estos dramas es tan consustancial, que el Romanticismo los vio siempre por el lado religioso.

Así el "Fray Luis de Sousa", de Garret, cuyos protagonistas acaban en el claustro.

Así la tradición de Toledo "A buen Juez mejor Testigo", de José Zorrilla, con un final que nos recuerda el de "La Estrella de Sevilla": Cuando por un prodigio que pone los pelos de punta, la imagen del Cristo de la Vega testimonia a favor de la abandonada Inés de Vargas, en presencia de los jueces y del pueblo, Inés y el orgulloso Diego renuncian al mundo: "Las vanidades del mundo / renunció allí mismo Inés | y espantado de sí propio | Diego Martínez también". ¿Qué más pedir? Hasta el error tenía virtud teofánica entonces.

Texto "EGLOGA DE FILENO, ZAMBRANO Y CARDONIO"

Por Juan del Encina ,1469—1529)

FILENO

(intenta contar sus cuitas a Zambardo que dormita)

.....
 ¡Oh, pese, mal grado! Y estoite contando
 de aquella hambrienta que mis años traga
 y ¿duérmeste tú?

ZAMBARDO

¿Qué quieres que haga?

FILENO

Que me oyas.

ZAMBARDO

El sueño no está a nuestro mando;
 los ojos me está tan huerte cerrando
 que de la luz del todo me priva.

FILENO

¡Oh bobol! ¿Y no sabes con la saliva
 fregallos, e irás la vista cobrando?

ZAMBARDO

Prosigue, prosigue, que ya estoy despierto.

FILENO

.....
 ¡Zambrano!

ZAMBARDO

¿Qué quieres?

FILENO

Que me oyas.

ZAMBARDO

Bien te oyo.

FILENO

¿Qué digo?

ZAMBARDO

Que vino tan fuerte ventisco,
 que cabras, ovejas, burra y aprisco
 llevó hasta dar con ello en un hoyo.

FILENO

No hablo en ganado ni casa o percoyo,
 mas sólo te cuento mis ásperos daños.

ZAMBARDO

Podrán sin contarse entrambos rebaños
 pacer todo el día ribera el arroyo.

FILENO

¡Oh sorda Fortuna, oh ciego Cupido!
 ¡Adúltera Venus, Vulcano cornudo!
 ¿Por qué contra un pobre, estando desnudo,
 armáis vuestras furias, si no os ha ofendido?
 ¿No os basta tenerme en fuego metido,
 donde en un punto me abraso y me hielo,
 sino que el hombre, do espero consuelo,
 oyendo mis males se me haya dormido?"

1. **Localización.**—Juan de Encina es uno de nuestros principales autores de transición del medievo al renacimiento. La Roma renacentista va a sugerirle unos diálogos distintos para los pastores de sus Eglogas: hablarán del amor divino y del amor humano y acabará por vencer este último. Tanto vale el amor humano que si no se logra, la vida no vale la pena de ser vivida y los pastores —Plácida en "Plácida y Victoriano" y Fileno en "Fileno, Zambardo y Cardonio"— se suicidan. Lo mismo hará Leriano en la novela "Cárcel de Amor" y Melibea en "La Celestina".

Hemos leído el gracioso diálogo entre Fileno y Zambardo y sólo resta por indicar que Fileno deja a su compañero por imposible, va a contar sus cuitas a Cardonio, que al instante reprocha las invectivas del pobre enamorado contra las mujeres; queda solo y se mata. Los amigos se disponen a darle sepultura.

2. **Tema.**— El fragmento de la Egloga expone ante el espectador el apasionado amor de Fileno en contraste con la indiferencia de Zambardo.

3. **Estructura.**— El autor se vale del motivo del sueño que vence a Zambardo para obtener el efecto cómico del diálogo. Los mismos nombres de Fileno —que parece indicar espíritu de finura,

alerta— y de Zambardo —lo contrario: obtuso y descuidado, vulgar— nos indican claramente la intencionalidad constructiva del autor al que se llama con razón patriarca del teatro español. En realidad se trata de un monólogo que quiere ser escuchado, el del pastor Fileno para evitar la soledad de su pena. El diálogo se intercala precisamente para subrayar mejor el monólogo como tal: Zambardo no está en lo que su amigo le cuenta y a los toques de atención de aquél responde con una retahíla que sólo tendría de común con lo otro su cariz de desastre; como si en el espíritu romo de Zambardo llegara la calidad de lo que Fileno dice pero confundida con cosas a él asequibles: el ventisco; pero puede consolarse porque al final los rebaños podrán pacer juntos en la ribera. Lo imprescindible para el efecto cómico. Ahora bien, cuando se convence Fileno de que su pena no es escuchada, maldice de la Fortuna, de Cupido, de Venus y de Vulcano al que aplica un calificativo no suave precisamente. (El profesor precisará la razón: las infidelidades de Venus, esposa del dios del fuego). El lenguaje, comprensible: 'percoyo' significa ajuar.

4. Conclusión.—Un pasaje de interna controversia renacentista resuelta con la gracia de una situación chistosa, del poeta medieval que en el fondo era Encina,

Nota. Respecto de la métrica: estrofa de arte mayor: A B B A A C C A. Versos dodecasílabos, con clara división en hemistiquios de seis sílabas. Es preciso tener en cuenta, al leerlos, las sílabas agudas y marcar los hiatos para no confundirlos con las sinalefas: "y duérmeste tú- / ¿Qué quieres que haga?" (un poco de aspiración de la h); que cabras, ovejas, burra- y -aprisco / llevó hasta darconello en un hoyo". (Dos dativos éticos: "duérmeste tú" y "se me haya dormido" tienen gran efecto conversacional.)

Observación: En la edición "Guía didáctica de Análisis", de la colección L. N. S., el fragmento aparece mal impreso: sin distribuir las palabras en la estrofa.

1. CLASICISMO FRANCES

AUTORES: CORNEILLE, RACINE, MOLIERE.

Circunstancia Histórica: Por todo el mundo occidental, un anhelo de orden social permanente sustituye al agitado individualismo del

Renacimiento. De 1624 a 1642, en Francia Richelieu reduce a la nobleza turbulenta y echa los cimientos de un gobierno monárquico fuerte. Sigue el largo reinado de Luis XIV, que protege a Boileau, Racine y Moliere.

Teatralmente Francia no ha tenido ni un Shakespeare ni un Marlowe. La escena está vacía. París es el centro de toda actividad cultural. En 1659 el ilustre teatro de Molière regresa de provincias y triunfa en París.

Pierre CORNEILLE: 1606-1648, el precursor.

Su obra: EL CID, aparece en 1636. Fuente: Guillén de Castro, español. Enorme éxito y profundas controversias. La Academia Francesa requerida para emitir un juicio, publica sus "Opiniones de la Academia Francesa sobre la tragico-media del Cid": En esencia los autores de éste ensayo fijan su atención sobre la **impropiedad de que Gimena se case con el hombre que ha matado a su padre y de permitirle que deje que el amor inclina su corazón por encima de los dictados del deber.** Posteriormente, Corneille, introduce temas clásicos ("Horacio", "Cinna", "Polieucto"). La senda del "Cid" hubiera llevado al caos. La rectificación de la Academia y la sensibilidad francesa, atendida a normas más racionales, llevan a Racine.

Jean RACINE: 1639-1699, la tragedia de sentimientos.

Maestro supremo del clacisismo francés.

Obras: ANDROMACA, 1667, BRITANICO, 1669, FEDRA, 1677.

El verso de Racine es intraducible: su delicadeza depende de la exquisita sensibilidad del autor, para los tonos de su propia lengua. A esto se añade la **simplicidad de acción.** También unidad de espacio y tiempo. En "Andrómaca", los cinco actos de la tragedia para analizar los tormentos de cuatro personajes ebrios de amor: Orestes enamorados de Hermione; Hermione enamorada de Pirro; Pirro enamorado de Andrómaca; y ésta con la devoción puesta en su difunto Héctor.

La fuente de "Fedra" es Eurípides. Nos revela la arrolladora obsesión de Fedra, esposa de Teseo, por el hijo de su marido en

un matrimonio anterior: Hipólito. Rechazada por éste, Fedra acusa a Hipólito de haberla querido seducir. Hipólito se niega a proferir una sola palabra en su defensa y maldito por su padre, va hacia la ruina. Fedra abrumada se suicida.

Una obra posterior, "Atalia", 1691, fue mas bien estimada por los románticos, que no por los de su época.

Jean Baptiste Poquelin, **MOLIERE: 1622-1673**, comedia de costumbres.

Con su compañía "L'illustre Théâtre", creada en 1643, recorre las provincias francesas.

Obras: LAS PRECIOSAS RIDICULAS, 1659; LA ESCUELA DE LAS MUJERES, después de 1661; EL MISANTROPO, 1666; EL AVARO, 1668; tomado de la "Aulularia" de Plauto; EL ENFERMO IMAGINARIO, 1673, en cuya cuarta representación sufrió su autor un colapso y murió.

Destaquemos su obra "Tartufo" o el impostor. Tras su ejecución en la Corte, no fue repuesta en escena hasta 1667 y en seguida prohibida hasta 1669. De los retratos de la estupidez pasa Molière a los vicios.

Tartufe es un hipócrita sensual y egoísta, que trafica con la credulidad. Aduñado del ánimo de Orgon, se introduce en su hogar, intenta seducir a la mujer de éste, pero gracias a que es honesta, Tartufo queda desenmascarado. Técnicamente es una obra de genio, durante dos actos enteros, Tartufo no aparece: lo vamos conociendo por las referencias de los demás personajes.

2. TRAGEDIA GRIEGA

No es cosa de resumir aquí las tragedias griegas. Pero interesa citar, dejado aparte Sófocles, ya aludido, dos obras del ciclo troyano:

—"La Orestíada", de Esquilo,

—"Ifigenia en Aulis", de Eurípides.

Los personajes del ciclo troyano son Agamenón, Clitemnestra su mujer, Ifigenia, Orestes y Electra, hijos. Agamenón no duda en

ofrecer en sacrificio a su hija Ifigenia, a fin de obtener vientos favorables, que lleven la escuadra griega a las costas de Troya, para rescatar a Helena, raptada por el troyano Paris. Es verdad que la diosa Diana, en la obra de Eurípides, salvará a Ifigenia, pero el acto moral de Agamenón es el mismo. Consecuencias:

—en ausencia de Agamenón, Clitemnestra convive con otro personaje Egisto;

cuando regresa Agamenon, destruida Troya, Egisto y Clitemnestra matan a Agamenón;

Electra, hija de Agamenón, no para hasta lograr, por medio de su hermano Orestes, la muerte de Egisto y la de Clitemnestra.

"La Orestíada", de Esquilo versa sobre la venganza de Orestes.

3.—OLLANTAY.—

El drama quichua "Ollantay" ha sido muy discutido. En "Tradiciones peruanas", Ricardo Palma expone unas muy estimables consideraciones sobre un origen posterior a la conquista, visible en la pieza. Nosotros vamos a limitarnos a exponer su argumento, tomado de "Historia de la América Española", por Carlos Pereyra, edición mejicana, 1959. En el volumen VII, hablando de las fiestas incásicas y de las representaciones que se deban, hay la siguiente nota: (página 100).

"El héroe es el jefe Ollanta, que ha dejado su nombre a una fortaleza, un palacio y un puente. Enamorado de Cusi Coyllur (Estrella Jubilosa), hija del Inca Pachacútec, excita la cólera de éste, quien trata duramente a la princesa. El guerrero se subleva y obtiene grandes victorias; pero finalmente lo derrota Rumiñahui, general del nuevo Inca Yupanqui, sucesor ilegítimo de Pachacútec. El nuevo soberano perdona al prisionero, y su generosidad con los amantes señala por el contraste la injusta prevención de Pachacútec".

Vemos, pues, valores humanos profundos, que pueden hacer interesante y altamente educativa su lectura en clase. Nosotros hemos presenciado una representación escolar en Lima de esta obra.

NARRATIVA

En una primera parte de este capítulo, citaremos a tres autores ecuatorianos:

—José de la Cuadra (1904-1941), el cuentista de más oficio, según Imbert.

Obras: "El amor que dormía" (1930), "Repisas" (1931) —éste, recomendado en el índice de lecturas del nuevo plan de estudios—, "Horno" (1932), "Los Sangurimas" (1934), "Guasinton" (1938).

José de la Cuadra es ya un clásico para los escritores ecuatorianos. Léase la magnificapieza teatral en un acto, de Demetrio Aguilera Malta, intitulada "Honorarios", precisamente basada en un cuento de José de la Cuadra. (En "Letras del Ecuador", Quito, 1957; número 107 de esta revista).

Copiamos de Imbert, obra ya citada, estos juicios: "Era una socialista moderado, comprensivo, flexible y a veces irónico. No se propuso hacerle el juego a ninguna política sectaria. Sus temas estaban tomados de la pobreza, la injusticia, el sufrimiento, la animalidad humana y la naturaleza hostil, pero no fue monótono. Los cuentos de "Guasinton" son muy diversos, en temas, humor y perspectiva (hasta los hay poéticos, como "Se ha perdido un niño"), y aun en las colecciones de más unidad (como "Los Sangurimas", cuyos relatos terminan con incesto, estupro locura y muerte), el autor no se deja arrastrar por la fácil truculencia. Su prosa, entrecortada rápida, precisa, da una temperatura fría a la realidad observada" (Historia de la literatura hispanoamericana. II págs. 263-4).

Sobre la realidad social denunciada por José de la Cuadra puede servir de muestra el cuento "AYORAS FALSOS", incorporado a las Antologías. He aquí una frase:

"—Amitu Orejuela, no valen, —le dijo, depositando sobre la mesa las monedas—. Amitu doctor las vió."

El indio Balbuca es el que habla; viene a devolver al mayordomo Orejuela tres sucres falsos que éste le ha prestado para pago de

unos papeles al abogado. Por los tres sucres se comprometió, sin saber lo que firmaba, a que su hijo trabajara dos meses completos; por eso y por la comida los días laborables. En vez de ayoras válidos, lo que recibe el indio Balbuca es la injusticia de ser detenido por el teniente político.

Tanto en éste como en otros relatos, sean de Icaza o de otro autor, sobre las realidades del país —sobre todo si datan de fecha remota— nos atenemos al aspecto literario.

—Manuel M. Muñoz Cueva: "Cuentos Morlacos", 1931. En nuestra "Guía del Análisis", de 1968, Editorial Don Bosco, pedíamos la reedición de esta obra. Afortunadamente, hace unos meses, a finales de 1969, el Departamento de Extensión Cultural de la Municipalidad de Cuenca nos ha ofrecido una segunda edición muy bien presentada. Transcribimos la breve reseña que escribimos entonces: sobre algunos cuentos.

"La Valdivia" es un pájaro de oscuro plumaje, que habita en la montaña de Pahuancay: "—¡Ay del morlaco que llegue a oír el canto del pájaro aquel!... Moriría, de seguro. Porque el ave dice en su canto: "Al hoyo vas!", es decir, vas a la tumba". Esto, asegura una vieja morlaca, aclimatada en la Costa, a un niño pobre que huye de Cuenca a Guayaquil. En efecto, el muchacho oye una noche el canto del pajarraco y, después de recorrer admirado el gran parque del Centenario, el bulevar Nueve de Octubre y la avenida Olmedo, muere.

Interesantes son los demás cuentos: "Agua o peseta", historia de una venganza aprovechando las costumbres de Carnaval; "La Gorriona", una muchacha lugareña que arruina su vida en el vicio; "María Nube"; "El Gagón", historia de incesto; "Mama Huaca", apodo de una aldeana que decía haber visto al hada Huaca, inspira con las leyendas que sabe la obra de un joven artista y, con la fortuna que le deja al morir, del chantaje a que lo tiene sometido un de saprensivo oficial mayor de su oficina —"Un tinterillo desplumador de indios"— al objeto de casar al chico con una hija fea que tiene. Sencillamente, ha sustraído un expediente y culpa al chico del hecho. Pero —dice el autor, con hipébaton característico del lenguaje coloquial— "Casarse con la hija del oficial mayor, el artista nunca

pensaba". Copiamos dos frases más para que se tenga idea del estilo, directo y modernístico, de Muñoz Cueva; dice "Era ella una muchacha pelirroja y pecosa, toda ella de una apariencia repugnante y boba. Y coquetona, además. Andaba a enseñar al que podía sus cuatro dientes de oro postizos, razón por la que en el barrio la motejaban de "Juana de oro", en reminiscencia del nombre de un antiguo puente de la ciudad". Pero Luis Rumipulla —nombre del chico— se libra gracias a la herencia de Mama Huaca, un dinero escondido entre las costuras de una remendada pollera, estrechada avaramente contra su pecho al morir.

Otros cuentos tiene el volumen que reseñamos. "El Solitario" escoge un hecho real de asesinato acaecido en Turi. "Anfora rota" es más largo: Novelina. Con la rúbrica de BROCHAZOS presenta otras tantas narraciones de costumbres locales: juegos de niños, funerales indianos, etc.

—César Dávila Andrade (1918-1967)

TEXTO: "LA ÚLTIMA MISA DEL CABALLERO POBRE"

"De pronto se despertó golpeado por un alto y sonoro ventarrón: era el órgano entonando, llameante, el kyrie-eleison de la misa de las ocho. Había dormido cuatro horas, de rodillas, con una especie de sueño anquilótico. La iglesia repleta de fieles endomingados; el ambiente olía a incienso, a lavanda, a polvos, a ropa nueva, a cabelleras recién untadas. Sin abrir los ojos escuchó vagos murmullos atravesando la música, y pequeños ruidos de rosarios y de chismes a sus espaldas y a sus lados. Mentalmente maldijo el insomnio de la noche anterior y luego su pensamiento se dirigió, rabioso, hacia la altura. Abrió los ojos irritados por un conato de llanto y sin parpadear los clavó en el tabernáculo. "Me has traicionado", —musitó. "Si, me has puesto en ridículo ante los ojos de esta gentuza enriquecida. Y yo que venía sólo por amor". "Pero te juro que ésta es la última vez que piso tu templo".

Se santiguó, sellando caballerosamente el juramento y se puso de pie. Cuando se volvió a recoger el sombrero, sus manos temblaban; giró los ojos y vio que se encontraba entre dos señoras de altos peinados. A la izquierda, entre las columnas, hombres elegantes

con el sombrero entre las manos, miraban descaradamente a las mujeres arrodilladas. A la derecha, entre las formaciones de bancos, corría el caminillo alfombrado hasta la puerta. Se arriesgaria por allí. Con una inclinación de gentilhomme, pidió permiso a las damas, éstas se echaron hacia atrás y él salió casi rozándolas. Sin detenerse a hacer la genuflexión, comenzó a descender. Centenares de ojos curiosos le miraban; él bajaba, pasaba, atolondrado Embajador de la miseria, en día de gala. En la mitad del trayecto se le cayó el sombrero. Lo recogió lleno de confusión y de rabia y al reanudar la marcha clavó los ojos en el torrente de sol que caía más allá de la puerta sobre la plaza, y más allá aún en un punto oscuro, cada vez más oscuro, que sólo él podía contemplar sin terror".

1. El volumen a que pertenece el texto transcrito del escritor cuencano César Dávila, fallecido en Caracas, lleva el título de "13 Relatos" y fue publicado en 1955 por la Casa de la Cultura. De los trece, interesantísimos, tanto relatos como poemas, al decir de Benjamín Carrión —La Batalla, Durante la extremaunción, El último remedio, etc.— hemos elegido éste de la "La última misa del caballero pobre", que en seguida pasaremos a comentar.

2. Análisis del texto.—Por su carácter sintético, un fragmento bien elegido de un cuento es casi todo el cuento. El trozo elegido de "La última misa del caballero pobre" pertenece a su final, al desenlace. El caballero ha ido a misa de cuatro a la iglesia de los dominicos, con los madrugadores: artesanos, viejas criadas, algún exclérigo, y otros, "los ricos de otrora, hoy miserables; los nobles venidos a menos; los que habían sido despeñados por fuerzas ciegas desde sus antiguos nidos de caballeros..." Uno de estos era Matías Iriarte. "Cuatro lustros atrás, su paso marcial había resonado en los salones aristocráticos". Este es el personaje. La noche anterior a este Domingo de su última misa, ha padecido insomnio. Las campanadas de la iglesia en el amanecer le encuentran ya vestido. ¡Pero qué vestido el suyo! No tenía camisa "y directamente sobre su piel sentía el frote áspero del saco, cuyas solapas se encontraban unidas bajo la garganta con un imperdible". Entra en el templo y se arrodilla. Queda encogido y pétreo hasta el momento en que el órgano de la misa de ocho le despierta.

—Tema: El orgullo herido del viejo caballero, cuya miseria se descubre a todos.

Estructura: Tres partes en el fragmento:

—Conciencia de su situación: Un "sueño anquilótico" le ha mantenido rígido en el reclinatorio cuatro horas. Despierta en plena misa comunitaria de ocho.

—Se encara con el tabernáculo y jura no volver más.

—Sale, "Embajador de la miseria", entre las miradas de la distinguida concurrencia.

Algunos rasgos estilísticos, de prosa bien trabajada, encontramos. El "alto y sonoro ventarrón" del órgano, más que llegar a sus oídos, golpea al caballero. Este golpear indica que le despierta, pero sobre todo que le hiere preparando la conciencia de su humillación. Y la voz del órgano es "llameante", cualidad de la vista, imagen sinestésica, que adelanta el agente de su humillación: la plena luz del sol, a la que va a quedar expuesto.

Los fieles endomingados huelen a limpio, a cuidado, a cosméticos, contrastando con el abandono y pobreza de la indumentaria del caballero, que ni camisa tiene.

Y llega la maldición. Primero maldice la causa próxima de su desgracia: el insomnio de la noche anterior. Y luego la remota, mirando "hacia la altura" en seguida, clavando los ojos en el tabernáculo, después. Se alude discretamente a la divinidad, sin mentarla: la altura es una dirección, el tabernáculo es lugar sagrado. Surge la acusación: "Me has tricionado". La traición consiste en que Dios le ha puesto en ridículo.

La pura fenomenología —filosofía en boga— inspira aquí el recurso narrativo.

Pues ¿qué noción tiene de Dios este caballero, que rebase las fronteras de su orgullo anquilosado? ¿Y qué amor es ese que le llevaba al templo? Pero tales preguntas serían un despropósito. To-

dos sabemos por experiencia que la vida humana tiene momentos tiránicos, emocionales, capaces de desarticular toda construcción racional, por muy elaborada que haya sido. Uno de estos momentos climáticos vive el caballero del relato de Dávila. Estalla su contenida humillación por cuatro lustros de miseria; un secreto rencor aflora, que el amor a Dios, por su educación cristiana, no ha podido vencer. Jura no volver al templo.

La parte tercera del fragmento, con el dramático recorrido desde el sitio que ocupa, entre señoras "de altos peinados", hasta la puerta, es de una perfecta construcción. Le miran todos, por si fuera poco se le cae el sombrero, lo recoge lleno de rabia; y esta rabia le lleva no a recibir el torrente de sol de la plaza, sino a clavar sus ojos, a inmovilizarse en su propia destrucción, pues ¿que le queda ya?

4. En conclusión, la obra de este autor es, en rigor, una obra maestra. Imbert dice de Dávila que es "uno de los líricos de más intensidad imaginativa, aun con algo de mago; ha escrito también buenos cuentos". Lo hemos visto: magia y poesía en este cuento. Cuando el caballero iba a misa "abrigaba la viva impresión de ser espionado desde el cielo", como un presentimiento. Después, ese "sueño anquilótico", imagen física de la catástrofe espiritual que se avecina, de su muerte por humillación extrema, de la exposición pública de su ser de irremediable miseria. Finalmente, ese punto oscuro, "cada vez más oscuro", hacia el que camina sin terror, porque el terror es emoción vital, y él está muerto.

El alumno puede hacer, de paso, una comprobación. Si en la clase de literatura nos limitáramos a lo que dicen las historias, de Andrade cuentista sabríamos que ha escrito buenos cuentos. Con el nuevo Plan de Estudios, de acercamiento a las obras mismas, sabemos ya cómo escribía buenos cuentos, el por qué; un por qué revelado en análisis como el precedente o por otro debido a mente más experta. En todo caso, el alumno debe saber —y por supuesto, el profesor— que sin estudio de los textos mismos no hay estudio de la literatura.

Nos referimos a continuación a una obra de éxito mundial en estos días, vertida al francés y al inglés. "Cien Años de Soledad",

novela colombiana parece que se hubiera escrito para celebrar el Sesquicentenario de la aparición de la novela en el Continente. En efecto, José Joaquín Fernández de Lizardi, allá en México, en 1816, inaugura el género con su obra "El Periquillo Sarniento".

Un siglo después, en 1924, aparece precisamente en Colombia "La Vorágine", por un autor, José Eustaquio Rivera, que muere en el año en que nacería García Márquez, el autor de "Cien Años de Soledad", en 1928.

Todos nos preguntamos ante tanto elogio tanto premio y tanta crítica como va a caer sobre esta novela, si es que se trata de un nuevo "Don Quijote". Por lo pronto, después de leer detenidamente sus 351 páginas, en la impresión realizada en España por encargo de Editorial Sudamericana de Buenos Aires, sabemos que es obra de mérito, para orgullo de las Letras en lengua castellana.

Diez, Cien Años de Soledad

Siendo nuestro propósito ensayar un comentario de la novela "CIEN AÑOS DE SOLEDAD", del autor colombiano Gabriel García Márquez, tratemos en primer lugar de justificar el título con que encabezamos este trabajo.

En la traducción española de "El Señor", del teólogo católico —que es además crítico literario— Romano Guardini, aparece la expresión "DIEZ AÑOS DE SOLEDAD". En el capítulo V de la 2ª Parte. Dice:

"...Los pocos años de una vida humana, los diez años de soledad que le quedan tal vez a la pobre viuda (de Naím), son más importantes para Dios que el tiempo invertido por los sistemas solares en constituirse y desaparecer".

Por eso Jesús, según se narra en el Evangelio, resucita al hijo de la viuda, que iba a ser enterrado.

La comparación no viene traída por los pelos, como vamos a ver. Porque después de leída la novela nos preguntamos por la actitud del autor ante las cosas, y vemos que esta actitud es natu-

ralista. García Márquez lanza ante nosotros un telón genealógico, el retablo de vida visionaria de los Buendía, entre el momento de fundar Macondo y el momento, poco más de cien años después, en que la naturaleza invade la casa y las hormigas se comen al último vástago de la familia, que ha nacido con cola de cerdo. O sea, un poco de respiro humano entre dos lapsos infinitos de naturaleza inconsciente, por donde desfilan sueños e inventos, gobierno y guerras, ferrocarriles y comercio, todo ello de importación.

Ahora bien, si entre los miembros de la familia Bendía hubiera habido "urdimbre afectiva" y verdadera vida humana, entonces no habría tal soledad, ni habría acabado todo en el incesto y la degeneración.

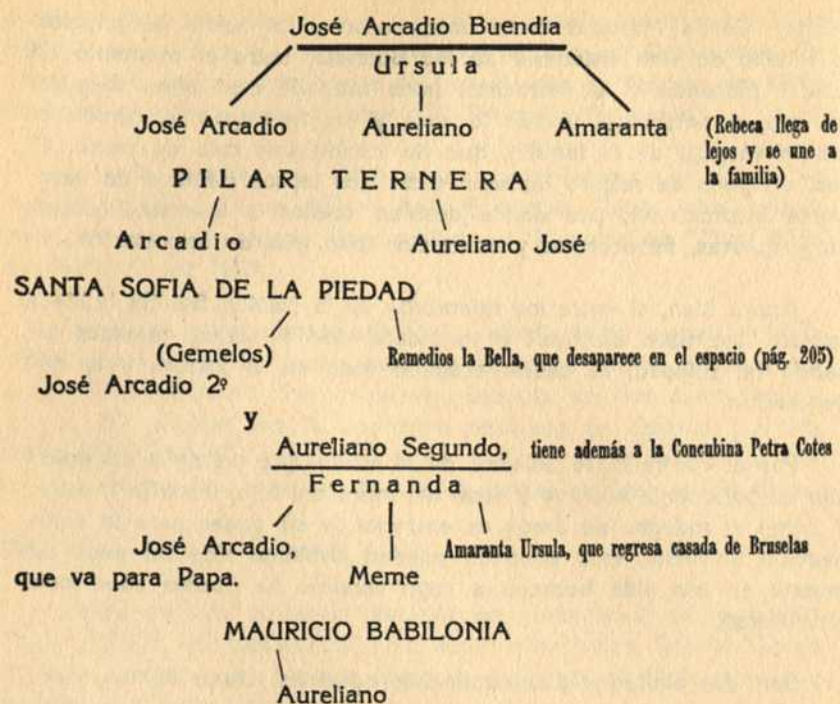
Por el contrario, la soledad de la viuda que pierde a su único hijo es puramente afectiva y llena del amor del hijo, hasta la muerte. Y como el milagro de Jesús es anuncio de su poder para la resurrección universal, esos años de soledad hubieran sido un poco de muerte en esa vida humana a cuyo servicio ha puesto Dios todo el universo.

Son dos actitudes diametralmente opuestas, como hemos visto.

Tratemos de hacer un poco de análisis antes de volver sobre el tema principal de la obra.

Estructura genealógica de la novela

Todo empieza con el matrimonio José Arcadio Buendía y Ursula, herederos de unos terrores familiares según los cuales, como son primos, hay el peligro de que sus hijos nazcan iguanas. La insostenible situación provoca rumores públicos y el asesinato por José Arcadio de un amigo, que luego aparece varias veces en el curso del relato; finalmente el impulso sexual —gran protagonista de esta novela, como del cine y del arte en general de hoy— se impone y nace la primera generación de Buendías. Hagamos un esquema:



De los amores turbulentos, al final de la obra, entre Aureliano y Amaranta Ursula, que sospechan si son hermanos, nace el vástago con cola de cerdo, comido por las hormigas conforme a las profecías del gitano Melquiades consignadas en unos misteriosos pergaminos verdadera obsesión de los varones de la familia Buendía.

Características de los personajes

La historia de los Buendía, magistralmente escrita por un autor que domina los procedimientos y el virtuosismo literario, es complicada ya desde los mismos nombres de los personajes.

Los hombres se llaman Arcadios y Aurelianos a lo largo de cinco generaciones; todo lo más José Arcadios o Aurelianos José; o José Arcadio Segundo y Aureliano Segundo.

Además los Arcadios son impulsivos y los Aurelianos retraí-

dos; hasta que en los gemelos nacidos de Santa Sofía de la Piedad esos temperamentos se cambian: el impulsivo con mujer y concubina es Aureliano Segundo, dado a fiestas y comilonas. Por el contrario José Arcadio es el idealista de las empresas de progreso, la incitación a la huelga de los obreros y después de escapar a una matanza represiva del gobierno —que nadie es capaz de confirmarle en Macondo—, se encierra en el cuarto de los pergaminos de Melquiades.

Bueno, hay otras sorpresas: el Aureliano Buendía, de la primera generación, deshauciado por la ciencia como hombre activo, se hace liberal y coronel y desde la página 93 empieza una guerra con treinta y dos levantamientos; los pierde, es verdad, pero en diferentes doncellas engendra diecisiete hijos; en Macondo, cuando acaba la guerra y regresan, asisten a la ceremonia de un miércoles de Ceniza con la tía Amaranta, la estéril, y quedan marcados con una señal indeleble en la frente, que sirve luego a sus enemigos para localizarlos y fulminarlos. Lo mágico y lo cruel brillan en este pasaje como en otros de la novela.

De las mujeres, salvo Ursula —pero supersticiosa— y luego Fernanda —pero puritana hasta lo ridículo—, las mujeres efectivas no son las legítimas sino las advenedizas, o sea, las arrojadas a la casa por la naturaleza. La primera, Pilar Ternera, que aparece en la página 29 para satisfacer a los hijos de Ursula —el Arcadio sobre todo, de una masculinidad espectacular— y muere en la pág. 343, al final, después de aconsejar al último Aureliano.

El análisis va confirmando la intención naturalista, temática, de la obra.

Las mujeres legítimas son locas o mueren pronto. Remedios, la boba hija del corregidor Apolinar Moscote, muere pronto; a su cargo corre el rasgo afectivo de adoptar al hijo Aureliano José, habido por su marido y morirá de vieja, en la página 235, después con el muchacho y morirá de vieja, en la página 235, después de un estúpido sacrificio y de haber tejido pacientemente su mortaja. En cuanto a Rebeca, que llegó casi anormal a la casa, que casó con José Arcadio, cuando éste regresó de su huida con los gitanos tras engendrar a Arcadio en Pilar Ternera, mata a su marido —quizá porque éste la había arrancado del lado del preten-

diente Pietro Crespi—, y muere de vieja, en un retiro obstinado. Meme se entrega al chulo Mauricio Babilonia, y la madre Fernanda la recluye en un convento. El hijo de Meme vive los días del Diluvio en Macondo y se amanceba con Amaranta Ursula, mientras el marido que ésta trajo Europa amarrado con cinta de seda, regresa allá.

Acerca de la inconsciente Remedios la Bella, que provoca el suicidio de varios amantes, y pasea desnuda bajo la bata entre los obreros comensales de la gran mesa redonda de la casa, versa el siguiente texto, elegido también para mostrar la calidad literaria de esta obra.

TEXTO: LEVITACION DE REMEDIOS LA BELLA.— “Remedios, la bella, que tenía agarrada la sábana por el otro extremo, hizo una sonrisa de lástima.

—Al contrario —dijo— nunca me he sentido mejor.

Acabó de decirlo, cuando Fernanda sintió que un delicado viento de luz le arrancó las sábanas de las manos y las desplegó en toda su amplitud. Amaranta sintió un temblor misterioso en los encajes de sus pollerinas y trató de agarrarse de la sábana para no caer, en el instante en que Remedios, la bella, empezaba a elevarse. Ursula, ya casi ciega, fue la única que tuvo serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y pasaban con ella a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria”. (Página 205, Editorial Sudamericana, 1969, impreso en España).

Es una muestra de la literatura visionaria de “CIEN AÑOS DE SOLEDAD”, donde percepción y memoria se conjugan; la realidad expresada se forja con los ingredientes que la fantasía presta a lo genuinamente humano; y por tanto el espacio donde ocurren las cosas se ahonda y queda en la forma que la fantasía y el tiempo

decantan en la memoria. El pasaje se anuncia visionario desde esa sinestesia —cruce de sensaciones—: “un delicado viento de luz”.

Rasgos estilísticos

Imposible es detenernos ahora en el estudio estilístico, para tratar de captar las razones del inusitado éxito internacional de esta novela de García Márquez. Pero es evidente el perfil creacionista puro de la misma, razón por la cual lo maravilloso es la dimensión normal y corriente en su elaboración como obra artística.

En ese caso, la soledad expresada en el mismo título sería debida más que a actitud ideológica, a simple proclamación esteticista. Y esta evasión al mundo de la pura obra de arte es atrayente para un público sofocado por la realidad convencional del equivoco momento histórico actual. Sobre todo si el autor logra hábilmente dar sensación de realidad. En el texto copiado más arriba la sinestesia inicial se manipula al final y sus elementos tornan a su consistencia originaria: “identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz”; es casi lo mismo, pero ese volver sobre ello de otro modo le confiere presencia, y contribuye a dibujar el prodigio.

Lo maravilloso abunda. El día del entierro del patriarca José Arcadio Buendía, hubo de ser apartada con rastrillos la colcha compacta de “minúsculas flores amarillas” que desde el día anterior habían caído como lluvia sobre Macondo.

Naturalmente, esto maravilloso difiere de lo maravilloso o presencia de realidades sobrenaturales, ángeles o milagros, presentados como realidad efectiva. Lo maravilloso en la novela que comentamos es pura construcción interna de un mundo preconcebido y expresado con esas características, por voluntad creativa del autor.

Véamos otras frases: (Aureliano Bendía) “Estaba engarzando la cola (de un pescadito de oro, en su tarea de orfebre) cuando el sol salió con tanta fuerza que la claridad crujió como un balandro” ¿Cómo puede la claridad crujir? He aquí una nueva sinestesia, tipo especial de visión en técnica literaria, según los investigadores. Pero la expresión que sigue es la siguiente: “El aire la-

vado por la llovizna de tres días se llenó de hormigas voladoras. Entonces, en el conjunto de impresiones que sacan de su ensimismamiento al coronel Buendía, hay luz y hay ruido de hormigas voladoras; con lo cual si se dice que la claridad cruje, el recurso poético se filtra en la narración sin demasiado escándalo.

La novela mezcla las expresiones realistas rotundas junto a esas delicadezas poéticas; varios pasajes son de un claro expresionismo, como ese hilo de sangre que se prolonga por la casa y por la ciudad y que mana de la herida causada por Rebeca a su marido José Arcadio; el hecho de que Amaranta Ursula regrese con su marido europeo amarrado con un hilo de seda nos extraña menos después de conocer los recursos del teatro, y porque eso quiere decir muchas cosas, desde la poca convicción del viaje del marido hasta el leve vínculo que los une, antes del adulterio de ella con el sobrino Aurelio.

Subyugan también los pensamientos intercalados:

Dice de Melquiades en su retiro: "Pronto adquirió el aspecto de desamparo propio de los vegetarianos". Por lo demás son muchas las reminiscencias de lecturas que pueden rastrearse a través de la narración, como la idea de hacerse dibujar por el médico el lugar exacto del corazón antes de ir a suicidarse, o eso de que el propio Coronel Buendía hubiera nacido con los ojos abiertos.

De los rasgos idiomáticos no acabaríamos de citar. Al regreso del que iba a ser Papa dice, para sugerir atildamiento: "Era lívido, lángido, de mirada atónita y labios débiles" (juego de esdrújulas).

De cuando en cuando, se sitúan escenas variadas de sexualidad escritas con una maestría indudable. También esto es muy convincente para una sociedad, cuya afectividad espiritual no se caracteriza por sus quilates de espiritualidad religiosa y trascendente.

Podemos, en consecuencia, decir que "CIEN AÑOS DE SOLEDAD" es un brillante hecho literario inserto en el clima cultural dimanado del naturalismo y del subjetivismo renacentistas. Defectos sintácticos como "Fue también por esa época que" (por "cuando"), o "Fue por eso que asedió" (por "Fue por eso por lo que"), y

más aún "Fue por esa época que se lo oyó decir" (por "Fue esa la época en que se le oyó decir"), quizá no sean para el autor tales defectos, de puro ser ya expresiones usuales.

Investigación literaria

Hemos hablado de literatura visionaria y hemos encontrado tanto en Dávila Andrade como en García Márquez sinestesias, y para ilustración del estudiante pasamos a transcribir reseña de un estudio de Carlos Bousoño que redactamos para nuestro "Análisis Literario", Cuenca, Editorial Don Bosco, 1968.

La obra de Carlos Bousoño.—El libro que resumimos se intitula "La poesía de Vicente Aleixandre", editorial Gredos. La 1ª ed. es de 1950: ediciones Insula. (Otra obra importante: "Teoría de la expresión poética").

El autor, en la primera de estas obras, estudia a fondo la poesía de Aleixandre. Para el nuevo tipo de imágenes que encuentra ha de inventar la nomenclatura: visiones, imágenes visionarias. Porque ya hemos dicho que las imágenes tradicionales —y por tanto, las metáforas— se engendran de semejanzas físicas, morales o psicológicas entre elementos reales e imaginados. El alumno de literatura, a estas alturas del Curso, ha perdido miedo a los términos que empleamos; sabe que "imagen" es una relación por la cual con las cualidades mentadas por unos vocablos profundizamos la esencia descubierta por el poeta en objetos significados por otros vocablos: el "oro" que el poeta estima en los cabellos rubios" de la muchacha; ya lo hemos dicho. Pero Bousoño se encontró con imágenes que no obedecían a ninguno de esos tipos de semejanza. Estudió el fenómeno, coleccionó ejemplos, y le puso nombre: "símbolo", "imagen visionaria" (continuada o no), "visión". Veamos unos ejemplos.

—Símbolo —que ya estaba descubierto—. Traduce de modo conjunto la esfera real, la cual —específica Bousoño— es siempre de índole espiritual: "Este buitres voraz de ceño torvo...", dice Unamuno; y entendemos que se refiere a la angustia (algo espiritual, que queda borroso, a no ser que el autor lo perfile bien). Ese buitres es símbolo de la angustia.

—Imagen visionaria continuada. Aleixandre en el poema "Como serpiente" del libro "Sombra del Paraíso", ve bajo esa forma a la mujer: "Te estrecharé la cintura, fría culebra gruesa que en mis dedos resbala. / Contra mi pecho cálido sentí su paso lento". Etcétera. La cita puede además ilustrar el erotismo temático. El plano real es tangible, no inmaterial, como en el símbolo, pero coincide con éste, cuando es desarrollado, en ser continuado: todo lo que se decía de la acción del buitre se entendía de la angustia, y todo lo que se dice de la serpiente se entiende de la cualidad femenina.

—Imagen visionaria no continuada. Ejemplo: "un pajarillo es como un arco iris"; dice Bousoño, comparando estas imágenes con las tradicionales: "el poeta contemporáneo llamará iguales a los términos A y B en principio no porque objetivamente se parezcan, en su figura material, en su configuración moral o en su valor (...), sino porque despierten en nosotros, sus contempladores, un sentimiento parejo". Claro que la imagen visionaria ha de ser universal, y no caprichosa, el automatismo psíquico disparado desde el sentimiento ha de tener sentido: un pajarillo es como un arco iris si ambas cosas, a través de la inocencia de uno y de la limpieza del otro, nos afectan como ternura, una ternura compartible, lo que vale tanto como decir que también en la imagen visionaria media algún tipo de objetividad.

—Visión. Siempre atribución de cualidades o funciones irreales a un objeto. Dice Aleixandre en "El poeta", de "Sombra del Paraíso":

"...tus pies remotísimos sienten el beso postrero del poniente
y tus manos alzadas tocan dulce la luna
y tu cabellera colgante deja estela en los astros".

Atribuye a un objeto real (cuerpo humano) cualidades que no puede poseer (tamaño cósmico). La visión, a diferencia de la metáfora, del símbolo y de la imagen visionaria, carece de plano real. Siempre es posible en éstas la traducción: pasar del oro al cabello, del buitre a la angustia, de la serpiente a la mujer. La visión es realidad tocada de irrealidad.

Para no alargar esta reseña y para dejar constancia del nombre de otro gran poeta, influido por las imágenes cósmicas de Aleixandre, Miguel Hernández (1910-1942), autor de "Viento del Pueblo" y "El Rayo que no cesa", transcribimos un pasaje de la "Elegía" que le dedica aquél en "Nacimiento último" (1953). Es una poderosa visión de Aleixandre: va la Tierra por el espacio solitaria, con el cadáver inmenso, casi estelar, del poeta muerto (palabras de Bousoño):

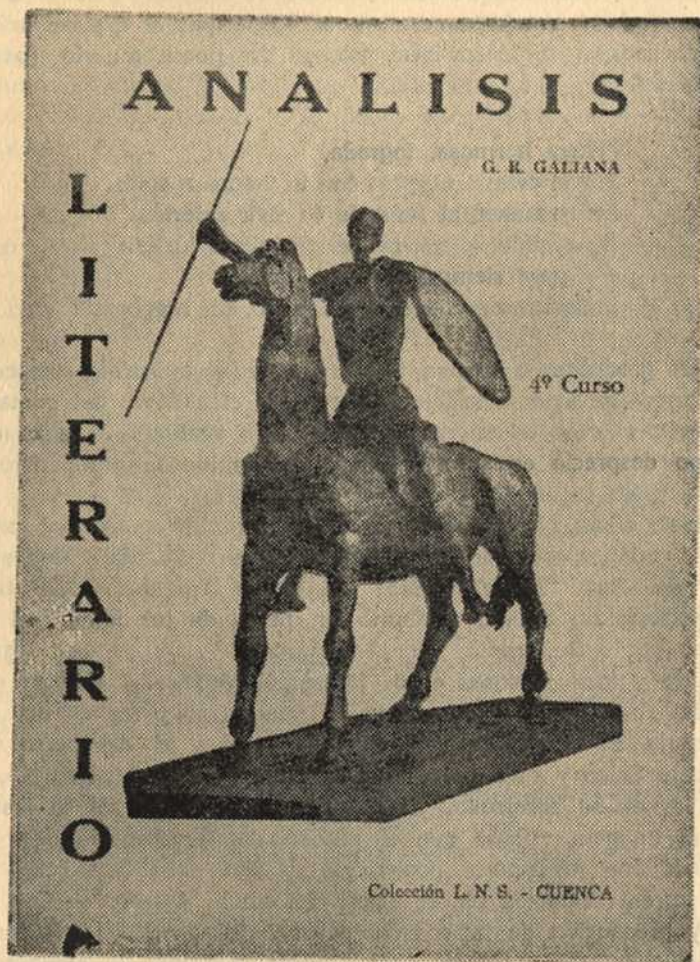
"Huye hermosa, lograda,
por el celeste espacio con tu tesoro a solas.
Su pesantez, al seno de tu vivir sidérico
da sentido, y sus bellos miembros lúcidos
para siempre
inmortales sostienes para la luz sin hombres".

En gradación o clímax impresionante el apóstrofe elegíaco de Aleixandre da valor a la Tierra por llevar el cadáver del poeta: "Su pesantez, al seno de tu vivir sidérico / da sentido...", y al mismo tiempo desprecia esa humanidad que permitió la desaparición del poeta: "para la luz sin hombres".

Nota final: El poema en que Bousoño encuentra por primera vez la imagen visionaria continuada es el intitulado "Convalecencia", del libro "Estilo" (1915) de J. R. Jiménez: "Sólo tú me acompañas, sol amigo. / Como un perro de luz lames mi lecho blanco | ... De pronto, sol, te yergues | ... y en una algarabía ardiente y loca / ladras a los fantasmas vanos..." Explica el autor del libro que reseñamos que la imagen sol-perro de luz no es visionaria en sí misma —el lamer del sol y el del perro tienen parecido físico y racionalista, no emocional o subconsciente—, pero si lo es en su desarrollo. El erguirse y ladrar del sol se justifican por la imagen. Añade que el procedimiento visionario llega a su plenitud con los poetas posteriores, y cita unos versos de Jorge Guillén en "Caballos en el aire", del libro "Cántico": "Con lentitud y precaución de tacto | las patas se despliegan | avanzando a través / de una tarde sin luna", visión que sólo la cámara lenta del cinematógrafo puede reproducir.

Sinestesia.—Por lo demás, Rubén Darío, poco visionario, tiene algunas sinestesias (especie de visión producida al cruzarse dos sen-

saciones; procedente del parnasianismo y simbolismo); así cuando en la "Marcha triunfal" habla de los clarines, de "su cálido coro, / que envuelve en un trueno de oro | la augusta soberbia de los pabellones".



Publicación de Editorial Don Bosco, Cuenca, 1968, a la que se refiere fundamentalmente este trabajo, con comentarios y ampliaciones.

EL DERECHO DE FAMILIA EN LA LEGISLACION ECUATORIANA

(Continuación)

CAPITULO I

FORMACION DE LA FAMILIA: ACTOS PREPARATORIOS O PREVIOS.

La fundamental importancia que la familia tiene en la sociedad constituye motivo suficiente para que los ordenamientos legislativos incluyan entre sus normas, de una u otra manera, pero siempre cuidadosa y detalladamente, cuanto concierne a la constitución del núcleo familiar, iniciando la reglamentación con lo que se refiere a una serie de actos que preceden a la celebración del matrimonio, actos que miran, en veces, al cumplimiento de verdaderas instituciones jurídicas.

Los esponsales y el expediente matrimonial son considerados, generalmente, como actos preparatorios dignos de una adecuada ordenación. Sobre todo el expediente matrimonial, por su contenido vario, es acreedor a un detenido análisis, en tanto en cuanto significa garantía de seguridad para la correcta unión matrimonial, que se traduce en la debida constitución del núcleo familiar.

ESPOSALES

Consisten en "la promesa formal y mutuamente aceptada de futuro matrimonio" dice Fernández Clérigo; o en el "contrato por el cual dos personas se comprometen, recíprocamente, a casarse en una fecha determinada más o menos en forma precisa" comenta Bonnecase.

Pero los esponsales, constituyen en esencia un contrato como enseña el autor últimamente nombrado? Son acaso un mero con-

venio, una simple promesa formal como los define Fernández Clérigo?

Con carácter contractual para algunas legislaciones, sin este carácter para otras, es lo cierto que en ningún país se permite que de la celebración de esponsales se derive una acción válida para obligar a los esposos a contraer matrimonio. Y ésto por la razón sencilla de que fundándose el matrimonio en la libre voluntad de los contrayentes, no puede jamás mediar la coacción, como en épocas superadas podía acontecer, para obligar a dos personas a unir sus destinos para el futuro de sus vidas.

Falta por lo tanto a los esponsales la característica primordial de los contratos, la obligatoriedad de su cumplimiento por medio de la coacción, en su caso.

Sin embargo, del hecho de la ruptura de ellos, derivan consecuencias de orden jurídico de mayor o menor importancia según los diferentes criterios legislativos. Unos como los de Francia, Inglaterra, Dinamarca, Argentina y Brasil, no prevén consecuencia alguna de orden jurídico para el caso de incumplimiento de los desposorios. Otros entre los que se cuentan los de España, Portugal, Ecuador, Chile y Uruguay, reconocen insignificantes consecuencias derivadas de la violación de la promesa. Mientras que Alemania, Suiza y algunos de los estados de la Unión Norteamericana, han estatuido una serie de indemnizaciones que pueden demandarse teniendo como base el carácter contractual que se dá a los desposorios, el carácter de obligación natural o el dolo y la culpa de parte de uno de los esposos.

Cabe recordar que el Código de Napoleón no reconoció a los esponsales como institución jurídica. Sin embargo el Código Civil de Chile, que tuvo como uno de modelos al Código Napoleónico, y el de Ecuador, dictado en base del de Chile, introdujeron a los desposorios entre las entidades legales, sin otorgar, desde luego, consecuencia alguna compulsiva a la ruptura de ellos.

Que no producen obligación alguna ante la ley civil, declara el Art. 87 del Código Civil Ecuatoriano. Y continúa, "no se podrá alegar esta promesa, ni para pedir que se efectúe el matrimonio,

ni para demandar indemnización de perjuicios. "Tampoco podrá pedirse la multa que por parte de uno de los esposos se hubiere estipulado a favor del otro, para el caso de no cumplirse lo prometido, complementa el Art. 88.

"Pero lo dicho no se opone a que se demande la restitución de las cosas donadas y entregadas bajo la condición de un matrimonio que no se ha efectuado" ordena el Art. 89. Y el 90 concluye la reglamentación diciendo que "tampoco se opone lo dicho a que se admita la prueba del contrato de esponsales como circunstancia agravante del delito de seducción".

Cuál el sistema legislativo más apropiado, el que sigue la ley ecuatoriana o el que permite la demanda de indemnizaciones al tenor de las reglas legislativas de Alemania, Suiza y Estados Unidos de América?

Tal vez este último si los esponsales están reconocidos como institución legal, pues no es aceptable que ninguna consecuencia acarree su ruptura por más dolosa y perjudicial que sea para uno de los esposos.

Mas si los esponsales han de ser mirados como ineficaces e inocuos en el campo del derecho, es preferible que se los elimine de modo total de la reglamntación legal.

Ente anacrónico que se arrastra desde las épocas del Derecho Romano en el que tampoco podía ser utilizado para demandar la celebración del matrimonio, aun cuando surtía algunos efectos en lo concerniente a la fidelidad que debían guardarse los prometidos y en lo atinente al denominado "impedimento de pública honestidad", se conserva en los códigos de algunos países como una institución que liga a los esposos en base de su honor y su conciencia para la celebración del matrimonio futuro. Constituye un paso hacia la formación de la familia desde el simple conocimiento recíproco dando origen al noviazgo.

Rito de mera trascendencia social, su uso va perdiéndose de poco a poco. Y si se estima conveniente, como prescribe la legislación ecuatoriana, que ninguna indemnización se exija al esposo

que incumplió su palabra, por más que para así proceder haya gestado una acción dolosa o por lo menos culpable, es preferible que se elimine toda normación legal al respecto, por obsoleta, y aún por haber sido prácticamente derogada por la costumbre.

EXPEDIENTE MATRIMONIAL

No sucede lo mismo con el expediente matrimonial cuya integración se estima de trascendental importancia para acreditar la idoneidad de los futuros consortes avalando una base firme para la familia a conformarse en virtud del matrimonio. La conveniencia de que se procure su estabilidad, se eliminen motivos de posterior desaveniencia entre los cónyuges, se aseguren condiciones de sanidad biológica para la prole, se elimine la posibilidad de transmisión de enfermedades a cualquiera de los dos consortes, se acredite la edad, el libre consentimiento de los contrayentes y se cumplan muchas otras finalidades similares, impone la necesidad de que se lo sustancie con celo y sujeción a las normas jurídicas pertinentes. Su contenido, como puede deducirse de las finalidades anotadas, es amplio y vario y de incuestionable importancia siempre y cuando el trámite no se rutinice o no se vea forzado y aún forjado por la irresponsabilidad de quienes, como funcionarios públicos, se encargan de la organización del expediente previo al matrimonio.

Comprende instituciones de gran beneficio y utilidad, como también otras caídas en descrédito por diferentes razones.

Las principales que deben estudiarse son las siguientes:

A) CERTIFICADO MEDICO PRENUPCIAL

Las legislaciones europeas no consultan la exigencia de este documento. Se limitan a sancionar de diferentes maneras a las personas que a pesar de encontrarse afectadas de una enfermedad que impide la celebración del matrimonio, lo contraen sin dar noticia de su existencia al otro cónyuge. En Portugal está vedado el nuevo matrimonio de quien dió causa para el divorcio del perfeccionado mediante el impedimento de enfermedad preexistente. Sanción de nulidad establecen los Códigos de Suecia y Noruega. Alemania prevé acción penal para procedimientos como el comentado.

Es en América en donde se origina con nitidez la normación del certificado médico prenupcial y adquiere carácter de presupuesto para la celebración del matrimonio: México, Panamá, Argentina, algunos Estados de Norte América, entre otros países.

La actitud del Ecuador a este respecto es digna de mención. La única época en que se legisló sobre el certificado prenupcial fué cuando ejercía el mando supremo de la Nación el General Alberto Enriquez Gallo. El 31 de diciembre de 1937 expidió el Decreto N° 134, que instituye la obligatoriedad del documento considerando que "es deber del Estado dictar las medidas necesarias para asegurar la buena organización física y psíquica de las futuras generaciones". Los siete artículos de que se compone el Decreto dicen así:

Art. 1º—Establécese la presentación del certificado de salud, previo a la celebración del matrimonio.

Art. 2º—Dicho certificado será expedido por cualquier médico, debiendo expresarse en él que el o la contrayente no adolecen de ninguna enfermedad a las que se refiere el artículo siguiente.

Art. 3º—Las enfermedades que imposibilitan la realización del matrimonio son: la sífilis, la tuberculosis, la blenorragia, la lepra y en general aquellas que, además de crónicas, son contagiosas y trasmisibles al fruto de la concepción.

Art. 4º—El impedimento en el caso de estas afecciones será temporal, es decir que se le considerará como tal hasta que el resultado del tratamiento coloque a los enfermos en condiciones de curación completa o de no trasmisibilidad o contagiosidad, lo que se comprobará por un informe médico en el que conste el detalle del tratamiento y sus resultados.

Art. 5º—El funcionario de Registro Civil que procediere a la celebración de un matrimonio, o el sacerdote de cualquiera religión que lo verificare sin exigir la presentación del certificado respectivo, será sancionado con la multa de quinientos a mil suces y con prisión correccional de uno a tres años.

Art. 6º—Al médico que expidiere un certificado falso se le aplicará las mismas penas.

Art. 7º— El matrimonio celebrado en contravención a estas disposiciones podrá ser declarado nulo a petición del cónyuge perjudicado. El juicio de nulidad tendrá tres instancias según lo prescrito en el Art. 29 de la Ley de Matrimonio Civil, reformada por Decreto Supremo Nº 112, de 4 de diciembre de 1935.

Sea por consideraciones de orden doctrinario o porque los certificados se alcanzaban con una facilidad rayana en la temeridad debido a la falta de un adecuado reglamento y de la reacción de funcionarios con suficientes atribuciones, la institución no encontró clima propicio y a muy poco tiempo el Decreto fue derogado.

Las premisas doctrinarias que acaso influyeron para la derogatoria son merecedores de serena y profunda meditación. Se arguye que la exigencia del certificado impide ciertamente el matrimonio, pero no en algunas veces la unión extramatrimonial a la que se precipitan las personas que ven frustradas sus aspiraciones de constituir una familia legítima; y, lo que es más grave, se ha calificado de monstruosa la posibilidad de cerrar el camino hacia el matrimonio si no se cuenta con certificado favorable, cuando las nupcias constituyen el instrumento para legitimar a los hijos concebidos o nacidos antes de la unión proyectada.

Pero sobre estas consideraciones que tendrían aplicación en casos excepcionales y de número muy reducido, no priman acaso las altas finalidades que persigue la sociedad, su deseo de contar con miembros sanos, libres de enfermedades graves, congénitas, ya físicas, ya mentales? Indudablemente que sí. Nos inclinamos, por lo tanto, a la necesidad de que la legislación nacional regrese al régimen del certificado prenupcial, pero normando su otorgamiento en forma eficiente y apropiada, régimen que es tanto más indispensable cuanto que ahora, de manera dislocada la enfermedad grave de uno de los consortes, mental o física, constituye a la vez motivo para la disolución del vínculo por divorcio, para la llamada separación conyugal judicialmente autorizada y para la nulidad del matrimonio, anarquía que debe concluir de algún modo.

El control de la natalidad, cuya vigencia la estima conveniente aún el Vaticano sujetándolo a determinadas restricciones, y cuya práctica se la lleva a cabo en escala internacional al margen toda-

vía del permiso o la obligatoriedad legal, vendría ciertamente a relegar a segundo plano el imperio del certificado prenupcial en lo atinente a la sanidad de la prole, imperio que, de todos modos, ofrece serios inconvenientes y atenta contra la libertad de los individuos para unir sus vidas al amparo del matrimonio. Quedaría en pie tan sólo el problema de la defensa de la salud de uno de los futuros cónyuges, frente a la enfermedad del otro, asunto de compleja trascendencia que no puede ser soslayado de ninguna manera y que ha de merecer permanentemente la atención del quehacer legislativo procurando solucionarlo ya valiéndose del certificado médico prenupcial, ya considerando a la enfermedad grave, crónica, contagiosa o trasmisible a la prole como fundamento para el divorcio vincular.

B) PROCLAMAS

Su origen se remonta al Derecho Canónico. Consiste en la obligación de publicar por un periodo de tiempo más o menos amplio un documento anunciativo del matrimonio a realizarse, con el fin de que se hagan valer los impedimentos que para ello pudieran existir.

La legislación ecuatoriana mantenía a las proclamas como parte integrante del expediente matrimonial en una especie de reza-go de las leyes canónicas. Caídas en franco desuso ya por la complejidad y urgencia de la vida actual, ya porque la misma ley facilitaba al máximo la prescindencia de este requisito, han sido eliminadas del ordenamiento jurídico ecuatoriano.

El Art. 118 del Código Civil decía que "el jefe o teniente político respectivo hará fijar en las puertas del despacho, por ocho días consecutivos, anuncios en que se haga saber el matrimonio que se va a celebrar". Pero a renglón seguido facultaba al Jefe Político "para dispensar este requisito por las causas que juzgare convenientes, a solicitud de parte".

Nunca faltó una excusa para fundamentar la petición prevista por la ley y para obtener así la exoneración, por una parte y, por otra, ninguna sanción acarrea el hecho de prescindir de las publicaciones.

El Art. 30 de la Ley de Registro Civil en actual vigencia derogó expresamente las reglas anteriormente citadas, al prescribir que "el matrimonio se celebrará sin los anuncios o edictos de que trata el Código Civil".

Pero si las proclamas tienen por finalidad principal la de que se hagan valer los motivos impeditivos o dirimentes que para la celebración del matrimonio pueden surgir, es urgente que se consulte la forma de vedar que se lleven a cabo matrimonios que, originados con una base de ilegalidad, producirían dificultades, irregularidades y nulidades atentatorias al buen orden de las familias. La facultad de recurrir al Ministerio Público, la que se conceda a señaladas personas para formular oposición al matrimonio o para denunciar los motivos de impedimento, es necesario que sean considerados y estatuidos en forma flexible, ágil y eficaz para su trámite, aspecto éste que será nuevamente mencionado cuando se trate de la celebración misma del matrimonio.

C) INCAPACIDAD Y PROHIBICIONES

Algo de mayor trascendencia e importancia y que debe también ser acreditado en el expediente matrimonial es el aspecto referente a la idoneidad de los contrayentes. O a **contrario sensu**, si no median motivos de incapacidad o prohibiciones legales que determinen la imposibilidad de que se perfeccione el matrimonio en cuanto a las solemnidades señaladas por la ley.

Desde el Derecho Canónico se prevén los impedimentos dirimentes y los impedimentos impeditivos que muchas legislaciones introdujeron entre sus normas cuando se llegó a la época del laicismo de la institución matrimonial, ya para prohibir de manera definitiva y permanente la celebración del matrimonio o para producir la correspondiente nulidad absoluta en caso de habérselo contraído (impedimentos dirimentes absolutos), ya para no permitirlo de manera temporal o para facultar la convalidación del matrimonio nulo (impedimentos dirimentes relativos), ya también para sancionar la contravención de las pertinentes disposiciones legales (impedimentos impeditivos).

Siguiendo la teoría expuesta por el doctor René David en su

libro "Curso de Derecho Civil Comparado", acogida por otros eminentes tratadistas, con mayor propiedad debe hablarse de **incapacidades**, clasificándolas en incapacidades absolutas e incapacidades relativas, según que correspondan a motivos determinantes de una absoluta prohibición para la celebración de nupcias y de una total imposibilidad de volver a realizarlas con posterioridad de la nulidad declarada por tales motivos, o que correspondan a causas que impiden temporalmente el matrimonio y permiten su convalidación una vez subsanada la incapacidad, dejando para los llamados impedimentos impeditivos, la denominación de **prohibiciones**.

Las causas que producen las incapacidades absolutas y relativas son más o menos las mismas en todas las legislaciones de tipo occidental y aún en la soviética, con determinadas restricciones que se encuentran acordes con la concepción filosófica de la familia en este sistema de derecho y con la variante de que lo que para unas legislaciones es incapacidad absoluta puede ser relativa para otras, y viceversa; lo que para unas leyes es tenido como incapacidad, para otras es simple prohibición.

En el régimen jurídico ecuatoriano los motivos de incapacidad se han catalogado así:

INCAPACIDADES ABSOLUTAS:

No puede contraer matrimonio:

- El cónyuge sobreviviente con el asesino o cómplice en el asesinato de su marido o mujer;
- El hombre o mujer con su correo en el delito de adulterio;
- Los parientes por consanguinidad en línea recta; y,
- Los parientes en primer grado civil de afinidad.

INCAPACIDADES RELATIVAS:

Tampoco pueden contraer matrimonio mientras dure la incapacidad:

- Los impúberes;
- Los ligados por vínculo matrimonial anterior no disuelto;
- Los impotentes, los dementes, los púberes menores de diez y ocho años, sin el consentimiento o licencia de sus padres o guardadores.

Los casos de delito contra la vida del otro cónyuge y de parentesco por consanguinidad y afinidad, se encuentran correctamente reglamentados.

Al tratarse del primero faltaría tal vez una aclaratoria en el sentido, de que debe mediar, para la existencia de la incapacidad, la correspondiente sentencia ejecutoriada del fuero penal; y, en lo que concierne al segundo, nada dice la legislación ecuatoriana sobre el parentesco civil o por adopción, que se establece desde cuando en el año 1948 se introduce esta institución en el Código Civil. Gran número de legislaciones prohíben el matrimonio entre adoptante y adoptado cuando hay diferencia de sexo, pero pueden presentarse casos de adopción hecha por un matrimonio, del cual llegue a desaparecer uno de los consortes, posibilitado la unión matrimonial entre el cónyuge supérstite y el adoptado. Suiza, Alemania y Colombia, entre otros países, prescriben que de celebrarse matrimonio entre adoptante y adoptado, la adopción se disuelve de hecho, solución que en realidad se ve forzada. Por las íntimas relaciones familiares de índole paternal y filial que la adopción produce, parece conveniente que se considere también al parentesco civil como causa de incapacidad absoluta para el matrimonio, por lo menos entre adoptante y adoptado.

La legislación ecuatoriana tampoco prohíbe el matrimonio entre parientes en tercer grado de consanguinidad, o sea entre tíos y sobrinos, como otras leyes lo consultan. Preferible sería seguir el ejemplo de éstas, por razones obvias.

Pero en lo que el Ecuador se demuestra anacrónico es en lo referente al adulterio en cuanto lo señala como motivo de incapacidad absoluta. Si bien existen tratadistas que sostienen la conveniencia de mantenerlo como fundamento de incapacidad para el

matrimonio por razones de defensa del orden moral, otros hacen notar —y con ventaja— que debe desaparecer porque va en perjuicio de la posibilidad de legalizar uniones de hecho que se producen en veces de manera indefectible, e impide, también, la legitimación de la prole procreada durante el lapso de esas uniones.

El Código francés nada dice sobre esta causa de incapacidad y otras legislaciones la atenúan visiblemente cuando permiten una dispensa judicial en casos justos valorados por el juez. Por lo menos en este sentido convendría insinuarse una reforma legislativa que transforme la incapacidad absoluta en relativa al tratarse del adulterio. Surge también el problema de saber si ha de mediar sentencia condenatoria que declare la responsabilidad de los correos, lo cual vuelve igualmente difícil la existencia de la causa que se comenta.

Tratándose de las causas de incapacidad relativa, algunas merecen también ser modificadas. El matrimonio de los impúberes —de llegar a producirse— y el de los púberes celebrado sin licencia de sus padres o guardadores es nulo. Pero sería aconsejable que se siga el sistema francés en cuanto permite una convalidación automática cuando la mujer hubiese concebido antes de llegar a la pubertad o antes de que se haya entablado la acción de nulidad, o cuando se hubiese mantenido la vida marital al llegar a la pubertad. Lo propio se prescribe al tratarse de los matrimonios de púberes llevados a término sin que medie la correspondiente autorización.

La legislación mexicana obvia los problemas que podrían producirse por la rigidez de la incapacidad, facultando la dispensa judicial en casos graves y la convalidación en la misma forma que el Código francés.

Y todo lo que mira a la enfermedad de los contrayentes constituye así mismo un capítulo sugestivo e importante dentro de las incapacidades. La exigencia del certificado prenupcial en las legislaciones en las que se ha instituido este documento como requisito a cumplirse en el trámite del expediente matrimonial, no es suficiente para impedir, en algunos casos, la celebración del matrimonio mediando enfermedad que lo imposibilite legalmente. Ni se

diga en los países en donde por razones ya examinadas antes, no es de rigor tal certificado. Por ello es que en estos países se cataloga, mas bien, la enfermedad como motivo de incapacidad relativa, si bien es cierto que en muchos otros países, Francia, Alemania y Suiza inclusive, no se la enumera como causa de incapacidad.

Ecuador sigue al respecto una política *sui generis* como se anotó en el párrafo destinado al certificado prenupcial. La enfermedad está considerada como incapacidad, como causa para la nulidad del matrimonio y como causal o fundamento para el divorcio vincular y para el divorcio imperfecto.

El Art. 109 del Código Civil, si bien limitadamente, estatuye como incapacidades relativas la impotencia y la demencia; como causa de nulidad la impotencia anterior al matrimonio y, como motivo para el divorcio, en forma ya más amplia, en el Art. 132 que será posteriormente analizado.

Es evidente que la legislación ecuatoriana se refiere a la enfermedad como motivo o fundamento de incapacidad para el matrimonio, pues la impotencia es considerada como verdadera enfermedad. Y la llamada demencia es una enfermedad mental sin lugar a duda.

La ley no es explícita sobre la impotencia y no se sabe a ciencia cierta si abarca tanto a la impotencia *cohendí* como a la *generandi*. Es recomendable eliminar como motivo de incapacidad a la impotencia *cohendí* por las dificultades de prueba y por las graves inmoralidades que a título de justificación pueden cometerse en algunas ocasiones.

El doctor René David sostiene al respecto que "la tendencia legislativa se inclina a eliminar la impotencia para la cópula del cuadro de los impedimentos o incapacidades, porque al conferirse el derecho de oposición a parientes, a extraños y al ministerio público, se ocasionan perturbaciones y escándalos gravemente perjudiciales, mientras que, por el contrario, se afirma la posición favorable a considerar la impotencia para cohabitar, perpetua y anterior al matrimonio, como una causa de nulidad que exclusivamente puede alegar el otro cónyuge".

En cuanto a la "demencia", nada se dice, por ejemplo, en la ley ecuatoriana, para saber si el matrimonio celebrado en intervalos lúcidos es o no válido. Mas la doctrina y la jurisprudencia universal se inclinan a la tesis de que, declarada la interdicción con ocasión de una enfermedad mental, no se puede admitir como válido el matrimonio llevado a cabo en un intervalo de lucidez, pues es indudablemente atentatorio a la conformación de una prole sana.

Pero de una u otra manera la conveniencia social y el interés particular exigen que determinadas enfermedades sean consideradas como razón suficiente para establecer una incapacidad relativa, antes que como motivo para la ulterior disolución del vínculo, sin excluir, desde luego, la conveniencia y necesidad de que originada una enfermedad después de contraído el matrimonio, pueda dar margen al divorcio vincular. La normación jurídica ecuatoriana en estos aspectos debe ser claramente sistematizada.

La enfermedad, eso sí, debe reunir especiales características como la de ser grave, crónica, contagiosa, trasmisible por herencia, como acontece con la tuberculosis, la epilepsia, determinados tipos de enfermedades venéreas, etc.

Las toxicomanías son también enfermedades que incapacitan para la celebración del matrimonio en cuanto sean habituales. Lo propio acontece con la embriaguez.

Si la embriaguez, la toxicomanía o la enfermedad mental han sido sólo transitorias constituirían un vicio que afecte al consentimiento, pero no una incapacidad.

Entre las prohibiciones la legislación ecuatoriana enumera algunas de diferente especie.

Así, en el Art. 103 del Código Civil ordena que "mientras que una mujer no hubiere cumplido veinte y un años, no será lícito al tutor o curador que haya administrado o administre sus bienes casarse con ella, sin que la cuenta de la administración haya sido aprobada por el juez, con audiencia del Ministerio Público", y que "igual inhabilidad se extiende a los descendientes del tutor o curador para el matrimonio con el pupilo o pupila". "El matri-

monio celebrado en contravención a esta disposición sujetará al tutor o curador que lo haya contraído o permitido, a la pérdida de toda remuneración que por cargo le corresponda, sin perjuicio de las otras penas que las leyes le impongan", pero "no habrá lugar a las disposiciones de este artículo si el matrimonio es autorizado por el ascendiente o ascendientes cuyo consentimiento fuere necesario para contraerlo".

El Art. 128 del mismo Código prohíbe a la mujer contraer matrimonio antes de que transcurran trescientos días posteriores a la inscripción del divorcio vincular, salvo el caso de que el nuevo matrimonio se efectúe con el último marido.

Pero la prohibición más importante es quizá la comprendida en el Art. 113 que ordena que "los púberes menores de edad no pueden contraer matrimonio sin la respectiva licencia de sus padres o guardadores... pero el matrimonio celebrado sin esta formalidad, no es nulo si el contrayente tiene más de diez y ocho años de edad".

La minoridad desde cuando se sale de la impubertad hasta los diez y ocho años significa, pues, una incapacidad relativa; pero desde los diez y ocho años en adelante o sea hasta llegar a la mayor edad, es sólo una prohibición que de resultar contravenida origina la sanción establecida en el Art. 101 que dice: "el que no habiendo cumplido veinte y un años se casare sin consentimiento de un ascendiente, estando obligado a obtenerlo, o sin que el juez competente haya declarado infundado el disenso, podrá ser desheredado hasta en la tercera parte de la legítima, por aquél o aquellos cuyo consentimiento le fué necesario".

El matrimonio de los púberes, en realidad, requiere de la autorización complementaria de los representantes legales de ellos, habida cuenta de que si bien las personas que han llegado a la pubertad se encuentran en posibilidad de discernir y expresar libremente su consentimiento, es indispensable un consejo, un asesoramiento para acto de tanta trascendencia como el matrimonio.

Unos sistemas legislativos a este asesoramiento le dan el carácter de derecho que dimana del ejercicio de la patria potestad y,

por consiguiente, su decisión es inapelable y definitiva. Otros en cambio le atribuyen un carácter de asistencia familiar únicamente, sujeta a impugnación en caso de ser contraria a los intereses de la persona que de tal asistencia requiere.

El Ecuador sigue un sistema ecléctico muy acertado cuando a la licencia le dá el carácter de derecho que deriva del ejercicio de la patria potestad, al tratarse de púberes menores de diez y ocho años de edad, y de mera asistencia familiar al tratarse de púberes mayores de diez y ocho años. El Art. 99 del Código Civil preceptúa que "si la persona que debe prestar este consentimiento lo negare, aunque sea sin expresar causa alguna, no podrá procederse al matrimonio de los menores de diez y ocho años. Pero los mayores de esta edad tendrán derecho a que se exprese la causa del disenso, y se califique ante el juez competente".

El Art. 100 señala los fundamentos en virtud de los cuales puede producirse el disenso, lo que permite que el perjudicado recurra a la justicia en vía de impugnación. Tales motivos o fundamentos son sólo los siguientes:

—La existencia del impedimento legal señalado en el Art. 103 (caso de la mujer que no ha cumplido veinte y un años y que no puede casarse con el tutor o curador que haya administrado sus bienes sin que preceda aprobación judicial de la cuenta);

—El no haberse practicado alguna de las diligencias prescritas en el Título **De las segundas nupcias**;

—Grave peligro para la salud del menor a quien se niega la licencia, o de la prole;

—Vida licenciosa, pasión inmoderada al juego, embriaguez habitual de la persona con quien el menor desea casarse;

—Haber sido condenada esa persona a cualquiera de las penas indicadas en el Art. 290, número cuarto (delito al que se aplique pena de cuatro años de reclusión cuando menos u otro de igual o mayor gravedad);

—No tener ninguno de los futuros contrayentes medios actuales para el competente desempeño de las obligaciones del matrimonio.

Mas el trámite del disenso es anticuado, lleno de posibles incidencias e instancias o recursos que en ocasiones obstaculizan inmotivadamente la celebración de un matrimonio. Es recomendable y urgente que capitulo tan importante sea simplificado al máximo en lo que al trámite se refiere. Y en cuanto a la competencia podría ser recomendable que se la otorgue al funcionario del Registro Civil que debe celebrar el matrimonio, es decir al Jefe de Registro Civil.

*
* *
*

Tanto las incapacidades absolutas y relativas como las prohibiciones se las debe hacer valer, principalmente, durante el trámite del expediente matrimonial y por medio de las instituciones de la oposición y la denuncia, cuya titularidad se confiere a cualquier persona si se trata de la denuncia que es un "anuncio oficioso" que se da a la autoridad sobre la existencia de una incapacidad o prohibición para que las investigue y resuelva lo conveniente vedando las nupcias de ser verídica la denuncia; o a determinadas personas, generalmente a los representantes legales de los futuros contrayentes, a los representantes del ministerio público o al consorte de un matrimonio anterior no disuelto que resultaría afectado por el nuevo que el otro consorte quiera contraerlo, si se trata de oposición.

Quedó expuesto antes, al hablar de las proclamas, que el Código Civil Ecuatoriano se muestra parco en los aspectos normativos referentes a la oposición y a la denuncia. Y el problema se agudiza con la supresión de los edictos según lo ordenado en el Art. 30 de la Ley de Registro Civil. Una legislación que se precie de completa debería atribuir en forma categórica y clara la titularidad para formular oposición o denuncia a determinados funcionarios representantes del Ministerio Público o a determinadas personas según los casos, dándoles el carácter de partes con plenitud de derechos al tratarse de la oposición y de meros sujetos auxiliares como al tratarse de la denuncia; y señalando también el titular de la función que ha de conocerlas y sustanciarlas, en todo caso prefi-

riendo al funcionario que tiene competencia para la celebración del matrimonio, es decir al Jefe de Registro Civil.

CAPITULO II

EL MATRIMONIO

Cumplidos los requisitos previos que integran el expediente matrimonial, los futuros cónyuges se encuentran en posibilidad de unir sus destinos mediante las nupcias.

Todas las legislaciones, aún las más avanzadas, reconocen en la institución del matrimonio una importancia trascendental, como basamento de la familia.

Múltiples conceptos se han dado del matrimonio considerándolo como acto jurídico, como contrato y como institución. Como acto jurídico en lo atinente a las formalidades para su celebración según las legislaciones que prescriben determinadas solemnidades; como instrucción en todo lo que se refiere a los elevados fines que persigue, y como contrato en lo que dice relación a la parte económica de la institución.

Es verdad que a partir de la Revolución Francesa se otorgó al matrimonio el carácter de un verdadero contrato bilateral. Mas si se lo examina detenidamente se encuentra que difiere sustancialmente de aquellos contratos en los que prevalece la autonomía de voluntad de las partes. En efecto, los fines a los que el matrimonio se encamina se los preestablece en la ley. No se admite en su régimen plazo ni condición alguna y, de llegar a declararse su nulidad, los efectos son enteramente distintos a aquellos en virtud de los cuales, las cosas se retrotraen al estado primitivo o anterior a la declaratoria.

Muy a pesar de que, así mismo desde la Revolución Francesa, se proclamó la competencia exclusiva del Estado para todo lo concerniente a la celebración, régimen y disolución del matrimonio, perduran todavía diversidad de formas para celebrarlo. Así en Grecia predomina el matrimonio religioso o confesional, como institución del Estado; en España, Italia y Portugal rige el sistema del matrimonio religioso prevalecientemente, y en forma subsidiaria el ma-

trimonio civil para quienes no profesan la religión católica; en Inglaterra, Suecia y algunos de los estados de la Unión Norteamericana, el matrimonio facultativo, civil o religioso, a elección de los contrayentes; en Francia, Bélgica, Holanda, Alemania, Suiza, México y los países de Centro y Sudamérica, el matrimonio estrictamente civil y solemne, y el matrimonio consensual en Ruisia y varias de las jurisdicciones de los Estados Unidos de Norte América.

Las legislaciones que todavía admiten el matrimonio religioso con carácter oficial, reviste con la toga de funcionarios públicos a los ministros de las correspondientes religiones, invistiéndoles además de competencia suficiente para intervenir, a nombre del Estado, en la celebración del matrimonio.

El Ecuador, como comprendido en el área del sistema de Derecho Francés, reconoce sólo el matrimonio civil y solemne como forma de celebrarlo.

Pero no es posible desconocer que la unión libre impera también en gran porcentaje en los territorios costaneros, sin que disposición alguna legal se encargue de velar por esas familias.

Durante el desarrollo del Primer Congreso de Sociología Ecuatoriana que con el auspicio de la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad de Cuenca se realizó en esta ciudad con motivo de su celebración cuadracentenaria en el año 1957, la delegación de la Universidad de Loja, por intermedio del Profesor doctor Jorge Hugo Rengel Valdivieso, presentó a consideración de los congresistas una ponencia encaminada a obtener amparo legal para las familias nacidas en virtud de uniones libres, abordando tan palpitante y real problema. La iniciativa, sin embargo, no mereció la atención que debía merecer y nada concreto resolvió el Congreso.

Sin que se reste de manera alguna la preferente consideración que debe tener y tiene en la ley la institución del matrimonio como base de la familia, no puede quedar relegado o soslayado el problema de la unión libre, que precisa que sea reconocida en base de la prueba de la cohabitación permanente, por determinado lapso, la existencia de prole, etc. Así lo requieren los derechos de los hijos, el régimen de los bienes adquiridos durante el tiempo que la

unión libre ha perdurado y otros aspectos igualmente importantes que, de no ser debidamente normados, se traducirían en perjuicio para la prole y para sus progenitores.

No es para el simple concubinato para el que se reclama protección legal, sino para las familias que, por una u otra causa, se han formado al margen de la ley y que no pueden seguir en el abandono del Estado. La inscripción en los libros de Registro Civil de las uniones de hecho, previo el cumplimiento de determinados y estrictos requisitos, y con efectos restringidos sobre el estado civil de los progenitores y de la prole, vendría a aliviar en algo una situación que constituye visible realidad nacional y sociológica a la que no es posible dar las espaldas. Sobre esta clase de uniones seguiría teniendo, naturalmente, la correspondiente prevalencia o superioridad el matrimonio solemne, por razones obvias.

Muchas legislaciones actuales se han preocupado, unas de manera indirecta, otras de modo profundo, del problema de la unión libre, considerada como concubinato perfecto o notorio o sea aquél que se determina por "la unión extralegal de un hombre y una mujer que mantienen relaciones sexuales estables, prolongadas en el tiempo y en el espacio en forma notoria, dentro de una correlativa fidelidad y sin que medien obstáculos para unirse legítimamente entre sí los que en tal estado viven", al decir del doctor Carlos Betancourt Jaramillo en su obra "El Régimen Legal de los Concubinos en Colombia".

El Art. 131 de la Carta Política de Bolivia, transcrito en el preámbulo de este estudio monográfico, reconoce en forma amplia y valiente la unión de hecho como acreedora de la protección del Estado.

*
* *
*

Y como acto solemne que es el matrimonio en la legislación ecuatoriana se requiere el cumplimiento de ciertas formalidades que, variando en detalle, pueden sintetizarse en las siguientes: constancia documental del acto, intervención del funcionario estatal y presencia de un determinado número de testigos instrumentales. Algunas le-

gislaciones exigen la concurrencia personal de los contrayentes, otras facilitan la celebración facultando la representación de ellos por medio de poderes suficientes (Art. 124, Inc. 3º del Código Civil Ecuatoriano).

Pero las formalidades legales sufren excepción en casos justificados, como los matrimonios en artículo de muerte. Mas algunas legislaciones prescriben que de superarse el peligro, el matrimonio vuelva a celebrarse previo cumplimiento de todos los requisitos omitidos, considerando al contraído en artículo *mortis* como un matrimonio imperfecto. Este sistema bien podría adoptarse en Ecuador para mayor garantía del acto matrimonial. O pensarse, cuando menos, en un régimen similar.

La constancia documental del acto es necesaria, principalmente, para la prueba del estado civil de matrimonio. Por lo general esta prueba se cumple mediante los correspondientes documentos del Registro Civil. Así lo dispone también el Código Civil del Ecuador en su Art. 343 que dice que "el estado civil de casado, divorciado, viudo, padre ilegítimo o hijo ilegítimo, se probará con las respectivas copias tomadas del Registro Civil". Pero frecuentemente se presentan situaciones difíciles ya por la falta de inscripción, ya por la pérdida o destrucción de los libros de Registro Civil. Sobre todo al tratarse de la última posibilidad debe recurrirse a la prueba supletoria normada por los Art. 348 y 349 del Código Civil; 760, 762, 766, 767, 769 y 770 del Código de Procedimiento Civil.

Al hablar los Códigos Civil y de Procedimiento Civil de que "la falta de los referidos documentos podrá suplirse, en caso necesario, por otros documentos auténticos, por declaraciones de testigos que hayan presenciado los hechos constitutivos del estado civil de que se trata, y a falta de esas pruebas por la notoria posesión del estado civil (Arts. 348 del Código Civil y 766 del de Procedimiento), se refieren, indudablemente, a una prueba practicada en ejercicio de la llamada jurisdicción voluntaria, en la que no hay discusión de carácter contencioso.

Esta no es la forma más eficiente de justificar el estado civil de matrimonio, pues asunto de tanta delicadeza no debe quedar librado a la declaración más o menos aceptable de cualquier per-

sona, operada en virtud de compromisos de amistad en muchas veces. Es preferible que se adopte un sistema en el que prevalezca la contradicción, el ejercicio de la jurisdicción contenciosa, para que la sentencia así alcanzada, tenga fuerza obligatoria general, admitiéndose, eso sí, toda clase de pruebas como la documental, la testimonial, etc.

"La posesión notoria del estado de matrimonio consiste, principalmente, en haberse tratado los supuestos cónyuges como marido y mujer en sus relaciones domésticas y sociales, y en haber sido la mujer recibida con este carácter por los deudos y amigos de su marido y por el vecindario de su domicilio en general", ordenan los Arts. 350 del Código Civil y 767 del de Procedimiento.

Esta norma que podría ser acertada cuando la densidad poblacional ecuatoriana era reducida y cuando las vías de comunicación no permitían fácilmente la migración, puede conducir a verdaderos abusos ahora que el aumento demográfico va en proporción geométrica y cuando la facilidad de intercomunicación y las necesidades cotidianas obligan a continuos cambios domiciliarios y avencindamientos numerosos. La doctrina francesa, por ello, ha sostenido que "la llamada posesión de estado, apariencia de matrimonio durante cierto tiempo, según pública manifestación y apreciación, son hechos que originan o crean los mismos interesados y la ley los estima ineficaces".

Admitir, sostienen tratadistas franceses, que una persona pueda crearse por sí misma, un título de estado civil, es peligroso y perjudicial.

La legislación ecuatoriana, al tratarse de la declaratoria de verdadera o falsa legitimidad del hijo o al tratarse de la maternidad disputada, manda que surtirá efecto no sólo con respecto a las personas que intervinieron en la litis, sino en general, respecto de todos. Pero ordena que para que esto suceda, es necesario que la sentencia haya causado estado, que se la haya pronunciado contando con legítimo contradictor y que no haya habido colusión; entendiéndose por legítimo contradictor en el juicio de paternidad el padre con respecto al hijo y en el de maternidad la madre con respecto al hijo, o viceversa, el hijo con respecto al padre y el

hijo con respecto a la madre (Arts. 773, 774 y 775 del C. de Procedimiento Civil). Normas semejantes debieran expedirse para todo caso de justificación de un estado civil, ni se diga el de matrimonio, permitiendo la intervención del Ministerio Público cuando dada la naturaleza de la litis no pueda encontrarse otro contradictor legítimo.

(Continuará)

La época actual necesita cambios en todos los órdenes. El ritmo con el que se desenvuelven las sociedades modernas, las prodigiosas conquistas de la ciencia y de la técnica, necesariamente han hecho variar, de una manera radical, los sistemas, las instituciones, las formas de vida de los pueblos. Y las estructuras jurídicas sabias del pasado necesitan actualizarse, ponerse a tono con las exigencias del tiempo.

El Código Civil ecuatoriano —lo saben magistralmente sus comentaristas— si tuvo su eficacia temporal y su valor histórico— tiene hoy que renovarse para aportar soluciones acordes con las necesidades reales y las circunstancias del mundo actual. Es necesario sustituir una configuración caduca por otra que sea capaz de ajustarse a toda una trayectoria histórica.

Y constituye un honor para ANALES insertar en sus páginas el estudio sobre las últimas reformas al Código Civil —exposición sobre el Libro II— del ilustre Profesor doctor Juan Larrea Holguín, miembro de la Comisión especial, a la que aportó la serenidad de su juicio, el acierto para adaptar las normas superiores de la justicia a la mutabilidad de las cosas humanas y su conocimiento profundo de la vida y de los hombres.

A. C. T.

BREVE EXPLICACION DE LAS REFORMAS AL CODIGO CIVIL

ADVERTENCIA

Este estudio fué presentado a la Comisión Legislativa Permanente, en el mes de diciembre de 1969, juntamente con el proyecto de reformas al Código Civil, elaborado por la Comisión especial, integrada por los Doctores Francisco Costales Herrera y Juan Larrea Holguin; la exposición corresponde a este último.

El proyecto de reformas y su explicación, abarca los cuatro Libros del Código, pero lo relativo al Libro I se ha publicado ya en la Revista de Derecho que edita la Corporación de Estudios y Publicaciones. Ahora ofrecemos, la exposición del Libro II, y esperamos publicar pronto lo relativo a los otros dos libros.

La Comisión Legislativa aceptó casi todos los puntos de vista que aquí se expresan. Tan sólo se cambiaron pocas palabras en el proyecto de reformas al Libro II, cosa que también sucedió con el Libro IV; en cambio respecto del I y el III debió modificarse profundamente el proyecto a petición de la Comisión Legislativa que no adoptó los mismos criterios seguidos por la Comisión especial al elaborarlo.

En el Libro II, apenas si no aceptó la Comisión Legislativa la supresión propuesta del Art. 636, y el criterio sobre la limitación proporcional del monto máximo del patrimonio familiar.

LIBRO II. DE LOS BIENES Y DE SU DOMINIO, POSESION, USO Y GOCE

Principios generales relativos a este Libro

En materia de Derecho de Cosas, tenemos que incorporar al

Código varias disposiciones provenientes de la legislación posterior a la última recopilación, principalmente, los Decretos Supremos sobre la extensión del Mar territorial (D 1542: RO 158: 11—XI—66), sobre la demarcación de las playas (DS 918: RO 131: 17—XII—63), sobre los caminos abandonados (DS 914: RO 127: 12—XII—63) y sobre las tierras altas, de más de 4.500 metros sobre el nivel del mar (DS 390: RO 67: 28—IX—63).

Hemos de tener en cuenta muy especialmente los principios de la nueva Constitución de la República, consignados principalmente en los artículos 47 a 60 que garantizan la propiedad y la limitan a la vez.

Luego es preciso considerar que numerosas leyes especiales, de Aguas, Caminos, Minas, Petróleos, Reforma Agraria, Pesca, Cacería Marítima, etc., han regulado minuciosamente algunos puntos que tienen íntima relación con esta parte del Derecho Civil. Casi siempre, esas leyes especiales tratan de aspectos administrativos, fiscales o penales, y no tocan a los derechos civiles propiamente; pero, a veces, —sobre todo la Ley de Aguas—, han modificado el Derecho Civil, y entonces parece preferible que el Código simplemente se remita a dichas leyes especiales, en lugar de incorporar en su texto dichas disposiciones. Esto último por dos razones: primero porque sería inútil y contraproducente repetir normas que ya están consignadas en la Ley especial; ni convendría desarticular las leyes especiales a pretexto de integrar el Código Civil. En segundo término, porque muchas de esas reglas responden a un movimiento legislativo que está en vías de desarrollo, y podríamos decir aún, de experimentación (como sucede con la Reforma Agraria), de manera que se trata de normas tal vez precarias, transitorias, variables, que no convendría incorporar al Código Civil, cuya estabilidad se debe tutelar al máximo posible.

Finalmente, introduciremos aquellas modificaciones —pocas—, exigidas por los principios de la igualdad de los cónyuges y de los hijos.

En cambio, no afrontamos otras reformas que afectarían a materias muy debatidas, tales como la posesión y la prescripción (en cuanto se trata de ella en este Libro), de la misma manera que no

se introdujeron en el Primer Libro modificaciones sustanciales sobre el divorcio u otros temas controvertidos. Es conveniente en estos casos dejar que la jurisprudencia y la doctrina maduren, perfeccionen sus creaciones, y que la opinión pública sea la que exija, con el tiempo, aquellas modificaciones realmente necesarias, y no anticiparse con concepciones puramente teóricas o abstractas, por parte del Legislador.

Título II, Del Dominio. El Art. 622 contiene una definición de origen romanista, de la propiedad, que aunque ya ha matizado bastante el carácter limitado de este derecho, todavía adolece de un cierto carácter absolutista al hablar de que el dueño puede "disponer arbitrariamente" de la cosa. El término "arbitrariamente", puede, además, referirse también al goce de la cosa, y no sólo a su disposición. En ambos casos dá la idea de una ilimitación de posibilidades por parte del propietario, lo cual pugna con el espíritu actual de nuestra legislación, compendiado en el Art. 47 de la Constitución: "El Estado reconoce y garantiza el derecho a la propiedad privada, mientras cumpla con la función social que le es inherente. La ley regulará su adquisición, uso, goce y disposición, y facilitará el acceso de todos a la propiedad". Por esto, consideramos conveniente derogar en el referido artículo 622, la palabra "arbitrariamente".

Queremos destacar el carácter limitado del derecho de propiedad con esta nueva definición. El dominio (que se llama también propiedad) es el derecho real en una cosa corporal, para gozar y disponer de ella conforme a las disposiciones de las leyes y respetando el derecho ajeno sea individual o social. La propiedad separada del goce de la cosa se llama **mera o nuda propiedad**.

El Art. 626 hace referencia a cierta peculiar clase de cosas que se consideran en el Derecho Canónico: los "oratorios privados". No parece que el Código Civil ecuatoriano tenga que continuar conservando esta disposición, dentro del actual régimen de separación de Iglesia y Estado. La supresión de este artículo no perjudicaría, por otra parte, a nadie, por lo cual sugerimos la derogación de este artículo.

Título III. De los Bienes Nacionales. Aunque el Art. 628 no pretende enumerar todos los bienes nacionales, sino que solamente

señala a modo de ejemplo los principales, parece adecuado agregar a la enumeración las altas montañas, por haber sido declaradas bienes nacionales de uso público, sólomente en 1963. Así, pues, en este Art., después de la palabra "playas", debe agregarse: "las zonas de territorio situadas a más de 4.500 metros de altura sobre el nivel del mar". Las demás prescripciones del Decreto Supremo 390, publicado en el RO 67, de 28 de setiembre de 1963, no deben incorporarse al Código porque son de carácter transitorio, o administrativo.

La enumeración de los metales que son propiedad del Estado, tal como se contiene en el Art. 631 resulta incompleta. Además, los metales preciosos no se encuentran solamente en minas sino también en otras clases de yacimientos naturales. Ni cabe tampoco referirse genéricamente a toda clase de minas y yacimientos, porque hay minas de materias de poco valor que pertenecen a los particulares, como son las minas de arena, cal, arcilla, etc. Otro punto que hay que considerar a propósito de este Art. es el de la importancia capital adquirida en la economía moderna, por el petróleo, los gases naturales y otras sustancias por el estilo. Por todo lo cual nos parece adecuado reformar el Art. 631 de modo que diga: "El Estado es dueño de todas las minas y yacimientos que determinan las leyes especiales de minería y petróleos, no obstante el dominio etc..."; suprimiendo por consiguiente, la enumeración "de oro... etc".

Mar territorial.—El artículo 633 fué expresamente reformado por el Decreto 1542, publicado en el RO 158 del 11—XI—66, por consiguiente el nuevo texto de dicho artículo debe ser el ordenado por dicho Decreto, completando con algún concepto que se desprende de la Constitución. Debe decir así: "El mar adyacente, hasta una distancia de doscientas millas marinas, medidas desde el punto más saliente de la costa ecuatoriana y desde los puntos de más baja marea según la línea base que señalarán los Ministerios respectivos, así como las aguas interiores de los golfos, bahías, estrechos y canales comprendidos dentro de una línea trazada por esos puntos, es mar territorial y de dominio nacional.

"Igualmente es mar territorial el mar interior comprendido dentro del perímetro de las doscientas millas marítimas, medidas desde

los puntos mas salientes de las islas mas externas del Archipiélago de Colón.

"Si por convenios o Tratados internacionales que versan sobre esta materia se determinaren para la policía y protección marítimas zonas más amplias que las fijadas en los incisos anteriores, prevalecerán las disposiciones de esos convenios o tratados".

Son también bienes de dominio público el lecho y el subsuelo del mar adyacente.

Efectivamente, el Ecuador ha celebrado un convenio con Perú y Chile, sobre esta materia, pero precisamente comprometiéndose a defender conjuntamente la tesis de las 200 millas (RO 376: 18—II—64). Y otras leyes nacionales, como la de Pesca y Fomento Pesquero, tienen disposiciones que se refieren a la protección de las riquezas marinas, aún empleando otras medidas (por ejemplo el veril de 50 brazas, para la protección de la pesca de camarones), pero todo ello se encuadra perfectamente dentro de la declaración del Art. 6 de la Constitución, y de ninguna manera pugna con lo dispuesto en este artículo del Código Civil. Esas otras reglas tienen distinta índole, son mas bien de carácter administrativo y no afectan al Derecho Civil.

Límites de las playas. El Decreto Supremo 918 publicado en RO 131 del 17—XII—63 dispuso que el Instituto Geográfico Militar proceda a la demarcación de las superficies de playa de propiedad fiscal. Como es bien sabido, en nuestro país las competencias administrativas varían con relativa frecuencia; un ejemplo significativo puede ser el de las cuestiones de aguas que un tiempo dependieron del Ministerio de Obras Públicas, después, del de Fomento, luego, del de Agricultura, y finalmente, de un organismo autónomo como es el INHERI. Por esto, no convendría incorporar el mencionado Decreto al Código Civil, pero si se debe hacer una referencia a la delimitación de las playas, por parte de la autoridad competente; para ello, bastaría agregar un segundo inciso al Art. 634, que diga: "La autoridad competente delimitará la propiedad fiscal de las playas".

Aguas de dominio particular.—La legislación sobre aguas ha tomado progresivo incremento, sobre todo a partir del año 1937, en

nuestro país, desvinculándose poco a poco del Código Civil, para constituir una rama especial del Derecho nacional. Una característica muy pronunciada de esta nueva legislación consiste en su sentido o inspiración de carácter social, a diferencia del individualismo que impregna el Código. Parece preferible, por estos motivos, que el Código Civil simplemente se remita en esta materia a la Ley Especial, y que se eliminen las reglas que actualmente contiene, para evitar contraposiciones entre ambos cuerpos legales.

En consecuencia, deben derogarse los incisos 2º y 3º del Art. 635 y todo el Art. 636, y en su lugar puede decirse: "En lo relativo a los lagos y al uso y dominio particular de las aguas se estará a lo que dispone la Ley Especial correspondiente".

El criterio para determinar qué lagos son del Estado, resulta inusitado en nuestro medio: "los que puedan ser navegados por embarcaciones de más de cien toneladas". En Chile, para donde fué elaborado el Código, si hay muchos lagos navegables por embarcaciones grandes, pero no en Ecuador. Por eso, en la Ley de Aguas se debe escoger otro criterio.

En concordancia con la derogación del Art. 636, debe cambiarse el 637, de modo que diga: "Pertenerán al Estado las nuevas islas que se formen en el mar territorial y en los ríos y lagos de dominio público".

Título IV. De la Ocupación.—Algunas disposiciones de este título tienen escasa aplicación práctica, como las relativas a las palomas y abejas, pero pensamos que es preferible mantenerlas en el Código porque en lugar de dañar el sistema, mas bien lo aclaran con hermosos ejemplos.

El Art. 662 hace referencia a las leyes sobre materias de caza y pesca "que se dicten"; como ya se han dictado esas leyes, es preferible suprimir las palabras supérfluas, deben pues derogarse: "que sobre estas materias se dicten".

Los plazos que deben correr entre dos de los avisos al público sobre especies al parecer perdidas, guardan consonancia con los medios de transporte de hace un siglo: ahora deben acortarse esos

plazos que son de treinta días. Pensamos que estaría bien sustituirlos por "ocho días"; así debe reformarse el artículo 669. Por parecidas razones el plazo de seis meses entre aviso y aviso relativos a las especies naufragadas, podría reducirse a tres meses, en el artículo 677.

Título VI. De la Tradición.—Sobre esta materia se han suscitado fuertes controversias, sobre todo en lo que se refiere al valor de la tradición mediante la inscripción del título de propiedad o de otros derechos reales, en el Registro de la Propiedad, inmobiliaria; pero las diversas teorías que se formularon sobre todo a raíz de las Consultas hechas por la Comisión Legislativa Permanente en 1959 y 1960 a distinguidos juriconsultos, se han ido conciliando poco a poco a través de la jurisprudencia extraordinariamente meditada de la Corte Suprema; por esto, consideramos que, a pesar de que existen ciertas expresiones a primera vista ambiguas en el Código, es preferible no tocar una materia tan largamente elaborada, pues se corre el riesgo de confundir y perder el valor de las doctrinas que debemos a los más altos exponentes de la cultura jurídica del país, por aclarar algún punto que parezca menos nítido en la Ley. Nos limitamos, pues a otros aspectos secundarios que no tocan al fondo de la cuestión. Así en el Art. 726, desearíamos que se añadieran las palabras "y petroleos", después de "minería", en el primer inciso.

Reforma de más importancia sería la de incorporar al régimen de Registro de la Propiedad las servidumbres prediales. Este derecho real, el de servidumbre, tiene enorme importancia económica y en la vida práctica; también se constata que se producen con relativa frecuencia litigios sobre tal materia; por esto, propendemos la incorporación de las servidumbres prediales al sistema de Registro, que ya está implantado para los demás derechos reales. No hay, por otra parte, una razón valedera que exceptuar las servidumbres solamente, de dicho sistema, que se ha probado con éxito respecto de los otros derechos reales, en el Ecuador desde hace más de cien años.

Desde luego, la obligación de inscribir los derechos de servidumbre, no debe tener efecto retroactivo. Pero se debe favorecer el progreso y rápido registro de las existentes y de las que se consti-

tuyan posteriormente. Para esto, dos medidas, serían adecuadas: la de conceder un plazo, por ejemplo de un año, dentro del cual puedan realizarse las inscripciones sin ningún costo de impuestos, tasas, derechos, timbres, etc., y la segunda, que por ser de carácter civil, debe incorporarse al Código, que establezca la obligación de inscribir las servidumbres cuando se transfiere el dominio, sea del predio sirviente o del dominante.

Por lo indicado, en el Art. 726, en el inciso 2º, después de mencionar el derecho de uso y de habitación, se debe agregar: "de servidumbre", y terminará dicho inciso con las palabras actuales: "y el derecho de hipoteca". Además, debe introducirse otro inciso (3º), que diga: "Las servidumbres válidamente constituidas antes de la vigencia de estas reformas (señalar la fecha), tienen plena validez aunque no se hayan inscrito, pero se inscribirán en caso de transferencia del dominio de los predios dominante o sirviente, o si voluntariamente lo solicitaren los dueños de ambos predios, o por disposición judicial".

Registro de documentos no protocolizados.—El Art. 734 dispone que se archiven en el Registro, aquellos documentos o minutas que no se deben conservar en una oficina pública; sin embargo, actualmente es obligatoria la inscripción de los documentos de crédito que constan en documentos privados, como contratos, letras de cambio, pagarés, etc., que deben conservar en su poder el acreedor; conviene, pues, hacer esta salvedad, agregando al Art. 734 estas palabras: "salvo lo que dispone la ley sobre documentos de crédito".

Tradición de un derecho de servidumbre.—Sometidas las servidumbres al régimen normal de registro, como sugerimos a propósito del Art. 726, su tradición debe efectuarse mediante dicha inscripción en el Registro, tal como sucede con la propiedad y demás derechos reales. Por esto, debe decir el Art. 737: "La tradición de un derecho de servidumbre se efectuará por la inscripción de la escritura pública... etc".

Título VII. De la posesión.—Este título, juntamente con otros en estrecha relación con él, fué objeto de muy detenido examen por parte de la Comisión Legislativa Permanente, al elaborar la Codifi-

cación de 1960, habiendo pedido numerosos dictámenes jurídicos a los más notables abogados del país. Ya publicada la Codificación continuaron las discusiones sobre el alcance de algunos artículos, y en estos años la jurisprudencia de la Corte Suprema ha aclarado notablemente su verdadera significación. Todo esto indica que se trata de una materia muy delicada que, aunque puede perfeccionarse, no conviene que se reforme sino después de muy madura reflexión y pasado el tiempo suficiente para que no se corra el riesgo de confundir la materia en lugar de aclararla. Por esto, preferimos que no se modifique en nada por ahora.

Título VIII. De las limitaciones del dominio.—Los ascendientes legítimos del fideicomisario que todavía no existe, tienen derecho, según el Art. 798, para pedir las providencias conservatorias que convengan. Así se protege los derechos eventuales del que está por nacer; pero esta protección se refiere actualmente sólo al descendiente legítimo, el cual debe ser hijo legítimo de un padre que a su vez sea hijo legítimo, si una de las dos generaciones no ha sido autorizada por la ley, los derechos eventuales del que está por nacer quedan sin la debida protección legal. Aunque de suyo el principio de la igualdad de los hijos no exigiría siempre la equiparación en el caso que consideramos, lo más equitativo parece ser que la ley proteja por igual a todos los descendientes en situaciones similares. Por esto, debería derogarse la palabra "legítimos", que se refiere a los ascendientes, en el Art. 798; y así, todo abuelo, bisabuelo, etc., sea o no legítimo, podría pedir las medidas conservatorias en favor de sus descendientes aún no nacidos.

En el Art. 800, una simple modificación de redacción para evitar la inútil y poco elegante repetición de una palabra: la parte final del inciso 2º deberá decir: "...retroventa y se verifica ésta".

Título IX. Del Derecho de Usufructo.—Desde luego, hay que corregir la importante errata consistente en el cambio de todo un renglón (el segundo renglón), del Art. 802; en lugar de: "sonales del usurario o del habi", debe decir: "necesariamente dos derechos".

También en el Art. 828 hay que corregir una errata: "precedentes" debe decir y no "precedentes".

Para evitar la repetición, en el Art. 838 debe decirse "nada" en lugar de "cosa alguna", la segunda vez que se emplea esta expresión.

El Art. 847 se remite a las reglas especiales de los Títulos de la Patria Potestad y de la Sociedad conyugal, en cuanto al usufructo que ejercen el padre o el marido. Dadas las reformas introducidas, el usufructo del padre de familia, puede ser ejercido por el padre o la madre, y no sólo los legítimos, sino de cualquier clase, por lo cual debe reemplazarse la expresión "padre de familia", por esta otra: "padre o madre". En cuanto al marido, solamente tendría usufructo sobre bienes de la mujer si así se estableciera expresamente en capitulaciones matrimoniales, y entonces el usufructo no dependería de la ley sino de la convención; según este nuevo sistema, en cambio, corresponde a la sociedad conyugal el usufructo de los bienes de ambos cónyuges. Es cierto que las reglas especiales siempre prevalecen sobre las generales, pero, para evitar toda duda, resulta muy conveniente que el Art. 847, con las debidas modificaciones aplique concretamente esa regla a estos casos de los usufructos; deberá, pues, decir así: "El usufructo legal de los padres sobre ciertos bienes del hijo que está bajo patria potestad, y el de la sociedad conyugal en los bienes de los cónyuges, están sujetos a las reglas especiales del Título De la Patria Potestad y del Título De la Sociedad Conyugal".

Título XI. Patrimonio familiar.—Para extender los beneficios del patrimonio familiar a los hijos ilegítimos como también a los legítimos de un anterior matrimonio, consideramos oportuno permitir que las personas casadas puedan establecerlo, sea con acto conjunto de ambos cónyuges, o por acto individual de uno de ellos; en el primer caso, el patrimonio familiar beneficia a la familia común y es administrado en forma similar a como se administran los bienes de la sociedad conyugal, es decir, con la intervención de ambos; en el caso del patrimonio establecido por sólo uno de los cónyuges, puede hacerlo a favor de sus hijos propios (que no son también del otro cónyuge) sean legítimos de anterior matrimonio, o ilegítimos, y en tales casos, aquél cónyuge administrará independientemente del otro ese patrimonio familiar, que podríamos decir unilateral. Para esto, debe modificarse el Art. 857, que dirá: "El marido, la mujer o ambos conjuntamente, si son mayores de edad, tie-

nen derecho de constituir con bienes raíces de su exclusiva propiedad, un patrimonio para sí y en beneficio de sus descendientes, quedando aquellos bienes excluidos del régimen ordinario de la sociedad conyugal y de toda acción de los acreedores". Se ha suprimido la referencia a la "familia legítima"; cambiándola por "sus descendientes"; y se determina mejor, que el régimen "ordinario" de la sociedad conyugal no es aplicable, por las modificaciones que precisamente exige esta institución.

El Art. 858 autoriza a que los cónyuges, de común acuerdo, puedan beneficiar con el patrimonio familiar a hijos "de matrimonios anteriores"; este beneficio puede extenderse también a los hijos ilegítimos tenidos antes del matrimonio, por lo cual deben cambiarse aquellas palabras por estas otras: "a los hijos, sea de uno de ellos, o de ambos", en el primer inciso. En el inciso segundo del mismo artículo, deben suprimirse las palabras: "de matrimonios anteriores"; es obvio, que con los bienes propios de él, cada cónyuge, puede beneficiar a sus hijos aunque no sean de matrimonio.

En cambio, es muy razonable la distinción que establece el Art. 871 respecto de los hijos que aún no existen. Tratándose de personas casadas, resulta lógico que puedan constituir patrimonio familiar a favor de los hijos legítimos que no han sido siquiera concebidos, porque el matrimonio tiene, por definición, la finalidad de enjendrar hijos legítimos; pero sería una inmoralidad, contraria al orden público, que los ya casados proyecten tener hijos ilegítimos y prevean de antemano cómo beneficiarles económicamente. El orden público impide la condonación del dolo futuro, y también la condonación de obligaciones que no nacen del mero querer del hombre sino de la ley y del carácter institucional de la familia; así, pues, no pueden un marido o una mujer autorizar al otro a que sea infiel, a que cometa adulterio; por eso, porque nadie puede hacer que el delito deje de serlo, o que desaparezca la obligación de la fidelidad conyugal, no cabe establecer patrimonio familiar a favor de un hijo ilegítimo aún no concebido, y el Art. 871 debe permanecer como está. Cosa muy distinta es, que se establezca, como queremos establecer, la igualdad de los hijos legítimos y de los ilegítimos ya existentes, por lo cual hemos sugerido que se modifique el Art. 857, y el 858 y otros más, con tal fin.

Respecto de la administración del patrimonio familiar, de que habla el Art. 864, debe ponerse en consonancia con las reformas al régimen patrimonial de bienes en el matrimonio. Así el inciso primero de este Art. debe decir: "Corresponde conjuntamente a los cónyuges la administración del patrimonio familiar, si ambos lo han constituido, siguiendo reglas análogas a las de la administración de la sociedad conyugal". El inciso 2º dirá: "En caso de muerte o de impedimento legal de uno de los cónyuges, lo reemplazará el otro, y a falta de ambos... etc."

Deben derogarse los incisos 6º y 7º del mismo Art. 864, que privan de la administración del patrimonio familiar a las mujeres viudas o divorciadas que se vuelven a casar; ya que con las nuevas nupcias no pierden la capacidad jurídica, como antes sucedía. No hay razón para dichas disposiciones, y deben derogarse.

Cuantía del patrimonio familiar.—Actualmente se establece la cuantía máxima del patrimonio familiar en cien mil sucres; cuando se estableció por primera vez esta institución en el Ecuador, el límite fué de 20.000 sucres; y las variaciones del valor de la moneda pueden hacer necesarias continuas modificaciones; o si no se realizan estas modificaciones la institución podría perder su eficacia real. Parece, pues necesario buscar otra forma de limitar la cuantía del patrimonio familiar.

Por otra parte, mas interesantes que las cantidades absolutas, lo son las relativas, es decir, la proporción que el patrimonio familiar tiene con respecto al patrimonio total de la persona o personas que lo constituyen. Esto tendrá suma importancia, para tutelar los intereses de los acreedores, y las expectativas, o aún los derechos hereditarios de los llamados a suceder por causa de muerte.

Dadas estas consideraciones, parece lo mas oportuno, equiparar la constitución del patrimonio familiar a una donación, y seguir la misma regla que existe en cuanto a las donaciones, sobre el límite máximo de su cuantía.

Así, debería reformarse el Art. 865 de modo que diga: "La cuantía de los bienes que integren el patrimonio familiar, no podrá

exceder de la cuarta parte del patrimonio del constituyente o constituyentes al momento de establecerlo".

Trámite.—Deben suprimirse aquellas disposiciones de índole netamente procesal. Tal es el caso, en el Art. 866 numeral primero, de las palabras: "por razón de la cuantía y del domicilio del constituyente", palabras que deben derogarse, porque corresponde al Código de Procedimiento Civil, determinar cual es el juez competente.

El requisito de tener "por lo menos un hijo menor de edad", señalado en el inciso 2º del mismo Art. 866, también nos parece que debe eliminarse. En primer lugar, queda dicho que se puede instituir patrimonio familiar a favor de hijos legítimos que aún no nacen, luego, no se debe exigir que ya exista algún nacido. Por otra parte, parece razonable que se pueda beneficiar también a mayores de edad; en algunos casos los mayores de edad pueden estar más desvalidos que los menores; por ejemplo, si se trata de mujeres solteras, o de varones incapaces, dementes, sordomudos, etc., o aunque capaces jurídicamente, moralmente incapaces por enfermedades o vicios, ineptitud para la vida, etc.; todas esas variadas circunstancias, resulta mejor que las aprecien libremente los mismos padres.

Las publicaciones que ordena el Art. 868 que se hagan durante cinco días, podrían reducirse a tres, para hacer más ágil y más barato el trámite. En cambio, lo mismo dá que los carteles estén fijados durante los diez días que prescribe la ley, o por menor tiempo.

No se debe hacer referencia a la forma del trámite, o rito del juicio, que puede variar en el Código de Procedimiento. Así, deben sustituirse las palabras "verbal sumario", por "correspondiente", en el Art. 869.

Prescripción de acciones.—Si no existe alguna razón muy importante para establecer reglas especiales, es preferible que las reglas de la prescripción sean en lo posible uniformes. Por esto, por no encontrar un motivo suficiente para alterar las reglas generales, pensamos que el Art. 872 debe decir: "dentro del plazo de prescripción que se contará desde la inscripción de la escritura", suprimiéndose la referencia a los "dos años".

Extinción.—Queremos ampliar la aplicación del patrimonio familiar a favor de otras personas necesarias, como queda expresado, así se amplía a favor de hijos y descendientes ilegítimos, y también de mayores de edad. Por esto, no resulta conveniente conservar el numeral 1º del Art. 873, que extingue el patrimonio familiar al llegar a la mayoría el último de los hijos beneficiarios. Podría reemplazarse por este: "por el fallecimiento de todos los descendientes del beneficiario, si el constituyente es célibe". Así, no se excluye la continuación del patrimonio familiar si solamente vive, por ejemplo un nieto, o en el caso de casados sin hijos (el patrimonio les beneficia a ellos en ese caso). En el inciso 2º en lugar de "hijos", debe, por lo mismo, decirse: "descendientes".

Título XII. De las servidumbres.—El Código debe tender a emplear, siempre que sea posible, las expresiones más corrientes o conocidas; por esto, en lugar de decir en el Art. 908, "si un predio se halla destinado", debe decir: "si un predio carece...".

El Art. 917 se refiere a los "depósitos de pólvora". Como hoy se conocen muchos otros explosivos, y casi todos más poderosos y peligrosos, debe reemplazarse aquella frase por ésta "depósitos de explosivos" o combustibles fácilmente inflamables".

Como en el lenguaje corriente la palabra "carga" se usa preferentemente para designar los empleos o funciones públicas, y en cambio, se reserva el vocablo "carga", para los gravámenes, debe reemplazarse en el Art. 919: "de carga", por "esas cargas".

Aunque la Ley de Propiedad Horizontal establece detalladas normas para el caso, no parece que sea conveniente derogar el Art. 920 que también se refiere a ello, ya que sintetiza en pocas reglas lo más esencial de las relaciones entre varios propietarios de diversos pisos de una misma casa.

Convendría añadir en este título de las Servidumbres, un artículo que se remita a las Leyes Especiales y a las Ordenanzas Municipales, en todo lo relativo a las servidumbres de cables de transporte de energía eléctrica o de comunicaciones telefónicas, telegráficas, etc. ya que esta materia, que pertenece más propiamente al Derecho Administrativo, incide en el civil determinando nuevas limitaciones o cargas sobre el dominio.

El Art. 937 fija la competencia en materia de aguas de riego, en el "Ministerio de Fomento". Dadas las variaciones frecuentes de la estructura administrativa, es preferible que el Código Civil se remita genéricamente a "la autoridad o juez competente"; así debe decir, en lugar de referirse al "Ministerio de Fomento". Ahora es competente la entidad autónoma "INHERI", vinculada al Ministerio de Agricultura, pero la nueva Ley de Aguas, puede alterar también esto.

Título XIII. De la Reivindicación.— Cabe aquí las mismas observaciones hechas a propósito del Título VII De la Posesión, con el cual guarda la más estrecha relación. No debe modificarse nada sustancial. Basta corregir algunas erratas de la edición oficial, tales como: "haya", que en el Art. 966 está sin "h", o bien en el Art. 983, que debe decir "le", en lugar de "les", ya que se refiere a una persona singular.

Con estas observaciones se termina el estudio del Libro II del Código Civil.

LA AMERICA DEL DESCUBRIMIENTO

CAPITULO IV

VISION HISTORICA

"Con el transcurso de los años perezosos, vendrán siglos en que el Océano rompa sus cadenas y aparezca ingente la superficie de la tierra: en que Thetys descubra nuevos orbes y no sea Thulé el término del mundo".
Séneca.—Medea.

Ya desde las remotas épocas de la edad antigua se sintieron los hombres atraídos por el misterio del Atlántico y se aventuraron en sus verdes aguas, originando por ello, bellas leyendas y mitos de irresistible encanto, como la Atlántida de Platón o la existencia de las islas Afortunadas. Los fenicios llegaron a las Canarias y los cartagineses a la Guinea, aunque los griegos, hijos del Mediterráneo, quedaron detenidos en las Columnas de Hércules.

Las tres ideas fundamentales, sobre problemas marítimos y de descubrimiento, que legó la ciencia de la Edad Antigua a los hombres del Renacimiento, fueron: la esfericidad de la tierra, la existencia de las antípodas y las dimensiones del círculo terrestre, las que interpretadas por los árabes, fueron proyectadas a Europa a través de la Escuela de traductores de Toledo.

Al mismo tiempo, los viajes medievales al lejano oriente, bien en busca de riquezas y comercio, como en el caso de Marco Polo, bien buscando almas que evangelizar, como en el caso de los frailes franciscanos, influyeron en el ansia que va creciendo en el hombre europeo de buscar nuevas rutas y distintas salidas, ansia que encontrará su culminación en el siglo XV, con el adelanto de la ciencia náutica, el invento de la brújula y la aparición de la carabela.

Por su situación geográfica y su tradición de gente de mar,

la costa occidental de la Península Ibérica constituyó un lugar propicio para la salida al Atlántico. Por eso, España y Portugal comparten la gloria, el peligro y la aventura del Descubrimiento.

Así, cuando Colón, afincado largos años en Portugal, entroncado por su matrimonio con una ilustre familia de navegantes, los Perestrello, se siente descorazonado por la repulsa del rey Juan II, ve la solución a su problema en la Corte de Castilla y a ella se dirige en busca de auxilio y comprensión.

En el Portugal del siglo XV estaba viva la idea de la existencia de islas o tierras atlánticas, lo que unido al conocimiento de la carta marítima del florentino Toscanelli y a sus numerosas lecturas sobre el tema, fue tal vez el motivo principal que llevó a Colón a ofrecer sus servicios a los Reyes Católicos.

Ocho años permanece Colón en España, buscando el apoyo real para su empresa; no le faltan altos valedores como los duques de Medinaceli y de Medinasidonia, pero la guerra de Granada, que absorbe todos los recursos, es su peor enemigo.

Por fin, el crítico año de 1492 llega, trayendo con él la rendición de Granada. Por medio de Fray Juan Pérez, prior del convento de la Rábida, Colón se pone en contacto con la reina Isabel, que esta vez no puede negarse a su antiguo confesor, y el día 17 de abril se firman las famosas Capitulaciones de Santa Fé. Analizando las cuales, se ve claramente que los proyectos de Colón coinciden con los de los Reyes en cuanto a evangelización de los nuevos pueblos y a la explotación comercial de las esperadas riquezas. Pero el propósito concreto de Colón era navegar por el Atlántico hasta alcanzar las tierras asiáticas de las codiciadas especias.

A partir del momento en que se firmaron las Capitulaciones se encuentra un apoyo decidido por parte de la Corona para la marcha de la expedición. Pero, en cambio existe una grave dificultad para la empresa y es la falta de crédito de Colón entre la gente marinera, que a veces le cree loco, a veces falso, pero siempre alucinado por sus ideas. La solución la ofrece otra vez fray Juan Pérez, asociando a la expedición a Martín Alonso Pinzón, hombre que gozaba de gran prestigio entre la gente marinera de la

región de Palos de Moguer. Como dice Pereyra (1) la expedición es obra pinzónica y puede llamarse de los seis Pinzones, puesto que seis miembros de esta familia formaron parte de la tripulación. También contribuye con seis de sus miembros la familia Niño, uno de los cuales, Juan, es dueño de la carabela que lleva por nombre la Niña y que la Historia hará inmortal.

Más de un mes, desde que salieron de las Canarias, tardó el centenar de hombres que compuso aquella expedición en ver de nuevo la tierra firme y cuando la descubrieron en el archipiélago de las Lucayas, parecía que la realidad quería confirmar todo lo que la fantasía de Colón había imaginado. Y así, en su Diario describe el paisaje tropical empleando los mismos tópicos del paisaje ideal, que venían prevaleciendo desde la lejana época de la lírica de Provenza: árboles verdes, aguas cristalinas, y pájaros cantores llenan su espíritu de entusiasmo y de paz. Al mismo tiempo, la comprobación de su triunfo le impulsa a volver rápidamente a España para recoger sus laureles.

Si este primer viaje de exploración tuvo tanta trascendencia en el campo de la Historia, el segundo tendrá ya un sentido distinto.

Un año ha pasado, aproximadamente, desde la primera expedición, la segunda no sale de Moguer sino de Cádiz, el entusiasmo en tan poco tiempo ha aumentado en forma considerable. Ahora los navegantes son numerosos y la poderosa Armada consta de 17 embarcaciones.

Después de descubrir las pequeñas Antillas llegaron a la Española y se funda Santo Domingo, ciudad que será cuna de casi todos los países del Nuevo Mundo.

Dos viajes más hizo Colón, el tercero que se inició en Sanlúcar de Barrameda con carácter descubridor y colonizador al mismo tiempo y el cuarto que hizo el año 1502 que le llevó a recorrer todas las costas ístmicas del Caribe.

Regresó a España en 1504, el mismo año en que murió la reina Isabel, a la cual él sobrevivió solamente dos años, pues murió en Valladolid, el año de 1506.

La importancia histórica de estos viajes es inmensa y todos los posteriores descubrimientos se derivan de ellos. Sin embargo, pasado el primer momento de asombro, la figura de Colón se esfuma y al aparecer el Nuevo Mundo con su portentosa grandeza, otros nombres y otras figuras más renacentistas, menos apegadas a la tradición medieval, pasan a formar el primer plano en el panorama de los Descubrimientos.

Es el caso, por ejemplo, de Vespucio, que como Colón, escribió sobre sus viajes y en la carta que dirigió a Lorenzo di Pier Francesco de Médicis, habla ya de una "cuarta pars", de un mundo nuevo, que aunque desconocido para los antiguos, había sido ya presentido, o sea que se sale de las nociones tradicionales, lo que no hizo Colón, siempre aferrado a su idea de que lo que había encontrado no era nuevo, sino que pertenecía a la vieja Asia.

Letrados y eruditos, tan abundantes en esta época renacentista, recibieron con gran entusiasmo el mensaje de Vespucio y cuando en el 1507 se hizo una edición de Ptolomeo, Waldseemüller propuso que la tierra incógnita de Ptolomeo se llamase América y en el mapa de Leonardo de Vinci, 1514, se ve por primera vez este nombre, aunque sólo se aplica a una parte meridional. Después, al continuar los descubrimientos, el nombre se extendió a todo el continente.

Parece, sin embargo, que el mismo Waldseemüller se sintió descontento de este nombre de América, porque en la otra edición del Ptolomeo, del año 1513, lo sustituye por una larga leyenda que también repite en su carta marina nautica.

De manera que según la reciente invitación de Laubenberg, el nombre se debe a Ringmann, compañero de trabajo de Waldseemüller en el cenáculo de Saint-Dié. (2)

Conocida ya la existencia de esta "cuarta pars" de la tierra, comienza y se plantea un nuevo problema, es el de la "búsqueda del paso", es decir, la forma de sobrepasar este nuevo continente de tierras casi desconocidas todavía, para poder llegar a la ansiada meta: Asia, con sus riquezas fabulosas.

Esta búsqueda contó con el apoyo del rey Fernando el Católico que puso en ello gran empeño.

Por una serie de circunstancias, es Vasco Nuñez de Balboa, el que a través del istmo, llegará a las playas del Mar del Sur, el año de 1513, lo que provocó una entusiasta reacción a su favor, en el ánimo del Rey. Muerto éste, es su nieto, Carlos I de España, el que seguirá apoyando la gran empresa y durante su reinado se da la primera vuelta al mundo, encontrándose así el paso tan deseado.

Desde el año 1493 fué ya continua la presencia española en las Indias. En un primer periodo que se extiende hasta 1519, el llamado antillano, se concentra toda la acción en el Caribe, el Mediterráneo americano, pero ya desde diez años antes, 1509, comienzan los españoles a establecerse en tierra firme y se asienta en la llamada Castilla del Oro.

Las Antillas sirvieron como base para sucesivas empresas. Puerto Rico se vertió hacia la Florida, Jamaica hacia el golfo de México y Cuba hacia Yucatán y México.

A su vez, de Castilla del Oro se desgajó la empresa del Perú, que se verterá, por el norte hacia Quito, por el sur hacia Chile y por el este hacia los territorios amazónicos.

La preferencia de los españoles se manifiesta claramente en el asentamiento costero, pero, a pesar de las dificultades geográficas, se penetra en el interior y se establecen fundaciones en valles, montañas y selvas.

Clasifica Hernández Sánchez Barba (3) en cuatro, los núcleos expansivos americanos: el mexicano, el peruano, el del Caribe y el del Río de la Plata.

Fuó a un hidalgo extremeño educado en Salamanca al que le cabrá la gloria de la conquista de México. Hombre dotado de grandes virtudes y talento, asombrosa mezcla de prudencia y temeridad, Hernán Cortés, obtuvo primero el mando de una armada preparada por Velázquez y luego se adjudicó derechos de fundación que

le habían sido negados, pues sus atribuciones eran solamente las de explorar y rescatar. Por su extraordinario don de gentes se convirtió pronto en el capitán venerado por sus soldados a los que siempre trató con verdadero cariño, y con poco número de ellos, llegó a Tabasco, donde desembarcó.

Hizo pacífica amistad con los totonacos, habitantes de la costa, y de los hascaltecas hizo sus aliados.

Sin embargo su lucha era doble, pues al mismo tiempo que con los indígenas, tenía que luchar con los españoles. Así pues, dejando a Alvarado en México, bajó a la costa a luchar con Pánfilo de Narvaez, al que logró capturar y unir sus fuerzas a las suyas.

Después de una enconada lucha pudo Cortés tomar la capital de los aztecas y fundando esta nueva ciudad creó el primer núcleo de América continental.

Desde este punto surgieron las expediciones conquistadoras hacia América Central. Guatemala fué conquistada por el capitán de Cortés, Pedro de Alvarado, y Honduras, por Cristóbal de Olid.

En la ciudad de Panamá, fundada en 1519 por Pedrarias Dávila, es donde nace la gran empresa de la conquista del Perú. Hasta allí habían llegado una serie de mitos y leyendas que reflejaban la gran admiración que sentían los indígenas por un pueblo de superior cultura y civilización, lleno de fabulosas riquezas y al que se le daba el nombre de Birú.

Otro extremeño, Francisco Pizarro, temerario también como Cortés, pero de diferentes cualidades y condición social, es el que acomete esta vez la gran empresa, que originará el segundo núcleo expansivo de España en América.

En el primer viaje no obtiene más que malaventuras. La costa, que bordean hacia el sur, es una selva impenetrable llena de vegetación y causante de terribles enfermedades.

En el segundo viaje, que se inicia dos años después, cambia el paisaje, pues según avanzan meridionalmente, la costa va de-

jando paso a tierras cultivadas y hay numerosos indicios de vida y civilización.

En este viaje tiene lugar el famoso episodio de la isla del Gallo, en que Pizarro trazó una raya sobre la arena de la playa, que dividiera a los valientes, separándolos del resto de la expedición. Trece voluntarios, cuyos nombres conocemos hoy gracias a las investigaciones del historiador peruano Rafael Loredo, que descubrió la tercera parte de la Crónica del Perú de Cieza de León, cruzaron la raya y permanecieron con su jefe.

Regresa Pizarro a Panamá llevando a dos indígenas como testigos vivientes de su expedición y recibe la orden de volver a la península, después de veinte y seis años de ausencia.

Firmadas las capitulaciones para la nueva conquista, en la ciudad de Toledo, emprende Pizarro su tercera expedición, que es la más fructífera, saliendo de Panamá en 1531.

Al llegar a la isla de Puná, encontró que la guerra civil desatada entre los hijos del Inca Huayna Capac sería muy favorable para sus planes, si sabía aprovecharla.

Con un ejército reducido que no pasaba de doscientos nombres, se emprendió la conquista.

Atahualpa, que acababa de derrotar a su hermano Huáscar, mandó a sus emisarios para conocer a los invasores y ponerse en contacto con ellos.

En la ciudad de Cajamarca se establecen los españoles y allí hacen prisionero y ejecutan al Inca, comenzando después de esta ejecución la marcha hacia el Cuzco.

Sobre el año de 1533 la gobernación del Perú está establecida y fundada la capital con el nombre de Ciudad de los Reyes, nombre que pronto será sustituido por el de Lima, degeneración del nombre indígena: Rimac.

La marcha hacia el norte fué dirigida por Benalcázar, el cual

al entrar en territorio cañari convierte a estos indígenas en sus aliados contra Rumiñahui y uniéndose con Almagro en Riobamba avanza hasta fundar la ciudad de Santiago de Quito. Desde allí y siempre con la idea de encontrar el soñado país de la Canela, sigue avanzando hacia el Norte, hacia la costa y hacia el interior, llegando al territorio de Ancerma y fundando las ciudades de Cali, Popayán y otras más.

¡Este afán de descubrir el país de la Canela será la primera causa para otro descubrimiento sensacional, el del río Amazonas.

Gonzalo Pizarro, nombrado por su hermano Gobernador de Quito comienza a preparar el año 1540 una expedición cuyo objeto principal será buscar el ansiado país de las Especies, y a la que asocia a su paisano, el extremeño Francisco de Orellana, que había fundado en la costa, la ciudad de Guayaquil.

Parten juntos en la expedición que salvando los Andes llega hasta los afluentes del Amazonas. Allí se separan y Orellana desciende navegando por el gran río hasta salir al océano Atlántico en Agosto de 1542.

La expansión del núcleo peruano hacia el sur, se vio dificultada por las luchas y rivalidades entre Pizarro y Almagro, que tanta sangre costaron.

Sin embargo, en 1540, un oficial de Pizarro, llamado Pedro de Valdivia, siguiendo la ruta de la costa meridional del Perú, funda las ciudades chilenas de Santiago, Concepción y Valdivia. Muerto en el desastre de Tucapel es sustituido por el capitán Francisco de Villagrán que consiguió derrotar a los araucanos definitivamente.

La expansión hacia el Este, no tuvo interrupción y sucesivamente se fué penetrando en la rica región minera de las Charcas, se fundó la ciudad de Córdoba y siempre buscando la salida al mar, se llegó hasta el Río de la Plata, que a su vez, constituyó otro gran núcleo de expansión.

La época en que se inicia esta expansión corresponde casi a la mitad del siglo XVI, cuando las grandes conquistas de México y

Perú estaban ya realizadas y la forma y desarrollo de las mismas se apartan bastante de las ya estudiadas.

Varios factores contribuyen a ello. Por un lado el factor geográfico, ya que toda esta región es en su mayor parte tierra llana y surcada por numerosos ríos navegables que son vías de penetración, el clima es suave y los obstáculos mayores son las amplias llanuras desiertas. Por otro lado, el factor humano. No hubo unidad ni de tipo político ni de tipo cultural. Diversas razas de distintas culturas se reparten a través de estos inmensos territorios. Además no se encontraron en estas regiones las riquezas fabulosas que habían llenado de entusiasmo a los otros descubridores, de tal manera que desde el principio se trabajó la tierra y se hizo una colonización de tipo agrícola.

El año de 1536 se fundó la ciudad de Santa María del Buen Aire, en una posición estratégica, pues no sólo servía de base para continuar las exploraciones hacia la Sierra de la Plata, sino también servía para base del abastecimiento. Muerto don Pedro de Mendoza, fundador del actual Buenos Aires, le sucede en el mando Juan de Ayolas, que consiguió llegar al objetivo tan deseado, de la sierra de la Plata, de donde arrancó riquísimo botín.

Durante el mismo año que esto sucedía, 1537, otra expedición bajo el mando de Juan Salazar llegó hasta la bahía que formaba el Paraguay donde pactaron con los indios guaraníes y remontando el río fundaron la ciudad de Nuestra Señora de la Asunción, que bajo la gobernación de Martínez Irala adquirió gran desarrollo.

Hombre tenaz y decidido, logró Irala, tras vencer numerosas dificultades de toda índole, organizar una expedición que atravesando el Chaco, llegase hasta el territorio de las Charcas, considerado como entrada a la fabulosa sierra de la Plata, pero al llegar se encontraron con que se les había adelantado los españoles del Perú y retornaron a la Asunción, foco el más importante de esta zona rioplatense, para la expansión colonizadora.

Otro punto de expansión, el último que consideramos, es el que tuvo su asiento en las costas continentales del Caribe. Desde allí hacia el interior, se unirá esta expansión con la peruana, en el altiplano de Bogotá.

El interés que había tenido la conquista española en las Antillas, había restado importancia a esta zona costera continental y hasta el año 1525 no se fundó ninguna ciudad, siendo la primera la de Santa Marta y siguiéndola con ocho años de diferencia la de Cartagena de Indias. El gobierno de la primera de estas dos ciudades adoleció de graves defectos, sobre todo en lo referente al abuso que se hacía de las personas y riquezas indígenas, que eran transportados como esclavos a lejanas tierras, por lo que, y para poner remedio a esta situación, se firmaron unas Capitulaciones reales, por las que el Adelantado de Canarias se comprometía a poblar y pacificar a Santa Marta.

Al poco tiempo de llegada esta expedición, se organizó otra hacia el interior, que descubrió y dominó a los chibchas de Bogotá y en la que se destacó Jiménez de Quezada. El cual, buscando solucionar los angustiosos problemas que atormentaban a los habitantes de Santa Marta, especialmente el del hambre y la escasez de alimentos, pensó llegar hasta el Perú, remontando el río Magdalena. Hay que considerar que la idea de las distancias que separaban unas regiones de otras era totalmente falsas y que los mapas principales que se utilizaban, el de Leonardo, el de los sabios de Saint-Dié, el de Stobnicza y otros más, estaban plagados de errores en este sentido, lo que contribuyó a hacer creer que las distancias que les separaban del Perú, eran mucho más cortas que la realidad.

La navegación del Magdalena estuvo llena de peligros y dificultades, y al llegar a un lugar, llamado de los Cuatro Brazos, donde se le unen cuatro ríos al gran Magdalena, decidieron descansar y realizar otras investigaciones por vía terrestre.

Atraídos por noticias que llegaron hasta ellos por medio de los indios, sobre una zona llamada de la sal y que por las muestras de mantas pintadas que habían podido conocer, les parecía de superior civilización y cultura, caminaron a través de numerosos pueblos hasta llegar a Bacatá, ciudad que encontraron despoblada.

Aprovecharon las discordias existentes entre los zipas, para continuar su avance que culminó con la fundación de la ciudad de Santa Fé de Bogotá, el año de 1539.

También se colonizó el interior del Continente desde la ciudad de Santa Ana del Coro, estas empresas expedicionarias fueron llevadas a cabo por alemanes, ya que desde los inicios del siglo XVI y coincidiendo con los descubrimientos y conquistas, fuertes casas de banca alemanas se habían establecido tanto en España como en Portugal.

A una de estas familias, la de los Welser, fué cedido el territorio venezolano, según opinión de eruditos alemanes, para cancelar así fuertes deudas que la Corona tenía contraídas con ella. Los diversos jefes alemanes que llegaron a América, se sintieron atraídos sobre todo, por la leyenda del Dorado y esto produjo bastante confusión y desconcierto.

Para penetrar en los territorios de Venezuela, la vía más apta y utilizada, fue la fluvial del Orinoco, por donde con increíble constancia y tenacidad viajó el capitán de Hernán Cortés, Diego de Ordaz.

Siguiendo a Hernández Sánchez Barba hemos delineado la acción conquistadora de España en América, considerando los cuatro puntos más importantes como centro de expansión colonizadora.

Numerosos factores de todo tipo: social, económico, histórico, geográfico, religioso, coadyuvaron a esta empresa gigantesca. La acción del individuo aunque en comunidad, suele imponerse, pero el Estado no olvida su propia acción que busca organizar e institucionalizar, sobre todo, aquellos territorios.

Sobre este escenario multicolor, encuentran los españoles un fondo, también múltiple y variadísimo de culturas y civilizaciones.

Unos pueblos habían llegado ya a refinados grados de civilización, mientras que otros comenzaban a escalar apenas, esta difícil ascensión. Esto es lo que estudiaremos a grandes rasgos en el próximo capítulo.

NOTAS :

- 1.— Carlos Pereyra.—Breve Historia de América.—Editorial Aguilar.
- 2 y 3.— Mario Hernández Sánchez Barba.—Historia Universal de América.—Ediciones Guadarrama.—Madrid 1963.

CAPITULO V

VISION CULTURAL

Hace aproximadamente veinticinco o treinta mil años, coincidiendo con la terminación del último período glaciario americano, entraron a Alaska, procedentes de Siberia las primeras hordas nómadas de cazadores. Desde el comienzo se ofrecieron a estos pueblos asiáticos numerosas vías de migración y, empujados, unas veces por la necesidad de buscar mejores climas y cacerías más propicias, y otras, por nuevas hordas que se iban desplazando, llegaron desde el estrecho de Bering a la Tierra del Fuego.

Lentamente estos pueblos diversos iban evolucionando y desarrollándose siguiendo rumbos diferentes y avanzando con distinta velocidad en el campo de la civilización.

Según la acertada imagen de Walter Krickeberg (1) la civilización de la América antigua es como una inmensa pirámide escalonada. La base, que comprendería el doble continente representa el grado más inferior de cultura, los pueblos que la habitan son sólo cazadores o pescadores. El primer escalón, delimitado por Quebec —los Angeles al Norte y Pará— Puerto Montt al Sur, representa la cultura de los pueblos agrícolas. El segundo y último escalón corresponde a la parte norte de América Central, y a la zona media de la región de los Andes, es el dominio de las culturas superiores, donde se desarrollan los Estados y la arquitectura monumental, calendarios y escritura, se conocen los animales domésticos y el arte de los metales. El que haya sido estas regiones el asiento de superior cultura ha sido un enigma para la Historia, que le ha dado una solución materialista, al creer que fué la base económica de estas civilizaciones, el desarrollo del cultivo del maíz; lo cierto es que estos países, donde la civilización era superior ejercieron su influencia en todo el Continente.

El conocimiento de estas culturas superiores lo debemos, al mismo tiempo, que al profundo trabajo de los arqueólogos, a los datos de los Cronistas de Indias y a los escasos manuscritos y abundantes petroglifos conservados.

Así, en el caso de las civilizaciones del área cultural mexicana nos encontramos con que sólo se han conservado diez y siete jeroglíficos prehispánicos, pero en cambio, las observaciones y comentarios comienzan ya con Hernán Cortés, que escribió cuatro volúmenes y continúan y se amplían con la monumental obra de Bernal Díaz del Castillo.

En la meseta del Anahuac, que etimológicamente significa entre aguas, (2), en el valle central de México, florecieron las principales culturas de este país.

Esta región desértica se va dulcificando hacia el sur y se caracteriza por una serie de lagunas en cuyas orillas vivieron tribus diversas.

En Pázuaro estuvo sita la capital de los Tarascos, en Tezcoco floreció la cultura chichimeca, en Chalco, la tecpaneca y en Xochimilco, la azteca, respectivamente.

Se conoce con la denominación general de épocas teocráticas todo el primer milenio después del nacimiento de Cristo. La más conocida de todas las culturas correspondientes a esta época, para algunos autores denominada también con el adjetivo de clásica (3) es la conocida con el nombre de las ruinas situadas al norte de la capital de México: Teotihuacán. Sólo restos arqueológicos nos han quedado y ningún documento escrito, pero por los templos, palacio, casa y estatuas, podemos deducir que no era pueblo belicoso, que sus habitantes desconocían los sacrificios de seres humanos y que el dios supremo era el de la Lluvia que reinaba en el paraíso de los Muertos.

Esta civilización es importante sobre todo por dos razones: por su carácter constructivo y por su aportación panteónica.

Dentro de esta misma etapa teocrática está situada también la cultura zapoteca, conectada con la anterior y también con la maya y cuyo esplendor debemos situar entre los últimos quinientos años del milenio. Según Trimborn (4) esta cultura se divide en cuatro periodos, el más interesante de ellos es el tercero, que coincide con el establecimiento en la ciudad templo de Monte Albán, abandonada en el cuarto periodo.

En el litoral atlántico tuvo su asiento la cultura huasteca, emparentada con los mayas y totonacas que fué el primer grupo étnico que encontraron los españoles al llegar a la ciudad de Zempoala, dentro de cuyo recinto se encontraron templos y pirámides.

Como una transición entre la época teocrática y la siguiente, imperial-imilitarista, surge el pueblo y la civilización tolteca, que se extiende durante tres siglos, del IX al XII. El recuerdo y el nombre de sus diez reyes está conservado en la leyenda histórica. Su papel, en el sentido tanto histórico como cultural fué importantísimo y se le compara en cierto aspecto, con el que desempeñó en Europa el pueblo celta, es decir, que asimiló y unificó las creaciones clásicas y luego las puso en contacto con las nuevas culturas dominadoras, en este caso concreto con la cultura azteca, que refleja muchísimas de las características de esta civilización. No fué este pueblo un estado militar, sino un conjunto estatal muy complejo y cuyo centro estuvo situado en la ciudad de Tula, para unos, y para otros historiadores en la antigua y tradicional Teotihuacán. Estos segundos se basan principalmente en que esta ciudad fué la patria del dios Quetzalcoatl, que, a más de ser su dios principal, es el símbolo supremo de esta cultura.

El estudio del mito de este dios y del contenido teológico y moral de su doctrina es sumamente atractivo, y ha despertado el interés de muchos historiadores. Parece que fue un Hombre-Dios de gran virtud, que predicaba una doctrina monoteísta con la promesa de la resurrección y llena de profundo contenido moral, por lo tanto su mensaje fue de hondas consecuencias tanto psicológicas como sociales.

Este mito divulgado por toda Centroamérica tuvo una enorme influencia y sufrió muchas alteraciones, dándole diferentes aspectos tanto humanos como divinos.

A fines del siglo XII este pueblo pacífico y culto sufrió la invasión de otro, totalmente distinto, así como en la historia de Europa el Imperio romano fue destruido por los bárbaros. Aquí un pueblo sangriento cuyo mismo nombre, chichimecas, chupadoras de sangre, indica su barbarie, fue el que invadió el valle de México,

imponiéndose por la fuerza y por una nueva arma de combate, el arco, mucho más poderoso que la lanza de los toltecas.

Es este un período que durará casi tres siglos y que se distingue por su confusión, luchas y desintegración en estados tribales menores. La capital estuvo en las orillas de Texcoco, hasta que fue conquistada por la tribu de los tepanecas, que la trasladó a Chalco. Para vencer a los tepanecas se estableció una alianza entre diversos pueblos y en el año 1430 fueron destruidos acabando así la fase primera del pueblo mexicano e iniciándose la gran época denominada imperio-militarista, que tuvo excepcional importancia y que es la que dominaba cuando llegaron los españoles.

Hacia los últimos años del siglo XII llegaron a Tula unas tribus modestas pertenecientes al pueblo azteca. Lentamente comenzaron a caminar por los valles centrales y en 1325 se establecieron y fundaron la ciudad de Tenochtitlán.

En ella se alzó pronto un templo y comenzaron a rodearla numerosos barrios o calpullis. Esta será la base de un gran estado centralizador que tuvo tres contenidos básicos: el agrícola, el religioso y el militar, un exagerado nacionalismo y una estructura social clasista dominada por una minoría militar y sacerdotal. Esta minoría encabeza al pueblo usando la voz del dios Huitzilopochtli, dios de la guerra y de la dominación, y haciendo que predominara la idea de conquista, de tal forma que sobre la base cultural de los toltecas se impuso su innovación religiosa y política, la idea de un imperio.

Esta expansión imperial principia con Itzcoatl —1428-40— que comenzó a dominar a las tribus más cercanas y dejó en condiciones a su sucesor de poder conquistar e incorporar el valle de Puebla y llegar a las costas del golfo de México, todo lo cual supuso un gran auge cultural puesto que se pusieron en contacto con otros pueblos.

Hasta llegar el primer año del siglo XVI se van sucediendo una serie de gobernantes que unen a la pasión de la guerra la de la construcción, y así surgen templos, ciudades y acueductos, mientras cada vez más se va extendiendo el poderío azteca. Al lle-

gar el año de 1503 es elegido entre diez y seis candidatos, Motecuzoma o Moctezuma, sumo sacerdote y gran guerrero, para ocupar el cargo supremo de tlacatecuhtli.

Descrito por Cervantes de Salazar en su Crónica "como hombre muy polido, cuidadoso y devoto" nos resulta un personaje muy atractivo.

Al enfrentarse con la sublevación de los mixtecas se lanzó hacia Guatemala donde penetraron sus ejércitos, pero en cambio en su tiempo y por diversas circunstancias se rompieron varias alianzas muy valiosas.

Ya la personalidad de este caudillo había rebasado la de un jefe militar para convertirse en un representante de poder absoluto, sin embargo fue víctima, en cierto modo, tanto de su propio pueblo, como de los españoles. Tras él reinó poco tiempo, otro guerrero, Cuitlahuac, y finalmente el último caudillo mexicano, el que dentendrá su ciudad ante Hernán Cortés será el valiente Cuah-temoc.

Tanto Hernán Cortés como Bernal Díaz del Castillo nos hablan en sus crónicas del adelanto y cultura de la ciudad de Tenochtitlán, lo que nos indica el grado de civilización a que estos pueblos habían llegado, aunque junto a estas descripciones los horrores de los sacrificios humanos y las crueldades de índole religiosa nos hacen estremecer.

Entre todos los pueblos mexicanos progresó la concentración en ciudades y la construcción de casas de piedra sobre terrazas. Estas ciudades eran de varios tipos, unas, como Teotihuacan y Zempoala, estaban formadas por casas y templos con patios, a lo largo de avenidas rectas, anchas y largas; otras eran a modo de fortalezas, como Monte-Albán, situada en lo alto de un cerro o montaña, y otras como Tenochtitlán, levantaban sus edificios sobre islotes y se separaban entre sí por medio de canales (5).

La cerámica había alcanzado gran desarrollo diferenciándose la de Cholula de la Azteca por la forma de los soportes.

También se desarrollaron mucho en el antiguo México las industrias lapidarias, la orfebrería y la plumería. Como hacha servía una hoja de diabasa con mango de madera y como cuchillo una hoja de pedernal tallado. El arte de la joyería, especialmente el de la incrustación de piedras y metales preciosos, había alcanzado también gran desarrollo.

Con las plumas de los pájaros tropicales, partidas en pequeños trozos, se decoraban a modo de mosaicos, escudos y tocados. Era tan grande la riqueza en adornos de pluma, que entre los aztecas había llegado a formar una especie de uniforme y el rango de cada uno tenía su divisa especial.

Todas las formas artísticas están relacionadas con los supuestos religiosos, sociales y políticos. Como los aztecas tuvieron un espíritu tan homogeneizador reunieron todos los elementos culturales del valle de México, pero especialmente buscaron traducir plásticamente, su espíritu religioso, al mismo tiempo, terrible y sublime.

Se puede apreciar que utilizaban y repetían los mismos elementos artísticos y que no aspiraban a la belleza sino a la expresión. El temor se vuelve adoración, de forma que lo terrible se convierte en esencia de lo divino. Así, hay que situar el arte mexicano dentro de la concepción teogónica propia de este pueblo. Es curioso observar el sentido tan diferente que tienen las pirámides mexicanas del de las egipcias. En primer lugar quieren hacer ascender las divinidades por encima de los hombres, por eso las pirámides se ven siempre coronadas por la divinidad, y en segundo, la pirámide es como un eje rítmico que no se da nunca aislado, sino dentro del conjunto ceremonial.

Sobresalen la gran pirámide y doble templo de Tenayuca, que ofrece en su construcción características arquitectónicas muy parecidas a las de la pirámide de Cuernavaca y a algunas construcciones de Zempoala, como son: taludes poco inclinados, con espacios muy angostos entre ellos, escalera dividida en dos, superposición de estructuras, y decoración a base principalmente de cabezas de serpientes.

El pueblo zapoteca nos ha legado las maravillosas ruinas de

Mitla, ciudad de los muertos; en ella se unen cuatro edificios que cierran un recinto cuadrado, las decoraciones se encuentran en la cara interior.

También son notables las dos pirámides gigantescas de Teotihuacán, consagradas según los aztecas, la una a la Luna y la otra al Sol.

El templo más rico de esta ciudad es el de Quetzalcoatl, que es al mismo tiempo una pirámide, cuya base cuadrada cubre una superficie de 1.600 metros cuadrados, a su alrededor se elevan quince pirámides más pequeñas terminadas en plataforma.

Repasar someramente estas ruinas sobrecoge el espíritu y una gran curiosidad nos empuja a querer conocer detalles sobre la vida, usos y costumbres de estos pueblos.

A la cabeza de los aztecas había un consejo de Estado, compuesto de doce nobles. Los jefes de los cuatro barrios urbanos formaban como un gremio que elegía al Rey; esta elección con el tiempo recayó sobre una misma familia, de forma que había una dinastía dominante. Las tribus se dividían en grupos y la tierra se repartía hereditariamente entre los componentes de ellos.

La sociedad estaba dividida en clases, siendo la más alta la nobleza, bien por nacimiento, bien adquirida por méritos guerreros.

Otra clase social la constituían los comerciantes, que a más del comercio se preocupaban del espionaje y eran muy estimados.

Los obreros especializados se agrupaban en gremios y formaban otra clase social. La más baja clase la formaban los siervos o trabajadores de la gleba, que eran libres y los esclavos, prisioneros de guerra en su mayor parte.

Para la guerra estaban normalmente los soldados profesionales, cuyos emblemas eran el águila y el jaguar.

El derecho consuetudinario se completó con los estatutos de Netzahualcoyotl II, llamado el Solón de Anahuac (6). Las penas

eran rigurosas y rígida la justicia. El derecho familiar se caracterizaba por sus rasgos patriarcales, siendo la mujer respetada como madre y ciñéndose al hogar su radio de acción.

La educación era rigurosa, las niñas no recibían enseñanza pública y los muchachos se educaban de distintas formas según la clase social a la que pertenecieran.

En su conciencia religiosa faltaba el culto a los antepasados y predominaba la individualización de los dioses.

Respecto al más allá había diversa solución. En su mayor parte no dependía de los valores étnicos del muerto, sino de la forma de morir, así, los guerreros muertos en combate entraban en la casa del Sol, los que morían ahogados o enfermos entraban en el reino de la Lluvia.

Los dioses encarnan misterios de la naturaleza, dios del Sol, dios del Cielo Estrellado, del Fuego, de la Luna, de los Vientos... Muchas veces aparecen con figuras dobles, diosa de la Tierra y de la Luna, del Maíz y el Henequén.

Los animales, a más de estar relacionados simbólicamente con los seres superiores, tenían una naturaleza mítica.

Todo acontecimiento se relacionaba con las divinidades y llevaba, por consiguiente, la actuación de los hombres mediante el culto, oración, mortificación, sacrificios humanos y fiestas religiosas. Todas estas ceremonias se acompañaban con música y como los instrumentos de cuerda no se conocían se utilizaban los de viento y percusión.

Los muertos solían ser quemados; durante cuatro años se hacían sacrificios para ayudarles a llegar al reino de los muertos y se les daba un perro por compañero.

La organización religiosa abarcaba desde el supremo sacerdote hasta los servidores del Templo pasando por más de treinta y ocho categorías. Las prácticas mágicas y adivinatorias inundaban la vida.

Los aztecas tenían un año de 260 días, frente a otro de 360, el primero era especialmente un calendario de adivinación y magia, y se cree que corresponde al tiempo que dura un embarazo normal o sea periodos menstruales.

La ciencia calendárica está plasmada en los códices precortesianos, por medio de escritura jeroglífica, que ya casi había llegado a los límites de la fonética. Para ellos tuvo una importancia suma el conocimiento de los astros, pues mediante él intentaban explorar la naturaleza de sus dioses para poder adaptar la conducta humana a la divina.

En definitiva, lo que parece caracterizar a toda esta cultura y civilización es el anonadamiento del hombre ante la fatalidad cósmica.

Con ciertas semejanzas formales pero radicalmente distinta en su esencia al complejo mexicano, se nos presenta la otra cultura superior mesoamericana, la apasionante cultura de los mayas, tan llena de desconcertantes problemas.

Su área de expansión se extiende por las tierras altas de Guatemala y occidente de Honduras, tierras circundantes de la península del Yucatán y la planicie norte de ésta.

Su base geográfica fue la laguna de Atitlán, y su base cultural fue la agrícola, siendo sus principales realizaciones la creación de ciudades, su sistema religioso y la carencia total de sentido militarista.

La historia de este pueblo según la cronología de Morley principia aproximadamente con la era cristiana y se divide en dos largos y distintos periodos. El uno, que comprende hasta el siglo VIII d. C. y que geográficamente se extendía por el sur, y el otro, desde el siglo VIII hasta la llegada de los españoles, que se extendía hacia el norte, por la península de Yucatán.

Propiamente los habitantes de la zona meridional no eran mayas sino quichés y formaban un pueblo complejo constituido por numerosas tribus.

El primer problema que se presenta al historiador radica en los orígenes de este pueblo de superior cultura.

Dos soluciones se han dado a este problema, la que podríamos llamar mexicana, que mantiene que la cultura maya lo mismo que la mexicana es hija de la antigua cultura olmeca; y la de Morley, que encuentra el núcleo de esta civilización, en torno a los dos centros urbanos de Tikal y Vaxactún y relaciona con esta zona, que denomina premaya, la cultura mexicana de Monte Albán y la zona costera de Ecuador, dándole a este complejo cultural el nombre de complejo Q.

Las noticias acerca de estos pueblos han llegado hasta nosotros por diversos caminos. El uno formado por la interesante colección de manuscritos, escritos en quiché pero con caracteres latinos, entre los que destacan el Chilam Balaam (adivino jaguar) y el Popol Vuh (libro sagrado); el otro, lo encontramos en la relación del obispo Diego de Landa sobre las cosas de Yucatán; y el tercero por desgracia todavía casi ignorado, en las numerosas inscripciones jeroglíficas.

Para hacernos una idea del desarrollo que había adquirido esta cultura en el campo urbano nos basta recordar las cifras que da Morley al clasificar en cuatro grupos sus centros. Al primero pertenecen cuatro ciudades, al segundo diez y nueve, treinta y nueve al tercero y cincuenta y cuatro al cuarto, lo que suma un total de ciento diez y seis ciudades.

Claro que el carácter de éstas no eran igual, ni tampoco su importancia, siendo unos centros exclusivamente religiosos, otros científicos y otros de población. Este carácter diferenciador nos indica también la independencia de estas culturas entre sí. Estaban gobernadas por un cacique, cuyo cargo era hereditario, pero la minoría aristocrática la constituía la clase sacerdotal, que era al mismo tiempo la intelectual, lo que demuestra el carácter teocrático de esta sociedad.

La masa popular se dedica preferentemente a la agricultura y el tiempo que queda libre lo empleaban en la realización de las colosales obras públicas.

De todas las ciudades de los mayas la más antigua es Huaxactum, en donde se encuentra la estela con la fecha más antigua de la América indígena, 3.490 años, es decir según la cronología mayense, ocho periodos de cuatrocientos años, más catorce de veinte, más diez años, trece meses y quince días. Al lado de esta ciudad madre se encuentra la de Tikal, sitio donde se oyen voces, según su etimología.

Ya en la república de Honduras, al lado de la frontera, se encuentra Copán, el centro científico de Imperio Antiguo sobre todo en lo referente a los conocimientos astrológicos.

Para el estudio de la civilización mayense podemos seguir a Eric Thompson que distingue tres provincias muy diferenciadas, tanto geográfica como culturalmente.

La provincia central que comprende el norte de Guatemala, parte de Chiapas, Tabasco y Honduras Británica; allí se desarrollará la civilización maya clásica, desde el año trescientos al novecientos, será la época de apogeo de las estelas y se notará muy poca influencia mexicana.

La provincia norte corresponde a la península de Yucatán, siendo el límite geográfico entre las dos provincias la alta selva húmeda de Petén y la seca comarca del sur de Yucatán.

La tercera provincia o meridional, comprende la región montañosa de la actual Guatemala y se extiende hasta la parte oeste del Salvador, siendo ésta la que mayor influencia mexicana ha sentido. Estas influencias llegaron en tres oleadas sucesivas, de las que son testimonios los vasos sagrados teotihuacanos, descubiertos en grandes cantidades en las sepulturas, en donde abundaron más que las cerámicas mayas clásicas; las otras dos oleadas coincidieron con los finales de los siglos nueve y doce respectivamente y llevaron nuevas migraciones mexicanas.

Se inició la civilización maya en diversos territorios de población sedentaria, que cultivaba el maíz, y el algodón y que trabajaba la cerámica. Numerosos hechos contradicen la prioridad de esta cultura sobre las otras de mesoamérica, "no debemos con-

siderar a la civilización maya como el tronco del árbol mesoamericano, sino solamente como su más bella rama" dice a este respecto Alfred C. Kidder. La hipótesis más antigua sostiene que la población de las regiones altas llegó antes al estado sedentario y se interesó por el estudio de los astros, legando estos conocimientos, así como los agrícolas a los habitantes de los bosques, pero se dió el caso curioso que allí es donde alcanzaron su apogeo, como lo demuestran los templos y las estelas cronológicas y astronómicas que en ellos se encuentran, careciendo, en cambio, las regiones altas de estos testimonios.

El florecimiento de esta civilización en la parte más boscosa y difícil del territorio, por su clima tropical, ha originado numerosas incógnitas a las que Toynbee despeja diciendo que precisamente en esta dura lucha que exige al hombre la selva tropical, está el origen de la fuerza creadora de los mayas.

Allí en esa región boscosa se desarrolló una espléndida civilización, a lo largo de cinco siglos, del cuarto al noveno después de Cristo, civilización que produjo las más bellas esculturas, los más espléndidos edificios y las estelas cronológicas. Es muy probable que estos centros se fueran desarrollando al lado de los monasterios y que una gran parte de la población se dedicase a las tareas del culto, ocurriendo algo parecido a lo que pasa hoy en el Tibet, pues existen entre ambas culturas grandes analogías, entre las que señala certeramente Disselhoff (7), dos principales: los santuarios aislados como núcleos de población y la inaccesibilidad de los territorios por su misma naturaleza geográfica.

Al llegar el siglo IX estas ciudades religiosas fueron abandonadas. Unos historiadores opinan que por agotamiento del suelo; otros ven en este abandono una causa social: la rebelión del pueblo contra la minoría sacerdotal tan exigente en pedirle su esfuerzo físico para el trabajo rural y de construcción y otros, finalmente, piensan en invasiones y guerras desventuradas.

Lo cierto es que, abandonada esta región, el renacimiento maya se da en el Yucatán, donde después de un periodo transitorio se levantó el Nuevo Imperio con numerosas ciudades extensas y florecientes, pero tanto la arquitectura como las artes plásticas presen-

tan una mayor rigidez, cierta dureza y angulosidad que algunos autores, como W. Krickeberg, achacan a la aridez del nuevo suelo y a la lucha por la vida, tan penosa en esta zona.

Dos tribus mayas colonizaron el Yucatán, los itzás, procedentes de Petén y los xiu, un linaje que había sido originario de Tabasco. Consecuencia de esta duplicidad son las diferencias existentes entre las diversas ciudades fundadas en este nuevo imperio: Uxmal y Chichén Itzá, por ejemplo.

Los xiu, tiranizados por dominadores mexicanos se levantaron el año 1451, pero agotados por estas luchas se retiraron a Maní, cerca de la actual ciudad de Mérida, y los itzás, se retiraron a su antigua tierra de Petén, donde su pequeño estado subsistió hasta principios del siglo XVIII.

De esta forma el Yucatán quedó sin poder central alguno, dividido en una serie de ciudades. Cuando llegaron los españoles encontraron en esta situación, no sólo al Yucatán, sino también los altos de Guatemala sometidos por Pedro de Alvarado en 1524.

De esta civilización nos ha quedado una infinita cantidad de material arqueológico, destacando las acrópolis y ciudades ya citadas con sus templos y pirámides, las estelas monolíticas, verdaderas obras maestras con perfecto dominio de los problemas del movimiento, perspectiva y composición.

Para hacernos una idea de las costumbres de este pueblo singular tenemos a más de las Relaciones españolas, los Códigos y la interpretación de los jeroglíficos.

Lo que nos asombra sobre todo es su conocimiento de los astros, el calendario y el desarrollo extraordinario que alcanzó la aritmética, pues conocían el cero dos siglos antes de la llegada de los españoles, aunque no empleaban un sistema decimal sino vigesimal.

Peregrinando por el ámbito cultural americano encontramos la otra gran cultura, que forma con las dos anteriormente estudiadas, el último escalón de la pirámide de Krickeberg. Es la cultura del

Tahuantinsuyo, el imperio de los Incas, formado por cuatro grandes regiones unidas.

Es el único verdadero imperio con unidad política, idea imperial transmitida de generación en generación, respeto al jefe y comunicaciones entre todos los puntos del territorio.

En México no hubo verdadero imperio, por ser un complejo de diversas tribus y los mayas, aunque más cultos no alcanzaron tampoco esta forma social.

El gran Tahuantinsuyo se dividía en cuatro comarcas que correspondían a los cuatro puntos cardinales.

El Chinchasuyo, al norte llegaba hasta Túmbez, la primera ciudad que vieron los españoles; desde lejanos tiempos existía un camino costero por el golfo de Guayaquil que les permitió extenderse y dominar todo el Ecuador actual y la parte sur de Colombia. En esta región se encontraba la célebre ciudad de Cajamarca.

Al occidente, el Continsuyo, verdadero corazón del imperio, tenía sus límites en el océano Pacífico y llegaba hasta Arequipa.

El Antisuyo al oriente, se extendía hacia los valles orientales y comprendía toda la región del Titicaca.

Al sur, el Collasuyo, que comprendía la altiplanicie boliviana y penetrando por un gran camino en la actual Argentina, llegaba hasta Santiago del Estero.

Para conocer la historia del Imperio poseemos diversas fuentes, pero como éste comenzó en el siglo XIII, tenemos un larguísimo periodo preincásico, que puede ser conocido gracias a los descubrimientos arqueológicos, que son abundantísimos y se han conservado en mejor estado que en el resto de regiones americanas, gracias, tal vez, al estado de suelo y clima. El mismo Disselhoff relata que él personalmente encontró en una tumba los restos de comida depositada para el difunto, como era pescado, aunque la carne había desaparecido, subsistían las pieles escamosas hinchadas sobre las espinas. (8)

Dentro de este inmenso espacio hay que distinguir dos partes fundamentales y distintas en su medio geográfico, la costa y el altiplano.

El desierto costero carente de lluvias, lleno de dunas y rocas pero surcado por numerosos ríos procedentes de las montañas, es en cierto modo, comparable a Egipto y desarrolló civilizaciones aisladas.

El mundo de los Andes está lleno de contrastes. Cumbres nevadas y valles subtropicales, hondonadas y vertientes originan un medio muy apto para el cultivo, como para el pastoreo.

Se distinguen tres fases en estas civilizaciones preincásicas: una fase formativa, caracterizada por una civilización agrícola de aldeas, que se fecha de 2500 a 1200 (a. de C.), año en que se inicia el cultivo del maíz y aparecen restos de alfarería y cerámica.

En el siglo IX antes de Cristo se inicia una nueva concepción del mundo, cuyo centro ocupa un dios encarnado en el jaguar o en el puma. Este nuevo horizonte recibió el nombre de Chavín, por ser el de un lugar llamado Chavín de Huántar donde se encontró un santuario lleno de recuerdos arqueológicos. Esta cultura irradió hacia los oasis de la costa con características peculiares.

El período clásico de la costa norte, recibe el nombre de civilización mochica, que se deriva del nombre del yacimiento Moche y se caracteriza por el dominio de las habilidades técnicas antiguas y modernas y por la belleza de los objetos de cerámica.

También se sitúa en este período la fase llamada Nazca, establecida al sur, que no conoció más meta que el oro y que aún cuando careció de ruinas majestuosas, las suplió por la belleza y abundancia de su cerámica.

Esta fase terminó lentamente por una nueva influencia que provenía del altiplano, al sur del lago Titicaca.

Su foco de difusión estuvo en la metrópoli religiosa de Tiahuanaco, a una altura de 4.000 metros.

De esta civilización sólo nos han quedado los testimonios mudos pero elocuentes de un arte que Bushnell califica de rígido e impersonal y Trimborn como expresivo y animado por impulsos religiosos, pero dominado por la estrechez temática de todas las civilizaciones teocráticas de América.

La tercera y última fase, llamada postclásica, empezó en los primeros siglos del primer milenio y se caracterizó, en un principio, por los numerosos desórdenes políticos.

A esta época pertenece el imperio de Chimor, formado por los chimúes en la costa norte, el cual, cuando fué conquistado por el imperio quechua, en el año de 1450, se extendía más de 900 kilómetros, desde Túmbez hasta cerca de Lima. La capital de este imperio era Chanchán de la que se conservan ruinas y murallas.

Por los restos, la costumbre de ofrendas fúnebres y la cerámica realista, se cree que este imperio de tipo feudal, con tradición dinástica, poseyó una civilización urbana, industrial y vital, que contrasta con la seca y rigurosa civilización del altiplano.

Lentamente y al mismo tiempo que estas civilizaciones iban dando sus frutos, hacia el Norte, más allá del paso de Vilcanota, se iba desarrollando el imperio Inca, que después absorbería todos estos extensos territorios.

Como la de todos los pueblos de la tierra, la historia más antigua del Imperio, se nos presenta rodeada de mitos y leyendas.

El primer monarca, Manco Capac, aparece como un semidios. Si Capac significa poderoso o ilustre, el nombre de Manco no pertenece a la lengua quichua, hablada por los Incas, lo que ha hecho pensar en un origen extranjero a algunos americanistas.

Algunas leyendas embellecen con crueles hazañas guerreras y la presencia de la intrépida Mama Ocllo la ocupación del valle del Cuzco, otras la presentan de forma pacífica y tranquila, lo cierto es que por su valor e inteligencia este pueblo venció a la población indígena y campesina y se convirtió en casta dominante.

El segundo y el tercer Inca, Sinchi Roca y Lloque Yupanqui, también son personajes legendarios, al uno se le atribuye la construcción del gran templo del Sol y al otro la organización militar tan eficiente.

Fué el sexto monarca, Inca Roca, el primero en llevar el título de Inca, palabra que por extensión semántica, pasó a denominar al Imperio.

Durante el reinado de Huiracocha, octavo de la dinastía, los aymará pidieron apoyo a los Incas y éstos comenzaron a franquear las montañas y a extenderse hacia el sur.

La historia, ya digna de crédito, se inicia con Pachacutic, que significa reformador, y fué éste el sobrenombre de Yupanqui, hijo menor del Inca antes citado, que usurpó el trono a su hermano Ocro. Reinó desde 1438 a 1471 y su imperio se extendió desde el lago Titicaca hasta la frontera Sur del Ecuador. Su momia suntuosamente adornada y con ojos de oro fué encontrada por los españoles.

Su hijo Tupac Yupanqui llevó los límites meridionales hasta lo que hoy es Chile y fué el único Inca que se aventuró a entrar en el océano para conquistar unas islas en el Pacífico, cuyo nombre hoy todavía se ignora. En su tiempo el Imperio estaba ya perfectamente organizado.

Su hijo Huayna Cápac gobernó desde 1493 a 1527, comenzando muy joven su reinado. En su tiempo apareció por vez primera el hombre blanco en la zona de su imperio. Los últimos años de su vida vivió en tierra ecuatoriana, retenido por el amor de una joven princesa. Cuando le llegaron noticias de la presencia de unos extranjeros en las costas de su Imperio, se trataba de Pizarro y de sus trece compañeros, hizo lo mismo que había hecho antes el soberano azteca, consultar los presagios y adivinos y se asustó tanto al conocerlos, que él que había participado en cientos de combates sin temblar, lloró, lleno de funestos presagios.

A su muerte se desató la guerra civil entre sus dos hijos, que como cree Disselhoff más que una guerra entre los dos her-

manos para ocupar el trono, fué una lucha entre el clero que protegía a Huáscar y el ejército que se inclinaba por Atahualpa. En todo caso, esto favoreció notablemente la invasión y conquista de los españoles. Se puede citar como dato curioso que mientras los hombres de Huáscar los divinizaban llamándoles Huiracochas o dioses, los de Atahualpa sólo les denominaban los barbudos, hasta, tal vez, un poco despectivamente.

Como anota el historiador Kubler, la derrota de Atahualpa se debió sobre todo a la ignorancia de éste sobre los refuerzos que podían recibir los españoles desde el mar. Consideró la presencia de los mismos como una insignificante amenaza venida de la costa y su objetivo fué combatir en la montaña.

Así llegó confiado y ufano después de la derrota y prisión de su hermano Huáscar a la ciudad de Cajamarca, donde fué hecho prisionero y ejecutado el año de 1533.

Después de su muerte algunos jefes se resistieron a los españoles y el estado Inca subsistió hasta 1570 en la lejana provincia de Vilcabamba, donde se retiró el último Inca, Manco Capac II, que llevó el nombre del primer Inca, así como Rómulo fué el nombre del primer rey y del último emperador del Imperio romano, pues aunque el último soberano de Vilcabamba fué Túpac Amaru, ejecutado en 1572, ya propiamente se había extinguido el imperio incásico desde hacía más de treinta años.

La organización social y política de este gran Imperio, que representa el militarismo en la América prehispánica, la encontramos ya perfectamente conseguida en los tiempos de Pachacutic y sus sucesores.

El poder supremo emanaba del Sapay Inca y de él se transmitía a los cuatro gobernadores de las cuatro provincias. Ante ellos eran responsables los Huracunacuna, jefes de agrupaciones de diez a mil familias, de los que a su vez dependían los ayllus o jefes de comunidades locales. Esta organización vertical y esta clasificación numérica tenía enormes ventajas de tipo práctico.

El Inca era informado de todos los acontecimientos y sucesos

que ocurrían en sus dominios por los inspectores o tecoyricoc, que recorrían el país aprovechando para ello el magnífico sistema de comunicaciones construido metódicamente y que tanta importancia tuvo, tanto para el orden interior como para el poder combativo de los ejércitos.

Todo el Imperio estaba atravesado por las dos largas vías imperiales, que estaban orientadas de sur a norte, y tanto la costera como la de las montañas se unían por numerosas vías transversales.

Estas carreteras estaban salpicadas de paradores y cada dos kilómetros se estacionaban los corredores que llevaban las noticias por transmisión oral o por medio de cordeles con nudos, los quipus, a todas las partes del Imperio, consiguiéndose con este sistema que una noticia recorriese en un día más de doscientos kilómetros, y en cuatro, podía llegar desde el Cuzco a la Costa.

La estructura económica del país era campesina, los alimentos básicos, vegetales; los animales de carga, llamas y alpacas, se utilizaban también para los sacrificios y para la producción de la lana.

La estructura social era clasista, la sociedad no era igualitaria, y había grandes diferencias entre las distintas clases que la constituían.

Existía siempre posibilidad de ascenso para el individuo porque había necesidad de personal para los puestos cada vez más numerosos.

Con la donación de tierras a los funcionarios y caudillos militares distinguidos se creó una propiedad suplementaria.

Según Thimborn (9) se ha tendido a dar demasiada importancia a los rasgos socialistas del Estado, que en muchos aspectos denotan más una medida fiscal, que una dirección político-económica de la producción y del consumo.

Igual que en otras civilizaciones la mezcla de diversos pueblos

llevó a la religión politeísta de los Incas a numerosos dioses protectores de diversas fuerzas e intereses para sus distintas necesidades. Con esta abundancia de dioses, el antiguo dios andino, Viracocha, fué perdiendo importancia. El dios centro de la religión era Inti, dios del Sol, junto a Quilla, diosa de la Luna; pero para el campesino, la divinidad de la tierra y de la fertilidad, Pachamama, siguió siendo la más importante, y para el pueblo en general, los Incas muertos seguían viviendo en el plano divino.

Existía una organización sacerdotal muy completa, encabezada por el Sacerdote Supremo, que era hermano del Inca.

Los actos religiosos solían acompañar al año agrícola con un ritmo mensual.

Los sacerdotes tenían entre sus muchos deberes, el desarrollo y conservación de la herencia cultural, dominaban el calendario e instruían a la juventud, sobre todo a los hijos de los caciques.

En la arquitectura, austera y robusta, se manifiesta mejor que en otras artes, el espíritu de los Incas: simples y sencillas carecen las construcciones de la decoración ornamental tan extendida en Mesoamérica.

La técnica de los canteros era perfecta y con diversos estilos, que clasifican en dos grupos. El estilo poligonal, que emplea grandes bloques de forma irregular y que se utilizó especialmente en murallas y fortalezas, y el estilo rectangular, de pequeñas piedras cortadas regularmente y con la superficie pulida. Antes se creía que los dos estilos correspondían a épocas distintas, pero hoy se sabe con certeza que todos los edificios conservados en el Cuzco, son del siglo XV.

Estos estilos servían para animar las grandes superficies de las paredes, la piedra empleada era muy dura pero trabajada de modo admirable.

La cerámica, también excelentemente terminada es de decoración muy simple y escasa fantasía. Los motivos suelen ser geométricos y los colores predilectos, el rojo, negro, blanco y amarillo.

Obras reveladoras del espíritu militarista de los Incas son las fortalezas, basadas en las construcciones de terrazas agrícolas, con murallas, fosos y escaleras de piedra. El ejemplo típico lo encontramos en Macchu Picchu, situada a dos mil quinientos metros, en un filo de la sierra, sobre el río Urubamba.

El templo del Sol en el Cuzco, es a su vez, uno de los más característicos ejemplos de la arquitectura religiosa. La techumbre era de madera cubierta de paja, las cuatro paredes recubiertas de planchas de oro y si los muros no tenían mucha altura, no fué por deficiencia técnica sino por temor a los terremotos.

Los rasgos artísticos de mayor espiritualidad se encuentran en la música, melancólica y sensible, cargada de expresión.

Tras esta rápida visión podemos apreciar fácilmente todo lo que tuvieron de común las altas civilizaciones de la América precolombina, que fué principalmente: la civilización agraria de sus aldeas, la sociedad clasista, la civilización urbana y el desarrollo de la artesanía.

Gran concordancia guardan también en las fases de su evolución histórica, con las tres épocas ya estudiadas. La formativa, que corresponde al primer milenio antes de Cristo, la clásica o teocrática, que se desarrolla en el primer milenio después de Cristo, y la postclásica de unos quinientos años de duración, que tendió a la formación de Imperios y que acabó con la llegada de los españoles.

En esta inmensa América, tan poco poblada, A Rosemblat, cree que oscilaba el número de habitantes en la época de la Conquista entre trece y quince millones, sentía resonar en sus bosques y selvas, en sus costas y ríos una multitud de lenguas y dialectos, pertenecientes a numerosas familias lingüísticas, diversas entre sí. Sobre ellas vendrá a posarse el español del siglo XVI que traen los descubridores.

Una visión sencilla y resumida de este sonoro mundo lingüístico, estudiaremos en el próximo capítulo.

NOTAS

- 1) Walter Krickeberg.— Etnología de América.— Fondo de Cultura Económica.— México.— 1942.
- 2) Felipe González Ruiz.— Evolución de la Cultura en América.— Editorial Sapiencia.— Madrid.— 1953.
- 3) Mario Hernández Sánchez Barba.— Historia Universal de América.— Ediciones Guadarrama.— Madrid.— 1963.
- 4) Hermann Trimbom.— América Precolombina.— Ediciones Castilla.— Madrid.— 1965.
- 5) H. Disselhoff.— Las Grandes Civilizaciones de la América Antigua.— Editorial Ayná.— Barcelona 1965.
- 6) H. Trimbom.— América Precolombina.— Op. C.
- 7) y 8) H. Disselhoff.— Las Grandes Civilizaciones de la América Antigua.— Op. C.
- 9) H. Trimbom.— América Precolombina. Op. C.

El distinguido Profesor universitario, Dr. Jorge Salvador Lara, infatigable investigador de la prehistoria ecuatoriana, en el presente trabajo "Esquema para el estudio de la Prehistoria ecuatoriana", hace una síntesis de ese largo período como un paso previo a un desarrollo futuro, en forma analítica. En este estudio previo, el autor ha incorporado los resultados de los últimos cincuenta años de arqueología, así como también los trabajos de la lingüística, de la antropología física, de la Paleontología y de la Etno-historia, con el objeto de dar una visión conjunta sobre el pasado pre-inca y pre-hispánico.

No hay duda que el presente trabajo del Dr. Salvador Lara prestará una enorme utilidad a maestros y alumnos de Historia del Ecuador y de América, ya que los últimos descubrimientos arqueológicos han venido, en sus líneas generales, a confirmar la tradición sustancial sobre el reino de Quito del Padre Juan de Velasco.

A. C. T.

ESQUEMA PARA EL ESTUDIO DE LA PREHISTORIA DEL ECUADOR

I.— EL PALEOINDIO EN LA REGION ECUATORIAL

DE LOS ALTOS ANDES

(¿13.000 a. C.?— 500 a. C.)

Puédese ya afirmar que la presencia del hombre en la región andino ecuatorial de la América del Sur se remonta a por lo menos 15.000 años de antigüedad. En tan lejana época ya se había establecido, a lo ancho y a lo largo del territorio que es hoy la República del Ecuador, el hombre primitivo americano, nómada recolector y cazador, descendiente de los grupos iniciales que, por Behring, arribaron al Norte del Continente y desde allí fueron expandiéndose lentamente.

El clima, más frío en la Sierra que en la actualidad, determinaba un paisaje de poderosas reminiscencias del último período glacial, cuyo rigor se hallaba en retroceso; por ello el indio paleolítico se estableció en torno de las fuentes termales, quizás también porque igualmente las buscaban, en forma instintiva, por ser lugares cálidos, los animales pleistocénicos que cazaba, sobrevivientes a los hielos, en particular el mastodonte y el milodonte. Ciervos y llamas, así como otros especímenes de la fauna cuaternaria, constituían también factores de su dieta, al igual que caracoles, frutas y raíces silvestres y, además, mariscos y pescado en la Costa. El perro era un único animal acompañante, en las correrías de caza y lucha.

En Punín, en la hoya del Chambo, y en Alangasí, en la del Guayllabamba, se han encontrado cráneos humanos correspondientes al Paleoindio. En Alangasí, además, fue encontrado un mastodonte que presentaba, en su cráneo, heridas curadas de punta de lanza. La industria lítica de esta época, en efecto, se compone de variado muestrario de artefactos tallados: lascas, raspadores, perforadores, buriles, cuchillas, raederas, punzones, puntas de lanza y flecha, generalmente de obsidiana (vidrio volcánico), pero también de sílex

y basalto. Se los ha hallado sobre todo en la región de Quito y sus contornos (El Inga, laderas del monte Ilaló, a cuyos pies está Alanagasi, y del volcán Pichincha) y en la Cueva Negra (Sigsig, hoya del Paute).

Justamente corresponden a esas zonas dos leyendas conservadas por los indios Quitos y Cañaris, acerca de pequeños núcleos de hombres primitivos que, tras míticos diluvios (las precipitaciones fluviales del post-glacial), se habrían salvado en las cimas de dos montañas —el Pichincha, en el un caso; el Fasayán, en el otro— y habrían originado la repoblación posterior de estas comarcas, viviendo inicialmente en cuevas.

También se han hallado muestras de una industria precerámica muy antigua en la Península de Santa Elena.

En el cuarto milenario antes de Cristo, el hombre paleolítico se hallaba ya firmemente asentado, en núcleo de escasa densidad, quizás en proceso de sedentarización, tanto en la Sierra interandina ecuatorial, en los lugares más propicios para la caza (como Peguche, en la hoya del Chota) o en las orillas de los ríos de la Costa (por ejemplo en Palcacalo, sobre el Jubones) y en algunas caletas y bahías del litoral del océano Pacífico (como Valdivia, Península de Santa Elena), propicias para la pesca.

Esta población paleoindia, substratum étnico dolicocefalo de la región andino-ecuatorial, debió recibir el impacto de flujos y reflujos durante milenios, y parece que tuvo un idioma paleo-chibcha, el washu (o "esmeraldeño"), que subsistió hasta tiempos históricos y terminó por desaparecer.

II.— PERIODO FORMATIVO DE LA AGRICULTURA

Y LA CERAMICA

(3.500 a. C. — 500 a. C.)

A esas caletas, habitadas por pobladores paleolíticos, arribaron desde el mar diversas oleadas sumamente reducidas de navegantes, naufragos quizás o tal vez exploradores o prófugos de remotas tierras (¿Japón?, ¿Indonesia?, ¿Polinesia?), que trajeron adelantos cul-

		ESQUEMA PARA EL ESTUDIO DE LA COSTA							
PROF. DR. JORGE SALVADOR LARA		ESMERALDAS	MANABÍ	GUAYAS	LOS RÍOS	EL ORO	CARCHÍ	IMBURA	
PERIODOS		AÑOS							
EPOCA ABORIGEN PREHISTORIA	DESARROLLO REGIONAL	PROTOMISTORIA							
		INTE-GRACION							
EPOCA ABORIGEN PREHISTORIA	FORMATIVO	1.500	↑	↑	↑	↑	↑	INCA	INCA
		1.000	ATACAMES					CARA	CA
		500	↑	MANTA		HUANCAYILLA	MILAGRO-QUEVEDO		
		ATD	LA TOLITA	JAMA-COARQUE				EL ANGEL	ILU
		500	TEAONE	CARAQUEZ		GUANGALA	TEJAR-DAULE	JAMBELI	
		1.000	RÍO VERDE	TABUCHILA				?	GUASMALI
	PALEOINDIO	1.500	?	?		MACHALILLA	CHORRERA		GUASMALI
		2.000				↑	?		?
		2.500							
		3.000							
		3.500				VALDIVIA			
		4.000							
		5.000							
6.000				LAS VEGAS					
7.000				CAROLINA					
8.000				MANANTIAL					
9.000									
10.000				EXACTO					
13.000									

turales como la cerámica y quizás formas incipientes de agricultura, y se incorporaron a los grupos humanos paleoindios allí existentes. La llegada de estos nuevos grupos de hombres braquicéfalos promueve, o por lo menos coincide, con ellos, el nacimiento de la alfarería y del cultivo agrícola.

Al parecer, su contacto con los núcleos precerámicos desarrolla y aún origina la civilización y la cultura, con fuerza expansiva hacia el interior, el norte y el sur del Litoral, primero; ascensional, hacia el Altiplano interandino, después, y, luego, también en nuevas migraciones portadoras de cultura que parten para no volver, o que inician o continúan relaciones maríneas con otros núcleos del litoral pacífico de América, o contactos terrestres con la cuenca hidrográfica del Amazonas.

Parece también que hay una corriente formativa que llega por tierra, a través de la cuenca del río Magdalena, proveniente del istmo de Panamá y aún de más al norte, y que en el territorio ecuatoriano se expande por la región interandina, por lo menos del Carchi al Chimborazo, confluyendo en la planicie del litoral cisandino con la otra corriente formativa más antigua, venida por mar. Esta migración cultural parece desarrollar técnicas líticas nuevas caracterizadas por diversos tipos de hachas pulimentadas y, quizás también, difunde de norte a sur el uso de glifos grabados en rocas naturales.

Las últimas investigaciones de la arqueología permiten dividir el **Formativo** en tres periodos: el **temprano**, caracterizado por las culturas Valdivia, en la costa norte de la Península de Santa Elena (3.500—1.500 a. C.) y, en la Sierra, Cuasmal, en el Carchi, y Quito, al pie del Pichincha (2.000 a. C.); el **medio**, con las culturas Machalilla, también en la costa septentrional de Santa Elena (2.000—1.000 a. C.), Tabuchila, en Manabí, Río Verde y Río Mate, en Esmeraldas, región litoral, y Macají, hoya del Chambo, en la Sierra; y el **tardío**, o **florecente**, singularizado por la cultura Chorrera, cuenca del Guayas (1.500—500 a. C.) probable evolución, ya con peculiaridades propias, de influjos varios provenientes de las anteriores fases del Formativo costero y serrano, cultura que se proyecta en la Costa (Bahía de Caráquez I. en Manabí) y en la Sierra (Alausí, hoya del río Chanchán); Monjashuaico, hoya del Paute).

La alfarería de esta época, toscas vasijas de variados colores y diversa decoración generalmente incisa, comprende ollas globulares y tazas hemisféricas y botellas de pico recto y asa de estribo. Aparece la pintura iridiscente. Son notables las figurillas femeninas de barro cocido (¿culto de la fertilidad?) y los anzuelos de concha.

La dieta comprendía mariscos, pescado, animales de caza, frutas silvestres y los primeros productos agrícolas: calabazas, frijoles, maíz.

Una tradición aborígen, recogida en el siglo XVI, coincide en sus lineamientos generales con las investigaciones arqueológicas referentes a este periodo: la llegada y establecimiento en la Península de Santa Elena, en remota antigüedad, de un grupo mariner que se sobrepone a núcleos de pescadores, recolectores y cazadores, que descubre la agricultura del maíz y luego difunde su cultura mediante viajes terrestres y marinos. Esa leyenda nos muestra un pueblo vigoroso en donde, sin embargo, la mujer ocupa lugar de dignidad: el jefe de la expedición, Tumbé, se asienta en Santa Elena, es padre de Quitumbé, civilizador mítico. Este, casado con Llira, tiene dos hijos, Guayanay y Tohme. Quitumbé difundirá luego la cultura, ascenderá a la sierra y fundará Quito, siguiendo luego su periplo aventurero hacia regiones del sur, hasta el Perú.

III.— DESARROLLO REGIONAL DE LAS CULTURAS

ABORIGENES

(500 a. C. — 1.000 A. D.)

A lo largo de un milenio y medio las semillas culturales implantadas en el Formativo germinan y se desarrollan, con manifestaciones propias, en las diversas regiones tanto de la Sierra como de la Costa ecuatoriana.

Nuevas migraciones de núcleos marineros, esporádicas en su mayor parte, y quizás casuales, arriban a la costa manabita, originando una alta civilización (Bahía de Caráquez II) que da lugar a una serie de movimientos de pueblos. Por tierra y mar se desplaza al Norte, primero (Jama-Coaque; La Tolita), y hacia la Sierra, lue-

go (El Ángel, Ilumán, Quito), entrando en contacto con núcleos de influencia chibcha arcaica (Cuasma III); por el interior de la región costeña influye hacia el sur (Guangala; Jambeli). Por otra parte, avanzan desde el Perú, en devolución de aportes, influencias culturales de Chavín, al comienzo (Challuabamba; Narrio temprano); de Tiahuanaco, al final (Narrio tardío; Chordeleg). En este periodo se origina también un movimiento de penetración hacia el Napo (Yasuní). Núcleos jívaros, a lo largo de los Andes orientales, intentan reiteradamente penetrar a la Sierra. Tan intenso movimiento de pueblos e influencias hace vórtices en el centro del Ecuador, donde se manifiestan nuevas culturas (Tehar-Río Daule, en la Costa; Tuncahuán, Panzaleo I, en la Sierra).

El desarrollo cultural se presenta, sobre todo, en la alfarería, muy diversificada, que alcanza formas clásicas, de gran belleza, de modo especial en la estatuaria antropomorfa (variedad de figurillas, desde las de reducido tamaño, 5 a 10 cm., hasta las de grandes dimensiones, 50 cm. a 1 m.; en la amplia utilización de la pintura negativa y de la policromía positiva, pre y post-cocción; en el uso de sellos o pintaderas; en el desarrollo de núcleos urbanos, y en la metalurgia del cobre, del oro y aún del platino, que alcanza un grado notable, sobre todo en La Tolita y El Ángel.

La sociedad aparece fuertemente estratificada, con clases sociales dominantes (jefes, guerreros, sacerdotes y hechiceros), pueblo (artesanos, agricultores) y posiblemente trabajadores esclavizados. El culto religioso es notable, con santuarios como el de la isla de La Plata), sacrificios y ofrendas. La navegación marítima es ampliamente practicada y son muy probables los contactos periódicos con Mesoamérica.

La agricultura progresa enormemente y se multiplican las especies cultivadas: papa, camote, quinua, mellocos, ocas, ají, tomate, algodón, cacao, yuca, coca, zarzaparrilla, tabaco, maní, banano, chirimoya, aguacate, guaba, guayaba, guanábana, etc. El cui o conejillo de Indias y la llama figuran entre los animales domesticados.

También los idiomas sufren modificaciones: se acentúan las diferencias entre los dialectos del "esmeraldeño" paleo-chibcha: pas-to-coayquer-cayapa-colorado; surgen los idiomas cañari y puruhá, em-

parentados entre sí y también con idiomas del norte del Perú, en especial con el yunga o mochica, que es el más desarrollado de los tres; y nace el panzaleo, como intento de comprensión de los del phylum yunga con los del phylum esmeraldeño. En la costa inicia su desarrollo el manta, también emparentado con el mochica. En el Oriente tenemos el jívaro, que intenta penetrar a la Sierra seguramente empujada por movimientos, en la hoya amazónica, de lejanos pueblos diversos, tales como los arawacos, los tucanos y posiblemente los caribes.

IV.— INTEGRACION CULTURAL DE LOS PUEBLOS

ABORIGENES

(1.000 — 1.500 A. D.)

Al finalizar el primer milenario de la Era Cristiana, los avances cayapa-colorados (La Tolita) hacia la Sierra Norte culminan con la implantación de una casta dominante en Quito, Cayambe y Caranqui. Los núcleos serranos, que han alcanzado un alto grado de civilización, logran cierta unidad cultural, impulsada por el comercio, a pesar de estar separados por los nudos y de batirse frecuentemente en guerras mutuas, que a veces se evitan por medio de alianzas transitorias y aún definitivas, iniciación de un proceso de unificación política.

Una confederación de tribus, la de los Caras o Caranquis, con centro en Quito, expande cierta forma de unidad política que avanza, por el Norte, hasta el Carchi, por el Sur, hasta Puruhá, incluyendo toda la región de Panzaleo, y que se vincula, hacia la Costa, no solo con las tribus de la zona de Esmeraldas sino también con las que se identifican con la alta cultura Milagro-Quevedo, famosa por su orfebrería; la construcción de túmulos, funerarios o de vivienda (tolas), da cierta uniformidad a estos grupos y permite suponer la presencia de una casta dominante, que los hacía construir con trabajo esclavizado.

Otra confederación es la cañari, también de alta cultura (Narrio tardío) y más homogénea culturalmente que la anterior, con notable desarrollo en la técnica de los metales (Chordeleg, Sigsig),

muy vinculada con la Confederación de Mercaderes, tribus de la zona litoral, especie de liga hanseática del Pacífico ecuatorial aborígen, cuyo centro es Manta, donde se ha desarrollado otra alta cultura caracterizada por la navegación de altura y una admirable industria lítica monumental. A este último grupo, pero con típica altivez isleña, pertenecen los indios de la Puná.

Núcleos orientales tratan de incursionar en la Sierra, en empujes frecuentes: lo consiguen al Sur, donde los Paltas, pueblos de raza jívara (tal vez, por tanto, arawacos), avanzan inclusive hacia la Costa, por el abra del Jubones. La Confederación Quiteña que incluye, como vimos, a los Panzaleos, penetra, en cambio, en la región Quijos. La influencia cultural serrana se expande por el río Napo y llega inclusive, en movimientos de reflujo, a la desembocadura del Amazonas (Marajó).

La cerámica logra en todo el Ecuador cierto sello de unidad, pese a la compleja multiplicación de sus formas, técnicas, decoraciones y variedades. La metalurgia se incrementa con el uso de la plata, por influencia venida del Sur. Las técnicas lapídeas sobresalen, tanto para las piezas en miniatura como para las megalíticas, de modo particular en Manta (son célebres las sillas en U), pero también entre los Quitus y los Cañaris. La zona de Esmeraldas (Atacames), quizás sigue manteniendo vinculaciones con Mesoamérica, aunque esporádicas.

Hay dos grandes grupos de idiomas, que delimitan las dos grandes familias: esmeraldeño-cayapa-colorado-caranqui-pasto, es la una; y la otra es la manta-huancavilca-puruhá-cañari-mochica. El panzaleo sigue participando de ambas y sirve de puente; aunque con influencia especial del colorado-caranqui, lo mismo que el puruhá, por la sujeción o alianza con la Confederación Quiteña. En el Oriente hay una gama enorme de tribus, dialectos e idiomas: cofanes, muratos, jívaros, awishiris, záparos, conambos, sabelas.

La tradición aborígen mantuvo vivo el recuerdo de la migración marinera de Carán a Manabí, donde fundó Bahía de Caráquez, migrando luego hacia el Norte, e internándose, con el decurso de los tiempos, por el Esmeraldas hacia la Sierra: hasta este punto, esa tradición coincide con el movimiento de culturas que vimos

en el período de desarrollo regional (Bahía de Caráquez, Jama-Coaque, La Tolita); lo demás pertenece ya al período de integración: los Caras conquistaron Quito, luego se expandieron a Caranquí, zona a la que dieron su nombre luego de sojuzgar a los anteriores pobladores, llegando hasta el Carchi, por el Norte; por el Sur avanzaron hasta Mocha. Sus reyes adoptaron el nombre de Scyr s (Shiris); su pueblo se llamó, en la Sierra, simplemente Quitos, por el último cacique de la zona situada al pie del Pichincha, que murió resistiéndoles, a cuyo pueblo sojuzgaron y con el que poco a poco se mezclaron, o también se llamaron Caras. Cuando la sucesión no pudo continuarse por línea de varón, por ser heredera la princesa Toa, se formalizó una alianza con los Puruhaes, por medio del matrimonio de aquella con Duchicela, el heredero de éstos, hijo de Condorazo. La Confederación Caranquí-Quito-Panzaleo-Puruhá, mas conocida con el nombre célebre de Reino de Quito, ante el peligro incaico, se confederó también con los cañaris, sus inmediatos vecinos del Sur, y opuso tenaz resistencia a la expansión cuzqueña. El estudio de esta lucha —la defensa del Quito contra el Cuzco— corresponde ya a la Protohistoria, fundamentada en buena parte en los relatos de los Cronistas castellanos de Indias.

BIBLIOGRAFIA

A) BIBLIOGRAFIA BASICA SINTETICA

(Obras de resumen y visiones de conjunto sobre la prehistoria, arqueología y antropología del Ecuador):

ALSINA FRANCH, José: 1965

Manual de Arqueología Americana.— Editorial Aguilar.— Madrid.

ESTRADA, Emilio: 1961

Ecuador, artículo en Enciclopedia Universale dell'Arte.— Vol. 4, Págs. 498-504, Roma.

EVANS, Califford and MEGGERS, Betty: 1965

Cronología relativa y absoluta en la Costa del Ecuador, en Cuadernos de Arqueología e Historia, CCE. Año XI, Vol. X, Nº 27, Guayaquil.

GONZALEZ DE MERINO, Juana: ¿1968?

Prehistoria, protohistoria y época colonial del Ecuador.— Guayaquil.

GONZALEZ SUAREZ, Federico: 1890

Historia General de la República del Ecuador, Tomo I, Tiempos antiguos o el Ecuador antes de la conquista.— Quito.

1904

Prehistoria ecuatoriana. Ligeras reflexiones sobre las razas indígenas, que poblaban antiguamente el territorio actual de la República del Ecuador, Quito.

1915

Notas arqueológicas. Quito.

HOLM, Olaf: 1966

Hace miles de años... Una exposición comparativa y didáctica. CCE. Guayaquil.

HUERTA RENDON, Francisco: 1969

Historia del Ecuador. Publicaciones Educativas Ariel. Guayaquil.

JIJON Y CAAMAÑO, Jacinto: 1941—1947

El Ecuador interandino y occidental antes de la conquista castellana. 4 vols. Quito.

LARREA, Carlos Manuel: 1968

Bibliografía científica del Ecuador.— Antropología, etnografía, arqueología, prehistoria, lingüística.— 3a. edición, Quito.

MEGERS, Betty: 1966

Ecuador. Thames and Hudson.— Londres.

RIVET, Paul et VERNEAU, H.: 1912—1922.

Etnographie ancienne de l'Equateur.— Mission du Service Geographique de l'Armée pour la mesure d'un arc de méridien equatorial en Amérique du Sud.— 1889—1906.— Vol. VI, Fasc. I y Fasc. II. Paris.

RUMAZO GONZALEZ, José: 1933

El Ecuador en América prehispánica.— Quito.

SALVADOR LARA, Jorge: 1963

Fuentes para el estudio de la época aborigen en el Ecuador.— Humanidades, Revista de la Facultad de Pedagogía de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Nº 1, junio, Quito.

SANTIANA, Antonio: 1966

Nuevo Panorama Ecuatoriano del Indio.— Quito.

UHLE, Max: (1925) 1929—1930

Estado actual de la Prehistoria Ecuatoriana. Quito. El desarrollo de la Prehistoria en los primeros cien años de la República.— Vol. I, Quito.

VELASCO, Juan de: 1789 (1960)

Historia del Reino de Quito en la América Meridional.— Edición de la Biblioteca Ecuatoriana Mínima.— Editorial Cajica, Puebla, 2 vols.

B) BIBLIOGRAFIA BASICA ANALITICA

(Monografías, estudios, artículos sobre las diversas culturas, lenguas, arqueología, prehistoria, etnografía del Ecuador prehispánico):

Ver sobre todo en "Bibliografía Científica del Ecuador", por Carlos Manuel Lara, las fichas de los siguientes autores básicos:

ACOSTA SOLIS, Misael; ALBORNOZ, Victor Manuel; ANDRADE MARIN, Jorge; ANDRADE MARIN, Luciano; ANTONY, E. H.; ANTHONY, Raoul et RIVET, Paul; ARAUZ, Julio; ARCOS, Gualberto; ARMILLAS, Pedro; ARRIAGA, Jesús; BAMPES, Anatole; BARRERA, Isaac; BEDOYA, Angel N.; BELL, Robert E.; BENNET, Wendell C.; BERGSSE, Paul; BEUCHAT, Henri; ORJA DE SZASDI, Dora; BUCHWALD, Otto von; CARLUCCI, María Angélica; CHAVEZ FRANCO, Modesto; CHIRIBOGA, Angel Isaac; CHISTENSEN, Ross; COBA ROBALINO, José; COLLIER, Donald; COLLIER, Donald and MURRA, John; CORDERO PALACIOS, Octavio; COSTALES SAMANIEGO, Alfredo; COSTALES SAMANIEGO, Alfredo y PEÑAHERRERA, Piedad; CRESPO TORAL, Hernán; D'HARCOURT, Raoul; DI CAPUA, Constanza; DISSELHOFF, Hans Dietrich; DORSEY, George; ELIZALDE, Gorki; ESTRADA, Emilio; ESTRADA, EVANS y MEGGERS; EVANS, Clifford; EVANS y MEGGERS; FERDON, Edwin; Feriz, Hans; GONZALEZ, Cellano; GONZALEZ DE MERINO, Juana; GONZALEZ SUAREZ, Federico; GRIJALVA, Carlos Emilio; HARO, Silvio Luis; HERYERDHAL, Thor; HOFFSTETTER, Robert; HOLM, Olaf; HUERTA RENDON, Francisco; JARAMILLO, Victor Alejandro; JIJON Y CAAMAÑO, Jacinto; KONAZ, Max; LARREA, Carlos Manuel; LANNING, Eduardo P.; LE GOHUIR, J. M.; LOOR, Wilfrido; MARKAM, Clement; MATOVELLE, Julio; MAYER-OAKES, William; MEANS, Philip Answorth; MEGGERS, Betty; MERA, Juan León; METRAUX, Alfred; MORENO MORA, Manuel; MURRA, John; OBEREM, Udo; PARDUCCI, Resa; PAZ Y MIÑO, Telmo; PEREZ, Aquiles; PORRAS GARCES, Pedro; PROAÑO, Juan Félix RIVET, Paul; RUMAZO GONZALEZ, José; SALVADOR LARA, Jorge; SANTIANA, Antonio; SAVILLE, Marshall; SPILLMANN, Franz; STIRLING, Mathew and Marion; SULLIVAN and HELLMANN; UHLE, Max; VASQUEZ, César; VELASCO P. Juan; WOLF, Theodor; ZELLERR, Richard; ZEVALLOS MENENDEZ, Carlos.

ANALISIS DE LOS ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS EN LAS NOVELAS DE AZORIN

Para los que amamos la obra de Azorin, oír su nombre equivale, en cambio, a recibir una invitación para deslizar la mano una vez más sobre el lomo del pasado como sobre un terciopelo milenario".

ORTEGA Y GASSET

De las ideas de Azorin sobre el cine (en "El Cine y el Momento") a la creación de imágenes cinematográficas (novela, teatro, cuento), hay un abismo. Al poco valor de sus escritos sobre el cine, le suceden ahora unos hallazgos sorprendentes y de un valor insospechado. Esto es, sin lugar a dudas, cinematográficamente, lo más interesante de la obra azoriniana. En el estudio de los elementos cinematográficos de su obra nos encontramos con toda la gama que compone la técnica y la teoría cinematográfica: desde trozos puros de documental, planos, travellings, panorámicas, planificaciones y guiones perfectos, hasta inverosímiles semejanzas con la "nouvelle vague", pasando por elementos tan complejos técnicamente como son el flash-back, el racord e incluso el flou. Imágenes tomadas con su pluma; así de difícil. Ya Sabater, en su libro "Azorin o la plasticidad", apuntaba que "las palabras de Azorin tiene volumen, son palpables. Si nos fijamos, notaremos en ellas esa tercera dimensión. Las palabras de Azorin parece como si hubiesen sido moldeadas con los dedos caprichosa, amorosamente; son palabras blandas, dúctiles, palabras plásticas en fin. Azorin es un escritor plástico." (1)

A través de este análisis se podrá admirar su cartesianismo literario y cinematográfico; esa estructura geométrica, como geométrica es la prosa de Pascal, la pintura de Braque y el cine de Dreyer y de Fleischer. Admiraremos esa cinematográfica inmovilización del paisaje, como hace Gabriel Miró en literatura —y que tal vez tenga sus antecedentes en el tempo lento sicológico de Proust y

Stendhal— y como hace Anthony Mann en el cine. La contemplación de las costumbres cotidianas de los personajes y lugares, sin que esto quiera decir que Azorín sea un escritor costumbrista a la manera de Larra; de la misma manera que todo el cine de "nouvelle vague" se interesa por la vida cotidiana de un hombre y una mujer. La majestuosidad de lo diminuto —como el cine de los grandes realizadores norteamericanos que se basan en el detalle y en los objetos—, llegando hasta lo que Ortega y Gasset ha llamado inversión de la perspectiva: lo pequeño a primer plano y lo grande, secundario.

*
* *
*

No interesa ahora hacer, ni siquiera una síntesis, una enumeración de las principales características de la novelística azoriniana. De éstas únicamente queremos traer aquí ese apartarse de una novela tradicional. Las polémicas que en torno a esta cuestión se han originado son ya de sobra conocidas. ¿Son o no novelas las de Azorín? Esa falta de argumento, de una acción desarrollada estructuralmente, esa ausencia de ideologías y demás elementos que se citan alrededor de este problema, si por el momento no nos sirven para dar una respuesta satisfactoria, si nos valen, en cambio, para establecer la afirmación de que el apartarse nuestro escritor del concepto clásico de novela es lo que le ha conducido al cine. La falta de fantasía creadora es lo que, al decir de la crítica, le aleja de la novela. Esta incapacidad le llevaría a aferrarse a la realidad, a no haber creado —en el sentir de Julio Casares— más que un solo personaje, Azorín; a rehuir voluntariamente toda escena imaginativa por no verse en la comprometida situación de escribir lo que no ha visto. Ese tipo de novela psicológica que encontramos en Proust y en Stendhal no cuadra en Azorín. Más exactamente, no es una novela psicológica tal como la entendieron Balzac, Flaubert o Dostoievski. Y parece ser que estos escritores son tomados como ejemplo bien representativos de lo que debe ser una novela. Por esta línea también Azorín se escapa de una novelística tradicional. Y de aquí al cine queda poco camino que recorrer. El arte de las imágenes necesita alejarse lo más posible de esta profundización psicológica que viene dada esencialmente por una maestría narrativa en función de la palabra y no de la imagen.

Si Azorín no se hubiese alejado nunca de una narrativa clásica nunca hubiera llegado al cine. Y de no haber llegado a este arte su obra literaria estaría ya archivada como algo histórico y fuera de nuestro tiempo. Si nosotros tenemos una gran deuda con Azorín (esta técnica cinematográfica que ha legado a la novela), él tiene una mayor deuda aún con el cine.

En el momento oportuno intentaremos exponer cómo toda la literatura de hoy se apoya en lo épico, en esos descubrimientos de Bertolt Brecht, y que gracias a la incorporación de la técnica del cine a la técnica de la novela, ésta puede salir de la encrucijada en que se encuentra. Steinbeck sabe esto y por ello se ha inspirado bastante en el cine; su novelística trata de "hacer ver" lo más posible y así evitar todo comentario inútil. En la narrativa de este escritor, como en la de Azorín, en el teatro épico y en todo film de calidad, cada gesto hace progresar la acción. El empleo de la técnica del cine en la literatura de Steinbeck, "lejos de estorbarle al escritor —nos dice Patrick Rafroide—, le proporciona un instrumento riguroso de concisión en el relato, de delicada sugestión de los temas; aporta a la obra un determinado fin, suprimiendo las fatigas y torpezas de la exposición discursiva. El pensamiento abstracto ha de encontrarse en las representaciones imaginadas más tangibles que el lenguaje, y la novela gana por ello en concentración, y en poder de sugestión" (2).

Estamos plenamente convencidos de que una imagen épica y concisa a la manera cinematográfica, ese eternizar "un ver físico", resaltará más fácilmente la acción demoledora del tiempo que cualquier expresión discursiva situada estrictamente en su época. Y esto no es de ahora. Ya hemos hablado del "Ulises" de Joyce como un "referendum de imágenes". Lo que indica que incluso un análisis psicológico perfectamente cuidado, si no hay protagonistas en el sentido de un centro psicológico, si no hay una atmósfera psicológica en torno al ser, puede entonces expresarse mediante las imágenes. Sobre todo si —tal es el caso de Joyce— la anécdota argumental es sustituida en la narración por el decurso temporal. Si Azorín no se hubiese apartado de la novela tradicional no hubiésemos podido escribir nunca estas páginas; y, dicho sea de paso, este alejamiento no supone para nosotros la aceptación de esta

categoría afirmación de Eugenio de Nora: "Azorín no es, pese a sus múltiples y valiosos intentos, un novelista".

DIFICULTADES DE UN ANALISIS

DE LOS ELEMENTOS CINEMATOGRAFICOS

El principal problema con el que frecuentemente nos enfrentaremos al analizar los elementos cinematográficos de la novelística azoriniana es tratar de deslindar, en la medida en que sea posible, lo literario de lo cinematográfico. Conocemos las diferencias fundamentales entre la imagen literaria y la cinematográfica. Pero es que en la obra de Azorín el problema no queda reducido a esta diferenciación, puesto que en muchas ocasiones ambos aspectos están unidos y su separación supondría la anulación del arte creado. En "La voluntad" leemos:

"Justina está en su celda. Es una celda diminuta, de blancas paredes, con una ventana al patio. En ángulo vese una pobre cama, compuesta —según lo manda la regla— de dos banquillos de madera, con un cajón para las tocas, velas y labor; junto a él, una jofaina, un cántaro y un vidriado jarro blanco. Y en las paredes lucen estampas de santos, estampas piadosas, estampas de Virgenes". (3)

Pese a que la enumeración de los elementos que hay en la celda es bien escueta, con ausencia casi total de expresiones puramente literarias, no puede en este caso hablarse de imágenes al modo del cine. Esa descripción tan minuciosa de objetos —algunos bien pequeños— entre los que no hay ninguna relación espacial y, por consiguiente, ninguna sensación de movimiento, no podrá ser nunca cinematográfica.

En "La voluntad" son muy frecuentes los fragmentos que dan la sensación de calidad cinematográfica, pero en los que en el fondo no hay más que efectos literarios. Nos interesa mucho para nuestro estudio aclarar, y después dejar a un lado, este otro estilo azoriniano con la apariencia de la técnica del cine: "En un ángulo, casi perdidos en la sombra, tres gruesos volúmenes que resaltan

en azulada mancha, llevan en el lomo: Schopenhauer" (4). Es imposible, en el cine, que unos objetos que están perdidos en la sombra puedan definirse como tres volúmenes y ver con nitidez las letras del nombre del autor. Es este un caso de imagen literaria, pero no cinematográfica.

Cosa parecida puede suceder con los elementos sonoros, con la banda sonora. Sabemos que Azorín ha dado repetidas pruebas de una predilección por las palabras sonoras. La elección de nuestro autor es tan rigurosa como en Flaubert, quien al escribir una página por sexta vez dudaba si pondría "desde arriba" o "perpendicularmente". En las primeras obras de Azorín a menudo nos encontraremos con momentos que, pese a las apariencias, no son más que sonoridades literarias: "Y de cuando en cuando llegan los gritos de los muchachos que juegan en la plazuela, se oye el leve rechinar de los pasos del portero sobre la arena del jardinillo" (5). Los sonidos de los gritos se dan antes que la imagen; oímos voces y no sabemos dónde (no tenemos presente la imagen de los chicos jugando en la plaza). Literariamente esto es válido, pero no hay asomo de la técnica del cine.

Los elementos pictóricos no escapan a esta frustración cinematográfica: "Ya ha salido del puerto. Poco a poco se aleja en la inmensidad; el humo difumina con un trazo fuliginoso el cielo diáfano" (6). La estructura de este fragmento es una perfecta planificación cinematográfica. Cada elemento de la puntuación supone el cambio de un plano a otro en progresiva distanciación del barco. Pero la imagen pictórica ("el humo difumina con un trazo fuliginoso el cielo diáfano") es exclusivamente literaria.

Estas repetidas frustraciones cinematográficas nos conducen a una de las características del estilo de Azorín: en sus primeras obras ("La voluntad", "Antonio Azorín" y "Las confesiones de un pequeño filósofo") hay una rara y simultánea mezcla de lo literario y lo cinematográfico que nada tiene que ver con ese aparente uso de la técnica del cine. A medida que la utilización de esta técnica sea consciente en el levantino, irá desapareciendo paulatinamente esta curiosa mezcla nacida de su portentosa intuición cinematográfica. En "Las confesiones de un pequeño filósofo" leemos: "Sobre la mesa había una gran caja repleta de tabaco suave y oloroso

so. La habitación se hallaba situada en el segundo piso". El plano primero es cinematográfico (un inserto de la caja que nos da la imagen del objeto y su situación); el segundo plano es literario; decir que una habitación está en el segundo piso no nos da una imagen de la habitación ni del piso. Y para que la mezcla de elementos literarios y cinematográficos sea aún más completa, tenemos que la estructura de estos planos es cinematográfica. Es frecuente que el cine pase de un objeto tomado en primer plano al lugar, tomado en plano general, en donde se halla.

Conviene, pues, puntualizar algunos aspectos antes de enfrentarnos con el análisis de los elementos cinematográficos de la novelística azoriniana:

- 1/ entre una imagen literaria y una cinematográfica existe una enorme diferencia.
- 2/ en la obra de Azorín hay numerosos fragmentos que de cine no tienen más que la apariencia.
- 3/ una de las características de su estilo es una extraña mezcla de ambos tipos de imágenes.
- 4/ esto se produce únicamente en sus primeras novelas, en la etapa que denominaremos "documentalista".
- 5/ supone esto que hay un determinado momento en el estilo de Azorín en que se produce una clara y consciente influencia de la técnica del cine.

Admitamos entonces que hay que distinguir en sus novelas dos épocas o etapas: antes y después de la influencia del cine. La primera comprendería desde "Diario de un enfermo" (1901) hasta "Don Juan" (1922); la segunda desde "Doña Inés" (1925) hasta sus últimas novelas. A partir de aquí podemos adentrarnos en el estudio de los principales elementos cinematográficos que hemos podido encontrar en su novelística.

LA ESTRUCTURA

La composición global de las novelas de Azorín no es muy uniforme bajo el punto de vista cinematográfico. Las imágenes no se

sucedan siguiendo una línea estable; en todas sus novelas nos encontramos con baches enormes, baches que —especialmente en las segundas partes— abarcan bastantes capítulos en que lo visual destaca por su ausencia. "Félix Vargas" es obra representativa de esta discontinuidad y falta de una estructura cinematográfica; en pocos capítulos de esa obra las imágenes se dan con plenitud y nitidez, aunque, en conjunto, sean numerosos los elementos cinematográficos. A través de toda su obra los paréntesis de lo visual suelen prodigarse en los capítulos en que salen a relucir directamente las ideas del novelista; entonces se olvida de los objetos y lugares. "El escritor" y "El enfermo" son ejemplos bien claros. Pero mientras en estas dos obras hay sitio para las cosas, no sucede así en "Tómame Rueda" en que los pensamientos, ideas y carácter del protagonista ocupan casi toda la narración. Nos encontramos en esta situación siempre que Azorín se interesa íntimamente por sus personajes, como aislándoles del mundo que les rodea. Cuando vuelva a ocuparse de las cosas renacerán las imágenes. Esta discontinuidad estructural, a veces, en el campo de lo literario, no es más que una pretendida falta de unidad orgánica. En "Doña Inés", del personaje contemporáneo se nos traslada inesperadamente al siglo XV; las imágenes, sin embargo, no se interrumpen con este rompimiento cronológico. Como tampoco se continúan por el hecho de que, en esa misma obra, haya ese comentario paralelismo entre los capítulos: XXIII-XXV: doña Inés y Diego, separadamente, se pasean; XXVI: se ven y se enamoran; XXVII: doña Inés sueña con un beso de Diego; XXVIII: Diego sueña con un beso de doña Inés. Es decir, normalmente, estructura literaria y cinematográfica no se corresponden.

La estructura en la obra de Azorín suele ser lineal, clásica y sin ninguna complicación compositiva, al menos dentro de los límites de la pantalla. Efectivamente, el paso de un capítulo a otro —pese a su aparente independencia— llevan el mismo ritmo y sentido de la narración que el paso de una secuencia a otra en el cine. "Doña Inés" es punto clave en esta cuestión:

"Y ahora sí que ha sucedido algo, repentinamente: en el silencio de la estancia ha sonado con fuerza y ha vuelto a sonar la campanilla de la puerta". ESTE ES EL FINAL DEL CAPITULO IV. Y ESTE EL PRINCI-

PIO DEL V: "Una carta no es nada y lo es todo. Cuando doña Inés ha penetrado de nuevo en la salita, traía en la mano una carta".

¡Qué hermosa lección de cine! Entre capítulo y capítulo ha habido una perfecta economía narrativa; no ha sido necesario, para darnos cuenta de toda la escena, que el escritor nos narrase la entrega de esa carta. Vemos a doña Inés con ella y ya no hace falta más. Es esto una acabada elipsis cinematográfica.

Cuando un capítulo no tiene valor visual por sí mismo, si puede tenerlo, en cambio, si se le relaciona estructuralmente con el siguiente. Por ejemplo, en "La voluntad" el capítulo segundo no tiene apenas interés cinematográfico, pero forma con el primero una composición visual. Sucede así porque el ambiente y los objetos del primer capítulo van a tener estrecha relación con los personajes —Puche y Justina— que tendrán su aparición en el siguiente capítulo. Del mismo modo que muchos films modernos comienzan con panorámicas y planos del mundo de los objetos donde van a moverse los actores. Por ello, los valores cinematográficos a menudo habrá que buscarlos no en imágenes concretas, sino en todo un fragmento considerado estructuralmente:

"Yo estoy en la entrada de la casa de mi tío Antonio; los cazos y pucheros de la espetera lucen sobre la pared blanca. Yo estoy en la entrada de la casa de mi tío Antonio; tengo entre las manos un libro en que voy viendo toscos grabados abiertos en madera" (7).

Esto es, la cámara recoge en primer lugar al personaje, después el lugar en que se encuentra, vuelve luego al personaje que está leyendo algo, por último, en primer plano, un inserto de lo que está leyendo, de una parte del libro. Estamos ante una estructura clásica y lineal desde el punto de vista cinematográfico. Su estructura se observa también en la ordenación de los planos. En el cine cuando se produce la siguiente sucesión de planos se dice que es una planificación o estructura lineal: plano medio largo —primer plano— plano medio corto. Cogemos un texto azoriniano y vemos cosa parecida:

"Yuste tira del bolsillo una achatada caja de plata. (PLANO MEDIO LARGO) En la tapa orlada de finos roleos de oro un niño se inclina sobre un perro y lo acaricia amorosamente; (PRIMER PLANO DE LA CAJA) Yuste, previos dos golpecitos, abre la tabaquera y aspira un polvo". (PLANO MEDIO CORTO) (8).

En los principios y finales de los capítulos están las mejores imágenes azorinianas, en cantidad y en calidad. Es como si Azorín buscara esta estructura: imagen —idea literaria— imagen. Sólo así podremos explicarnos el que conscientemente hacia la mitad de las novelas haya ese descanso tan notable en el valor visual; sólo así podemos explicarnos la frecuencia, creo que sin ninguna excepción, con que sucede esto. Es como si Azorín tuviera el temor de no dejar bien definida la temática de su obra, naciéndole un afán por dejar bien claro su pensamiento. Lo que en el fondo es una desconfianza hacia el lector, desconfianza hacia la validez de la imagen épica que, sin embargo, utiliza. Las imágenes puestas al final y al principio de cada capítulo sirven para marcar el ambiente creado por las meditaciones y reflexiones de los personajes. Es, en Azorín un estilo ambiguo de elementos épicos y subjetivos. Azorín principia y finaliza los capítulos de la misma manera que el cine. Así comienza el primer capítulo de "Capricho": "La mesa está junto al balcón. Las maderas y vidrios del bancón se hallan de par en par." Así termina uno de los capítulos de "Tomás Rueda": "El barco que se lleva a Tomás apenas se distingue ya en la lejanía".

No es infrecuente la composición basada en el protagonista con el fin de lograr una mayor unidad orgánica, pese a que el impresionismo de su prosa le perjudique en este sentido. A partir de los personajes lo compositivo, lo orgánico y estructural de su prosa tiene una firme base pictórica. La disposición de los personajes dentro de un plano recuerda a la ordenación plástica que persiguen los realizadores a través de la puesta en escena:

"Y aquí en este patio, tú te sentabas delante de la máquina; a tu lado estaba tu tía con su traje negro y su cara pálida; más lejos, en un ángulo, estaba Teresa" (9).

En los personajes ha visto Azorín una espléndida oportunidad para conseguir una estructura cinematográfica. Su sentido compositivo es tan perfecto que acierta con sorprendente exactitud el instante en que los personajes, después de habernos sido presentados en conjunto, deben quedar aislados y ser mostrados uno a uno:

“¿Qué hacen estos viejos? Al anochecer salen a la huerta y se sientan sobre unas piedras blancas. Cuando se han sentado en las piedras permanecen un rato en silencio; luego tal vez uno tose; otro levanta la mano y golpea con ella abierta la vuelta del cayado; otro apoya los brazos cruzados sobre el bastón e inclina la cabeza pensativo... (10)

La cámara de Azorín ha recogido en primer lugar al grupo de ancianos en plano general y, después, a base de primeros planos, de cerca ha ido observando a cada uno de ellos. De tal manera que el estudio de los personajes de Azorín se opera en dos tiempos:

1) en conjunto, presentación de los tipos en una serie de situaciones dadas, generalmente de carácter cotidiano.

2) observación estática, en primeros planos, de cada uno de ellos. Es el camino inverso al seguido por Steinbeck. En la novelística del autor de “Las uvas de la ira” el héroe es presentado en primer plano y después pasa a ocupar un lugar más amplio e importante. Así ha podido decir Patrick Rafroide que la pantalla que emplea el novelista norteamericano se parece más bien a la del cinemascopio.

Los objetos le sirven también a Azorín como elemento compositivo, para establecer, a base de planos alternos, una clarísima estructura de personaje-objeto:

“El director era un sentón enjuto y cano. Puso las cuartillas en la mesa. El traje del director era sencillo y limpio. Las cuartillas estaban colocadas bajo un bloque de cristal. Tenía azules los ojos el director y su

pelo, tupido, caía hasta la mitad de la oreja en abundante melena. Quitaron las manos del director el bloque de cristal y asieron las cuartillas” (11)

A cada plano del director sucede un plano de un objeto, recurso encaminado a fusionar (léase la última frase del texto) objetos y personajes. Las cosas en función del personaje le sirve al levantino para utilizar, en los comienzos de los capítulos, una técnica narrativa tomada del cine: “Una placa dice en el portal: “Doctor Quinjana”. El doctor está en su despacho”.

Cualquier elemento le sirve al de Monóvar para ir en busca de lo compositivo. La banda sonora, por ejemplo, tiene una ordenación estructural: “Las campanas de las horas y los timbres de los relojes de mesa se mezclan al ruido persistente de la lluvia”. Tres elementos sonoros: las campanas, los relojes y la lluvia. La siguiente frase de este capítulo de “Salvadora de Olbena” es ésta: “Las cosas lloran, la ciudad llora, el campo llora”. Hasta los más puros elementos literarios los orienta en forma estructural; tal como sucede con las “Cartas a Hamlet” de Clarín en “La voluntad”, según ha indicado Ana Krause.

Decíamos que la estructura cinematográfica no suele correr paralela a la literaria. Esto no obsta para que, de vez en cuando e involuntariamente, nos hallemos frente a una doble estructura literario-cinematográfica:

“Yo —dijo el gordo, acariciándose suavemente la barba— creo que la vida es triste.

“Yo —dijo el flaco, ocultando con la palma de la mano un ligero bostezo— creo que es aburrida”.

La composición de este diálogo, literariamente, es simétrica. Cinematográficamente, a cada personaje le corresponde una imagen de un gesto.

EL MONTAJE

No debemos confundir, en literatura, el montaje literario con el cinematográfico. Son muy conocidos esos versos de Rimbaud

en donde hay una alternancia entre dos acciones paralelas que se fusionan en dos ocasiones:

"Les chars d'argent et de cuivre,
Les roues d'acier et d'argent,
Battent l'ecume,
Soulèvent les souches des ronces.
Les courants de la lande,
Et les ornières immenses du reflux
Filent circulairement ver l'est,
Vers les piliers de la foret,
Vers les futs de la jetée,
Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière".

Hay una alternancia entre los versos cinco y seis de "courants" a "reflux" y de "ornières immenses" a "lande"; en los versos ocho y nueve, de "piliers" a "jetée" y de "futs" a "foret". No nos referimos nosotros a este montaje basado en la palabra, sino al montaje realizado a partir de la imagen.

Por otra parte, montaje no es lo mismo que estructura. El primer vocablo se refiere al encadenamiento de los planos de una secuencia, y el segundo es el sentido composicional del conjunto de las secuencias en función de la unidad del film. Teniendo en cuenta esta diferenciación, no debe causar sorpresa el encontrar simultáneamente en una novela un montaje correcto junto a una estructura poco lograda, o viceversa. En el caso de Azorin el montaje, si se produce, es aisladamente, mientras que la estructura, estable o deficiente, se da en todas sus novelas. No es por lo tanto el montaje uno de los elementos cinematográficos que más importancia tienen en la obra del levantino. En su caso, con poca propiedad podremos hablar de un verdadero montaje.

En los pocos momentos en que utiliza este recurso no deberá tenerse en cuenta a la manera de los maestros rusos. Si el cine de Eisenstein no está en las imágenes sino que las utiliza, en las novelas de Azorin sucede todo lo contrario. Sabemos que, por ejemplo, para expresar la alegría de una persona que está encarcelada y que recibe la noticia de su libertad, Pudovkin intercalaba una serie de planos de los rayos del sol reflejados sobre el agua, anima-

les alborotados en un corral, un torrente primaveral y un niño corriendo. Es decir, la tensión dramática —como en el caso de Griffith— era conseguida mediante el empleo de efectos externos al personaje. Azorin no busca estos efectos, aunque si es cierto que sus imágenes tienen esa externidad y cosificación.

Si Azorin se separa del ya superado montaje ruso, ¿quiere decir que se acerca al concepto actual de lo que se entiende por montaje? El ideal de André Bazin, ese extraordinario crítico cinematográfico, consistía en eliminar todo elemento subjetivo interpuesto entre el autor y el espectador, o entre autor y realidad. Tal como quiere Brecht con su espectador siempre pensante. En la línea de esta asepsia del montaje estaría Azorin. Ahora bien, ¿quiere esto decir que más próximo a la realidad está el escritor levantino que, por ejemplo, un Bresson o un Pudovkin? En un sentido moderno, sí. Pero en este aspecto el montaje no influye para nada o casi nada. Cualquier medio para acercarse a la realidad es válido, aunque más valor artístico tenga el montaje moderno que el de Eisenstein; el de éste es mucho más cerebral, más dialéctico si se quiere.

Conviene ahora distinguir entre el término "editing" —que equivale a la operación estrictamente mecánica de unir un trozo de película con otro— y el término "montage", éste con un sentido creador. Así es como lo utiliza Azorin, y no limitándose a las manipulaciones de manejar una moviola, que era el valor que René Clair otorgaba al montaje. Por ello Azorin se encuentra más cerca de Dreyer, quien posee un cine rudimentario que le lleva a identificarnos con su mundo. Los intentos del cine ruso de inventar nuevos recursos de montaje, equivalen más bien a los descubrimientos lingüísticos de Azorin. Del mismo modo que los insertos en el montaje corresponden en la obra azoriniana a la súbita intercalación de objetos.

El montaje que utiliza Azorin es en ocasiones corto y alterno. Consigue entonces unos efectos que van desde lo puramente narrativo hasta la profundización psicológica de los personajes, pasando por el ritmo visual y métrico. En otras ocasiones recurre a un montaje paralelo que se vislumbra ya desde el comienzo de su época cinematográfica. Pero este montaje paralelo produce una sensación más literaria que visual, puesto que al incurrir en el defecto

de una deficiente relación entre una y otra escena (todo lo contrario de lo que debe ser el montaje paralelo), no pueden ser establecidas relaciones visuales entre una anécdota y otra. Pero aunque Azorín no prodiga la imagen a través del montaje, de vez en cuando lo hace con maestría. En "Doña Inés" si, como ha señalado Julián Marías, el capítulo XXXIX ("Aquelarre en Segovia") es un ballet, lo es merced al montaje.

No dudamos en afirmar que, paradójicamente, —la novelística de Azorín es toda una paradoja— su narración cinematográfica es más exactamente un "découpage" lineal fragmentado. También en Steinbeck se da esta técnica del "découpage" en el montaje simultáneo del "ómnibus". El montaje en Azorín ha de ser considerado ante todo como una necesidad expresiva; tal hicieron Resnais y Fellini. En otros realizadores de menos categoría el montaje se limita a una función mecánica —unión de planos—, y otra narrativa —ordenación correcta del argumento. Pero el montaje moderno es el tiempo que debe durar un plano, los tiempos muertos que deben existir entre imagen e imagen. Azorín, sin pretenderlo, dió a su reducido montaje el verdadero valor: unas frases con otras están enlazadas en función del tiempo.

Con los objetos utiliza el montaje por "leit-motiv" (llamado montaje de refrán por Béla Balazs): una imagen de cualquier objeto que se repite periódicamente para buscar la atmósfera pretendida:

"La mano con una gruesa perla. En el andén de la estación. La mano que se ha posado un instante en la cerradura niquelada de un maletín. La fronda verde, espesa, de las alamedas, comienza a amarillar. La sirena de una locomotora. La mano en lo dorado. Un golpe de viento, impetuoso, hace levantar y girar en el aire el montón de las hojas".

Poco más puede decirse del montaje en la obra azoriniana. Pero no queremos acabar esta cuestión sin antes dejar constancia de uno de los más hermosos fragmentos de cine que ha escrito Azorín gracias a un montaje tan ordenado que llega a ser casi imperceptible. Se encuentra este trozo en "Doña Inés", concretamente en

el capítulo V, el más bello de toda la obra y que por sí solo constituye una magistral secuencia:

"El tiempo pasa. Con la punta aguda de los dedos, la mano derecha extendida, se arregla doña Inés, con toquecitos rápidos, la negra onda del pelo que baja desde la crencha hasta el rodete. En tanto, la siniestra mano, al tiempo que el busto se yergue, estira y alisa el corpiño. ¿Se ha oído acaso un ruido en el pasillo por donde se penetra en los aposentos? Doña Inés se levanta y se acerca a la puerta de la sala. No ha sido nada; reina el silencio. Los visillos del balcón son la-deados por la fina mano; la mirada pasea vagamente por el panorama de los tejados y baja hasta el fondo de la calle" (12).

El mismísimo Cukor hubiese firmado esta fascinación ante la mujer. ¡Y qué perfección panorámica la que forman las dos últimas líneas del texto!

PLANIFICACION

Si el montaje es el creador del ritmo, éste nace, por lo tanto, de la sucesión de planos. La planificación, en el cine, determinará el ritmo y el movimiento del film. En Azorín, estará en relación con su característico tempo narrativo y con esa tensión psicológica que justifica la sucesión de planos: todo plano ha de contener una "ausencia" que despierte en el espectador un deseo de curiosidad ante lo que va a venir a continuación. El hecho de que la pantalla (y la obra de Azorín) imponga una imagen determinada, conduce a la necesidad de una planificación para el restablecimiento de la libertad en el espectador.

¿A qué tipo de planificación recurre Azorín? Sabemos que la planificación clásica, la lineal, no deja libertad al espectador, ya que supone una determinada realidad en un determinado momento, un solo sentido con relación al suceso. La ambigüedad de la novelística azoriniana choca con este tipo de planificación y, efectivamente, veremos como Azorín se ve precisado a usar una planificación analítica en la presentación fragmentada de las imágenes. Pero no

quiere esto decir que la planificación de Azorín posea los atrevimientos y audacias del cine moderno. Lo que hace es agrupar una serie de imágenes dispersas mediante una planificación estructurada y en cierto modo convencional: "La ventana de par en par. La raya nítida, vertical, del faro. La Santa está sentada ante la mesita que hay en la habitación. Félix la contempla en silencio" (13).

Dentro de este amplio concepto de la planificación que normalmente emplea Azorín en su prosa, puede hablarse de una planificación progresiva de acercamiento a los objetos y a los personajes. Es un pasar de lo general a lo concreto de que habla Eugenio de Nora, pero no, como afirma, mediante mutaciones sin movimiento (14). La utilización, consciente, de este procedimiento le sirve para mostrar su interés por las cosas, su afán por mostrar el escenario o los objetos para después ir escudriñando sus partes. Es la cuestión, que el autor conoce, del todo y sus partes de Bergson. Veamos cómo se produce ese acercamiento: "Las grúas sueñan con ruidos de cadenas; chirrían las poleas". De la visión total de la grúa se ha pasado a un detalle de ella, las poleas. En el cine esto se llama planificación progresiva. Donde hace uso frecuente de esta planificación es en el paisaje, porque así lo permite la amplitud y sensación espacial: "Es medianoche; el campo reposa en un silencio augusto; cantan los grillos en canto suave y melódico". O lo que es lo mismo: gran plano general de un paisaje nocturno; plano general del campo de ese paisaje; plano medio de una parte del campo en que cantan los grillos. El empleo de esta planificación progresiva ha servido para expresar con más fuerza la tristeza y la melancolía paisajista; de la misma manera que Valle-Inclán, con su estilo, aportó una sensación trágica al paisaje gallego.

Azorín busca esta aproximación de un modo consciente y pretendiendo que el lector se percate de ello. Con este fin efectúa el cambio de plano mediante la palabra a que va a referirse el nuevo punto de perspectiva. Lo vemos claramente en las frases iniciales de "Antonio Azorín": A lo lejos una torrentera rojiza rasga los montes; la torrentera se ensancha y forma un barranco; el barranco se abre y forma una amena cañada". Las palabras "torrentera-barranco-cañada" marcan el cambio de plano. Haciendo uso de la planificación progresiva nos muestra hacia dónde dirige su in-

terés; se aproxima rápidamente desde un plano general a un primer plano buscando un efecto sorprendente en el lector, indicándonos así su interés naturalista; ahonda con más profundidad en los personajes y, sobre todo, logra establecer una perfecta relación entre personaje y objetos. Veamos ejemplos de cada una de estas finalidades perseguidas:

NOS MUESTRA HACIA DONDE DIRIGE SU INTERES:

"Verdú reposa en la cama ancha. Sus brazos están extendidos sobre las sábanas. Y sus manos son transparentes". ("Antonio Azorín")

PASO BRUSCO DE PLANO GENERAL A PRIMER PLANO:

"Tomás estaba mezclado con la muchedumbre; allí se encontraba esperando el desfile del cortejo. De pronto, sin saber por qué, volvió instintivamente la cabeza." ("Tomás Rueda").

INTERES NATURALISTA:

"Junto a la balsa hay unas matas, y en una de estas matas el maestro ha estado mirando atentamente un respetable coleóptero que subía lento y filosófico". ("La voluntad")

AFANES POR ESCUDRIÑAR ROSTROS OCULTOS:

"Las monjas están en la puerta; llevan velas encendidas; tienen los rostros ocultos en sus velas". ("La voluntad")

RELACION PERSONAJE-OBJETO:

"Y las monjas aparecen en la lejanía del claustro. Las monjas entran en el refectorio. El refectorio es una espaciosa estancia de paredes blancas". ("La voluntad")

Muy aisladamente se nos presenta una planificación de retroceso. Y cuando esto sucede es ya por influencia del cine, que acostumbra a valerse de ello, especialmente en los planos que abren una película. Leemos en "Doña Inés": "Por la callejuela avanza un transeúnte. La callejuela pertenece al barrio de Segovia. Las afueras del barrio de Segovia son extensas" (15). Vemos aquí como Azorín realiza visualmente la amplitud espacial de callejuela a barrio y de barrio a las afueras.

Desmenuzando la planificación, no es infrecuente encontrarnos con el plano estático, inmóvil, con que el levantino logra efectos primordialmente plásticos y no, como sucede en el cine americano, para crear una atmósfera más verídica y realista a base del plano secuencia. Azorín jamás echa mano de este método empleado, por ejemplo, por Lubistch en su admirable "Ninotska". Pero en cambio consigue unos finales de narración, terminados en un gran plano general, de una asombrosa belleza plástica: "Una línea gris, de olivos cenicientos, cierra el horizonte..." Estos puntos suspensivos están marcando el fundido en negro con que terminan las secuencias en el cine. En estos planos estáticos el lugar exacto que ha de ocupar la cámara, el ángulo del encuadre, nos es señalado con una seguridad tan firme que solamente es comprensible en un director de escena: "En el fondo, a un lado, se abre la puerta". Da la sensación de que el realizador está disponiendo la escena, hablando a su equipo técnico y artístico. La inmovilidad de estos planos está justificada por el estilo azoriniano. Sus frases suelen equivaler a un plano: "el anciano está sentado en un amplio sillón". Como Flaherty —la semejanza es sorprendente—, el uso de la amplitud de los planos (muchos de ellos planos generales) y el constante acudir a ciertas imágenes en forma de leit-motiv, le conduce a una lentitud narrativa.

Otros procedimientos utilizados en la planificación son: la entrada en campo: "En la puerta aparece un personaje envuelto en una vieja capa". Procedimiento que es un anticipo de las entradas y salidas en su teatro, buscando un movimiento dramático: "Un criado entra y sale, trayendo jarros de agua". El plano-contraplano, con la finalidad de establecer una dualidad espacial: "Viene montado en un borriquito (el personaje visto frente a la cámara). Cuando llega a la puerta de la casa para el borriquito y se apea el maestro"

(el personaje visto de espaldas a la cámara) (16). El expresivo encuadre "en picado" (filmado desde arriba): "Abro el balcón. El sol refleja vivamente en las aceras". Los reflejos producidos por el sol están siendo recogidos por una cámara situada en el balcón para mostrar el punto de vista del personaje. Otras veces el picado está en función del tiempo y el mismo autor se encarga de explicárnoslo:

"Desde el balcón se contemplaba el río en lo hon-do". "Un camino de cipreses se perdía, a la otra parte del río, entre las lomas". "Los cipreses del caminito han ido perdiéndose en la sombra. ¿Adónde irá este caminito? ¿Cuántas veces lo contemplará don Juan —eternidad, eternidad— desde el balcón que da al río?" (17)

No hay duda que Azorín escribe y ve "cinematográficamente". Los insertos (primeros planos de objetos y detalles) tienen una especial importancia por cuanto el documental —casi todo el cine de Azorín es puro documental— concede al primer plano y al inserto un valor esencial: "En el fondo sombrío de la cocina, un puchero borbolla con persistente moscardoneo y deja escapar tenues vellones blancos". Pero los insertos en la prosa azoriniana —a diferencia de su finalidad más frecuente— casi nunca tiene una función estrictamente narrativa. Sirven, bien para establecer una relación entre personajes y objetos, bien para apoyar a la creación del ambiente perseguido:

RELACION PERSONAJE-OBJETO

"El abuelo calla: sus manos se mueven incesantemente tejiendo el esparto". ("La voluntad")

PARA LA CREACION DEL AMBIENTE:

"No cesa de llover; por los cristales, de recuadro en recuadro, se deslizan largos y silenciosos chorreones de agua. De pie, junto a la cama, doña Inés". ("Doña Inés")

Este divisionismo en la planificación, este contar con una su-

cesión de planos estáticos, le lleva a crear trozos a la manera de un guión cinematográfico. Así se ha podido decir que "Superrealismo" es una especie de guión cinematográfico, por cuanto está escrito con las acotaciones. Pero en este sentido más representativo es "Antonio Azorín": "Pepita se halla en la entrada tramando sus encajes con sus dedos sutiles. Está sentada; tiene sobre la falda la almohadilla; a sus pies hay un periódico de modas". (18)

MOVIMIENTOS DE CAMARA

Si el estilo de Max Ophüls, autor de "Lola Montes", está hecho a base de movimientos de cámara, no puede decirse lo mismo de Azorín. Aunque con alguna frecuencia utilizará este recurso, primordialmente las panorámicas y el travelling.

De estos dos movimientos de cámara la panorámica es el más usual y el más apropiado para la literatura. El fluir continuo de las panorámicas viene a ser para Azorín la suspensión de la vida. En sus cuentos estas panorámicas crearán aún una mayor sensación de retardamiento, por cuanto este movimiento de cámara le sirve perfectamente para mantener el tono de abstracción poética que predomina en la mayor parte de sus cuentos. Otra finalidad de las panorámicas es la conseguida en "Doña Inés", aunque hay precedentes en todas sus novelas anteriores: llegar a lo más puro de la esencia de la panorámica: establecer una relación entre objetos y personas. Baste un ejemplo: "Se ha detenido tío Pablo; su mirada se posa en el cesto blanco de cuartillas rotas". La cámara ha recogido, sin cambio de plano, al personaje para después trasladarse hasta un objeto que se identifica con él, las cuartillas. Pocos realizadores han tenido en cuenta esta primordial función de la panorámica; les sirve normalmente para fines descriptivos y narrativos.

Según pertenezcan a una u otra época cinematográfica de las distinguidas en la novelística de Azorín, las panorámicas serán más o menos perfectas y más o menos fácilmente localizables. Compararemos un texto de "Antonio Azorín" con otro de "Félix Vargas":

"Una tapa de hierro cierra la boca del lugar, sobre la bóveda secan hacecillos de plantas olorosas y retenes

descortezados. La puerta del amasador aparece a un lado" (19). La palabra "aparece" marca el movimiento giratorio de la cámara, pero de un modo instintivo. En cambio, en "Félix Vargas" es plenamente consciente:

"La mirada de Félix pasea, torna a pasear discreta, cauta, majestuosa, respetuosa, por toda la figura —bella figura— de Andrea. Sus ojos claros y anchos; sus mejillas tersas, su cuello, finamente torneado; su busto, ligeramente henchido..." (20) La expresión "torna a pasear" muestra la complacencia del autor en este movimiento y el arranque de la panorámica, que se continúa con el paso, ordenado ya, de ojos-mejillas-cuello-busto.

Las panorámicas de la primera época son las que más se acercan a una finalidad descriptiva; las de la segunda, aparte de la relación indicada, le servirán para fijar el punto de vista de un personaje (la panorámica parte del ojo del actor y no del director) y para enlazar un plano con otro sin necesidad de quebrar un movimiento, temporal, ya iniciado. Comprobémoslo:

PANORAMICAS DESCRIPTIVAS EN LA PRIMERA EPOCA:

"En primer término destacan los dorados muros de la Iglesia Vieja, con su fornida torre; más abajo, lindando con la huerta, el largo edificio de las Escuelas Pías, salpicado con los diminutos puntos de sus balcones". ("La voluntad")

EN LA SEGUNDA EPOCA, PARA FIJAR EL PUNTO DE VISTA DE UN PERSONAJE:

"Su mirada va a posarse en la estampa colgada en la pared".

CON LA PANORAMICA ENLAZA UN PLANO CON OTRO:

"De la hoja del árbol, la vista pasaba la frondosa copa. Los vientos del otoño hacían caer a intervalos las hojas amarillentas." ("Doña Inés")

El travelling es usado con menos frecuencia. Es en las obras claves del período resnesiano cuando acude a este procedimiento técnico. El travelling cinematográfico no debe confundirse —error en el que ha incurrido Baquero Goyanes— con una planificación progresiva. El paso descriptivo de la fachada de una casa a su interior y de la escalera a los pisos no supone, forzosamente, un movimiento ininterrumpido. Otra cosa es ese acercarse de lo general a lo concreto mediante una serie de planos.

Azorín utiliza lo mismo un travelling de acercamiento que de retroceso, pero no el travelling vertical (utilizado en "Citizen Kane" de O. Welles, cuando la cámara se eleva hacia el techo en el momento en que la esposa de Kane está cantando, y después se aleja progresivamente para indicar con toda claridad la debilidad vocal de la cantante). Azorín hará uso del travelling en las descripciones de salones y casas:

"Cuando se pasa la puerta del zaguán, se entra en un pequeño patio rodeado de columnas de piedra; por arriba corre una galería. De trecho en trecho cualgan cuadros antiguos con escenas de caza o vistas de batallas" (21).

Las expresiones "cuando se pasa la puerta", "se entran en" y "de trecho en trecho" señalan el avance de la cámara. Otros efectos expresivos conseguidos con el travelling van desde la tensión mental de un personaje hasta las relaciones espaciales de la acción, pasando por la expresión subjetiva del punto de vista de un personaje en movimiento:

EL TRAVELLING PARA MARCAR LA TENSION MENTAL DE UN PERSONAJE:

(En este caso la obsesión por el asunto del libro)

"La mesa de trabajo es un ancho y recio tablero de nogal. Sobre la mesa se ve una gruesa carpeta hinchada de papeles. Las manos del caballero añudaban las cintas verdes de la carpeta". ("Doña Inés").

RELACIONES ESPACIALES DE LA ACCION:

"Franqueada la puerta del fondo, a la derecha se abre la cocina de amplia campana". ("La voluntad")

PARA LA EXPRESION SUBJETIVA DESDE EL PUNTO DE VISTA DE UN PERSONAJE EN MOVIMIENTO:

"Don Juan la veía llorar desde lejos. Se fue acercando despacio" ("Don Juan").

ELEMENTOS TECNICOS

La utilización de los elementos técnicos del cine en sus novelas es superior a la mención que de ellos hace en sus escritos sobre el cine. Significa esto que ese ejemplo se da intuitivamente, por su innato sentido de la imagen visual. Aunque quizá pudo también haberlo recogido directamente de la pantalla, pero desconociendo no sólo el nombre de la mayor parte de esos recursos, sino también su mecanismo.

Todos estos procedimientos están en función de lo temporal. Tanto porque de por sí son recursos utilizados en el cine para la creación de diferentes efectos temporales, como porque en Azorín cobran una peculiar evocación temporal que se proyecta sobre toda su obra. Una doble dimensión temporal, pues, que se conjunta adecuadamente. Hemos ya indicado el concepto temporal en el que se mueve el sentimiento de nuestro autor. Y aun con el riesgo de caer en excesivas repeticiones sobre el tema del tiempo en Azorín, otra vez nos vemos obligados a tocar este punto. Ahora —dado que los elementos técnicos a que vamos a referirnos tienen esa doble cualidad temporal— nos toca ver los procedimientos y maneras narrativas con que Azorín juega con el tiempo. Es esto necesario para poder después establecer la relación novela-cine en recursos técnicos como el flash-back y el flou.

El concepto moderno del tiempo —en cuanto a técnica narrativa— es la simultaneidad, la espacialización de los elementos temporales. Esta espacialización es más propia del cine que de la novela, como fácilmente se supondrá. Por esto afirma Arnold Hauser

que "la coincidencia entre los métodos técnicos del cine y las características del nuevo concepto del tiempo es tan completa, que se tiene el sentimiento de que las categorías del arte moderno deben haber nacido del espíritu de la forma cinematográfica, y se inclina uno a considerar la película misma como el género estilísticamente más representativo, aunque cualitativamente no sea quizá el más fecundo" (22). Esta característica del cine en la representación espacial del tiempo la hallamos en Joyce. En el irlandés hay un constante fluir juntos los diferentes periodos de tiempo, un alejarse del argumento, un utilizar el método automático de escribir y el montaje técnico del cine. Lo encontramos también en Proust. En el francés las mezclas de pasado y presente, la alternancia de sueños y pensamientos, se dan a través de los intervalos de espacio y tiempo. De estos dos escritores últimamente se viene repitiendo con insistencia su carácter cinematográfico.

Mucho más acentuada es esta tendencia en la prosa azoriniana. No ha de extrañarnos, entonces, que esta nueva concepción del tiempo que se manifiesta por medio de una técnica cinematográfica, se produzca con mucha más facilidad en la prosa de Azorín, en esa tendencia a los hechos, a lo auténtico, a lo documental. Azorín relaciona e intercambia las funciones temporales y espaciales a la manera del cine (23). Hay en él una conciencia del presente, que es lo más característico de la mayor parte de sus efectos cinematográficos. La discontinuidad del argumento (cuando se produce), la relatividad de los periodos temporales, el movimiento interno de su prosa, las frases breves y cortantes de su estilo, no son más que los cortes, flash-backs, y flous del cine. Sólo así, estilísticamente, ha podido ser el tiempo entendido por Azorín como un continuo retorno; el pasado regresa y se funde en el presente; sólo así, narrativamente, ha podido llegar en ocasiones —como en "la tierra baldía" de T. S. Eliot— a establecer una relación entre el tiempo y la eternidad.

En la narrativa de Azorín, se dice, convendría separar el tiempo sintáctico (rápido) del descriptivo (lento). Como también se dice —entre otros Baquero Goyanes— que el paso del tiempo azoriniano es distinto en los pueblos que en las ciudades. Nosotros, cinematográficamente, no nos ajustaremos a estas diferenciaciones; encerraremos todos sus recursos de la técnica del cine en ese "vivir

es ver volver", en esa conjunción de presente verbal y presente concienencial; una narración realizada siempre en presente, sus imágenes "están ahí". Esa dolorosa sensación de lo efímero que le conduce a agarrarse desesperadamente al presente, vertido en un doble prodigio de técnica gramatical y cinematográfica. A las oraciones de sustantivo, primeras de activa, supresión de conjunciones y la utilización yuxtapuesta de adjetivos evocadores, corresponde la simplicidad, claridad y sobriedad de sus imágenes, la sobreimpresión, las imágenes-shock y la profundidad de campo.

"IMÁGENES—TIEMPO"

La obra azoriniana está cuajada de lo que podríamos llamar "imágenes-tiempo". A veces ayudados de la iluminación: "la esfera del reloj, en la iglesia de la Asunción, está iluminada". Otras, como Proust, apoyado en las sensaciones olfativas: "Lo primero que encontró en la papelería fue un frasco sin tapón; el tapón debió de ser también de cristal, pero se había perdido. Había en el botellín un perfume, que debió ser penetrante en su tiempo" (24). Son frecuentes las "imágenes-tiempo" en función de un objeto: "al principio, las ramas vestidas de hojas amarillentas. Luego, las hojas fueron desapareciendo. Quedaron las ramas desnudas" (25). Imágenes temporales que adquieren una nitida y asombrosa perfección cinematográfica al proyectarse sobre la banda sonora:

"Ha vuelto a ladrar el perro; ahora le contesta otro can. Los dos alternativamente están largo rato cambiando lamentos. El traqueteo de un carro, en los baches, entre las dos filas de casas, rompe al presente el silencio; se va desvaneciendo lentamente el sordo rumor. Y vuelve a Olbena, en la madrugada, a las dos, el profundo silencio. En el cuarto del hotel del Comercio, donde posa el viajero que acaba de llegar, se percibe el rasgueo de la pluma en el papel; luego, tras una breve pausa, llena el ámbito el ruido del papel al ser apilotado. Han dado ya en la Asunción las dos y media; han dado las tres menos cuarto; han dado las tres. Todavía está lejana el alba en esta noche invernal. Un gallo canta cerca; contesta lejos otro gallo" (26).

Imágenes temporales para expresar que al hombre se le escapa el tiempo sin que lo advierta; para intentar aprisionar el tiempo en un pequeño cuarto; para anticiparnos el mágico suceder temporal a través de un anillo, que utilizará también en su teatro; para poner la huerta, como hace Machado, ante una perspectiva temporal; para evocar el pasado por medio de una serie de elementos; y, finalmente, para meditar sobre el doloroso paso del tiempo merced a un pequeño detalle de la naturaleza. Es fácil comprobarlo:

AL HOMBRE SE LE ESCAPA EL TIEMPO SIN QUE LO ADVIERTA:

"Hay una sala, sumida en la penumbra, un reloj de bolsillo colocado en una mesa, entre frascos y cajitas con tabletas; lo ha mirado una enfermera, al escuchar las campanadas de la Asunción y ha visto que marcaba también las dos; en seguida ha tintineado una cuchara en un vaso al revolver una poción". (Salvadora de Olbena")

EL TIEMPO APRISIONADO EN UN PEQUEÑO CUARTO:

"En un cuartito del Casino charlan, bajo la lámpara, tres o cuatro trasnochadores". ("Salvadora de Olbena")

EL TIEMPO DADO A TRAVES DE UN ANILLO:

"Allí, en su dedo está la alianza; este anillo de oro es el pasado. Y el pasado gravita en la vida de un ser humano. Habrá que abolir ese pretérito si se quiere entrar definitivamente en el presente, con atisbos a lo futuro". ("Salvadora de Olbena").

LA HUERTA Y EL TIEMPO:

Habla la huerta: "he visto a Salvadora de niña, de adolescente y de moza". ("Salvadora de Olbena").

EL TIEMPO Y LOS OBJETOS COTIDIANOS:

"El pan, el café y la leche, frente al azul, en el ambiente de la mañana; en tanto que las manos van par-

tiendo el pan, instintivamente, rememoración del pasado. Andrea en la lejanía de los días de la guerra". ("Félix Vargas").

EL TIEMPO Y LA NATURALEZA:

"Las hojas cuando caen, ya han dejado en la rama un casi imperceptible botón". ("Félix Vargas"). La meditación olorosa sobre el paso del tiempo está bien clara: de una turgencia (ese imperceptible botón) nacerá otra hoja.

Pasemos ya a analizar los principales recursos de orden técnico:

1) El flash-back

De los recursos técnicos a los que el cine acude para expresar lo temporal es el flash-back el que con mayor frecuencia hallamos en la novelística del levantino. El flash-back crea una temporalidad interior, de evocación, que permite la introducción del relato subjetivo en primera persona. Esto explica que "Las confesiones de un pequeño filósofo" sea una novela escrita en buena parte con esta técnica: "Yo tengo vivo entre mis recuerdos de niño el haber visto un barquito, lo que se llama un modelo, metido en el desván, revuelto entre trastos viejos" (27).

Los procedimientos técnicos que utiliza el cine para introducir el flash-back suelen ser el travelling hacia adelante y el fundido encadenado. Azorín, por el contrario, empleará la sucesión de una serie de planos cortos y frases breves que favorecen el sentido evocador: "El no poder apartar de su espíritu el recuerdo de Justina; la ve en cada momento, ve su cara pálida, sus grandes ojos, su manto negro que flota ligeramente al andar" (28). La palabra "flota" refuerza más aún la sensación de un recuerdo que, en este caso, está en función de la voluntad del protagonista; pero no, como suele decirse, a la manera de las tragedias cornelianas. Este montaje rápido, como Flahs, en el cine equivalen a la intención de crear una impresión sonora. Pero en las imágenes de Azorín, que tienen mucho de cine mudo, la técnica del flash-back, con ayuda

del automatismo y los planos cortos sucesivos, sirven más bien para crear la sensación de irrealidad temporal:

"Las torres de la catedral de Bayona en el azul, por encima de las frondas verdes. Un puente de hierro gris sobre el ancho Adour. Una calle con soportales de anchos arcos achaparrados". "La arena crujiente de la alameda, ante la casa. Los pasos de Andre, menuditos, con el zapato de fino charol, sobre esa arena rojiza, un cristal en una ventana que se inflama en vivísimas llamas en el atardecer" (29).

Estos son planos breves, cortos, que se suceden vertiginosamente, pero no "imágenes-shock" que sirven para lograr un efecto dramático de fuerte impresión en el espectador.

2) El flou

De uso frecuente en el cuento y en el teatro, aparece, aunque con mucha menos intensidad, en sus novelas. Esa especie de emborronamiento de las imágenes tiene como misión especial conseguir un clima psicológico o animico determinado. La técnica del flou tiene sus antecedentes —según ha señalado M. Martín— en el campo de la pintura: "Monet, al pintar "le Boulevard des Capunes" representa la multitud y el paisaje en un ligero "flou", como si hubiese superpuesto una serie de fotos tomadas sucesivamente, por cuanto aparecen los paseantes cada vez más movidos y la luz imperceptiblemente distinta con relación a la precedente. Esto constituye, sin duda, el fundido encadenado" (30). Es lo mismo que hace Azorín: "Todo lo ve —lo ve, no; lo siente—; todo lo siente Félix en esta hora vaga, borroso, como entre nieblas, en la penumbra" (31). El flou, no había de ser menos que otros elementos técnicos, le vale también al escritor para establecer esa constante relación entre objetos y personajes: "la carta se halla sobre la mesa; su tamaño ha crecido; aparece ya como una vasta blancor". ("Félix Vargas")

3) El enfoque

En la línea técnica del flash-back, Azorín juega con el enfoque y el desenfoque de la imagen. En "Doña Inés", en pleno deslumbramiento

de las imágenes, acude a este recurso: "Los recuerdos se clasifican", "y en primer término va apareciendo —confusa primero, después más clara— una iglesia romántica". La confusa iglesia romántica es el desenfoque producido por el objetivo de la cámara, y la clara iglesia es la imagen ya correctamente enfocada. Este procedimiento le valdrá, entre otros efectos, para producir una sensación de misterio, y le llevará a la utilización del teleobjetivo que suele desenfocar los últimos fondos:

EL DESENFQUE EN FUNCION DEL MISTERIO:

"Todo, misteriosamente, va girando en torno de esta mancha blanca, que se va concretando, determinando, apretando, hasta convertirse en la mujer enlutada, que lleva de la mano cogido un niño". La expresión "mancha blanca" equivale al desenfoque de la imagen; la palabra "apretando" nos indica que la imagen va cobrando paulatinamente su enfoque correcto. Influencia directa del cine: cuando una imagen está desenfocada se nos presenta como aumentada en volumen, y a medida que va definiéndose, cobrando nitidez, se encoge y reduce.

EMPLEO DEL TELEOBJETIVO:

"En la ventana, sin ver la campiña".

4) La sobreimpresión (dos imágenes superpuestas)

Es procedimiento que tiene muchos puntos de contacto con el fundido encadenado. Se diferencian, primordialmente, en que las imágenes superpuestas en un mismo plano tienen una mayor persistencia que en el fundido y, además, ni comienzan ni terminan en negro. Tal vez sea "Félix Vargas" la obra más representativa en la utilización de este recurso. Pero es en "Doña Inés", para indicar el estado de continuo recuerdo, donde es más claramente cinematográfica: "En la penumbra del aposento, la blancura del libro se va esfumando (va desapareciendo la imagen del libro). Surgen unas manos finas y carnosas". (va apareciendo la imagen de las manos).

5) La profundidad de campo

Es la zona de claridad que se extiende delante y detrás del plano elegido, que permite la inusitada y simultánea combinación del primer plano con el plano general. La profundidad de campo puede en algunas ocasiones sustituir, mediante movimientos dentro del encuadre, el cambio de plano. Aparte de esta finalidad, Azorín utilizará la profundidad de campo para crear una tensión dramática al oponer dos personajes a una distancia suficiente; o una tensión descriptiva al oponer un personaje determinado en dos realidades espaciales con valor de enfrentamiento. Por ejemplo, la antítesis campo-ciudad: "En el corral, entre herrumbrosas piezas de viejas máquinas, las gallinas escarban, cacarean". En un mismo plano, por la profundidad de campo, se nos han dado perfectamente enfocadas la situación general del corral en plano general, y las gallinas en primer plano.

6) Otros procedimientos técnicos

—La cámara lenta: "Silenciosamente, como sin apoyarse en el suelo, desfilan las monjas por los blancos corredores". Más claramente, la caída de una hoja al "ralenti": "Persistencia en la sensación de una hoja que cae".

—El paso del tiempo dado por el avance luminotécnico de las sombras: "Oculto el sol, las sombras van cubriendo la anchurosa vega". Las oscilaciones producidas por las luces eléctricas en una noche cerrada: "El tren parte. Cruzan los verdes y rojos faros; a lo lejos, en las tinieblas de la noche, una muchedumbre de lucecillas imperceptibles, parpadea, desaparece, surge de nuevo, torna a ocultarse" (32).

—Incluso vemos el empleo de los "newreels" —no tan sistemáticamente como en Steinbeck y en Dos Pasos—, pero algunos primeros planos de carteles y placas publicitarias de profesiones lo dejan entrever. Azorín, directa o indirectamente, ha plasmado en su obra toda la gama técnica del cine.

EL COLOR

Mucho se ha escrito sobre el colorido de la obra de Azorín. Pe-

ro cabe preguntarse, para nuestro estudio, si es o no cinematográfico. Tanto el cuadro pictórico como el encuadre cinematográfico delimitan un fragmento de la realidad y excluyen el resto. Cada una de las imágenes de un film viene a ser como un cuadro, corriendo el peligro de que sea excesivamente pictórico. A este riesgo, que roza el cine en color, ha ido a dar de bruces nuestro escritor. Cuando se establecen los juicios de que el colorido de Azorín no es tan vivo y deslumbrante como el de Gabriel Miró; de que la utilización de sus grises es a los de Velázquez; si pensamos que la luminosidad de un atardecer de Azorín es semejante al resplandor de las tardes de Rembrandt; si, en fin, emparentamos sus cielos diáfanos con los del aduanero Rousseau, ante todos estos casos nos hemos situado con una mentalidad esencialmente pictórica. De la misma que con una mentalidad literaria se establece que, como Proust, hace retornar el pasado a través de las sensaciones producidas por los olores. Frecuentemente, por no decir siempre, sus imágenes suelen ser fotografiadas en blanco y negro. Lo que consigue con el color, más que cine son cuadros pictóricos y estáticos por más vida interior que sugieran.

El colorido de Azorín queda limitado a pinceladas y a telones de fondo: "En lo hondo, sobre la pincelada verde del ramaje resalta la pincelada azul de las montañas", "...entre los olmos se asoman las casas de la Umbría; un tenue telón zarco cierra el horizonte". El mismo Azorín pone interés en hacer ver las influencias pictóricas que recibe. Por ejemplo, del Greco: "las manos cruzadas sobre el pecho —las largas y puntiagudas manos blancas". De Sorolla, al decir de éste que "no es el color, sino el aire lo que ha pintado. De Zuloaga, de quien afirma que es un pintor de la luz. De Zurbarán, al poner a sus personajes en una actitud meditativa, con la cabeza reclinada entre las manos. Ni siquiera en "Doña Inés" el colorido es cinematográfico, sino pura pintura: "Los colores del paisaje, en la inmensa extensión, son vivos y limpios. El azul oscuro bordea con el ocre. Un albero de tierra clara aparece entre un alijar sombrío con sus chaporros negros y redondos". (33)

El color de la prosa azoriniana, especialmente en sus primeras obras, tiene una marcada inclinación hacia el impresionismo; las alusiones a las manchas de color son constantes; manchas junto a otras manchas: "Detrás, la mancha gris del pueblo se esfuma en

la mancha gris de las laderas yermas". Las características pictóricas de los impresionistas tienen muchos puntos de contacto con el colorido de Azorín: la luz y la atmósfera son los principales protagonistas del cuadro, asuntos de la realidad cotidiana, los colores no se mezclan sino que se ponen unos junto a otros. A medida que el autor avanza hacia su madurez literaria los colores van haciéndose cada vez más constantes y definidos, y las manchas coloristas van perdiendo su preponderancia. Pero no por esto, su color se aproxima al cine. Hay en su obra un afán de precisión en la técnica pictórica que se manifiesta, por ejemplo, en ese derivar a la técnica del puntillismo: "Los puntitos negros se esparcen claros, apelonan en densas manchas, resaltan sobre el perfil en pequenísimo dentelleo". Y no faltan las páginas en que Azorín parece estar describiendo un cuadro:

"A lo lejos destacan el pueblo con sus techumbres negras y las manchas blancas de las fachadas. Resaltan en el cielo el azul diáfano, el caserón rojizo del convento y la aguda torre de la iglesia. Una larga pincelada azul de las montañas, sobre otra larga pincelada negra de los olmos, limita el horizonte".

Para que estas sensaciones pictóricas lleguen a tener valor propio de la pantalla, será necesario —como ha notado Eisenstein— que el cuadro presente un efecto dinámico; cuando el ojo siga la dirección de un elemento en la pintura y retenga una impresión visual, que choque con la impresión derivada de seguir la dirección de un segundo elemento en la pintura.

De cuando en cuando, algún atisbo colorista de sabor cinematográfico se produce, por ejemplo, en "Las confesiones de un pequeño filósofo" en que, para conseguir una sensación de angustia en las procesiones de Semana Santa, juega con los negros, morados y amarillos. Es el camino inverso seguido por Tintoretto: en éste sus tonos amarillentos son en sí mismos trágicos, no se utiliza el amarillo para un efecto de angustia puesto que la tristeza va ya en esos colores. De tarde en tarde nos encontraremos con páginas azorinianas en las que se produce una mezcla o síntesis de elementos pictóricos y cinematográficos. Para que esto suceda será preciso que dentro del cuadro exista un movimiento externo: "Y

de pronto, por un vial de naranjos, se ve avanzar una figura blanca —como en un lienzo de Sorolla—, vaporosa, que camina con suavidad y que se inclina de rato en rato para apartar las ramas" (34). Si nos fijamos, estos pocos momentos se producen las más de las veces cuando en el cuadro entran figuras humanas, o cuando los grises y los blancos predominan en el colorido:

EN EL CUADRO ENTRAN FIGURAS HUMANAS:

"La campiña se descubre ante nuestros ojos, todo es verde bajo la lluvia fina en un cielo nubloso. De tarde en tarde, en un paso a nivel, una campesina se nos muestra inmóvil, con un pañuelo rojo en la cabeza; luego, en las estaciones, vemos los mismos pañuelos rojos; más tarde, en un campo, en un camino, otra labriega hace resaltar sobre el verde el pañuelo rojo de su tocado". ("El paisaje de España visto por los españoles").

PREDOMINAN LOS GRISES Y BLANCOS:

"Y aparece la Ribera de curtidores. Entre las líneas blancas de los toldos resalta una oleada negra de cabezas. Al final, en lo hondo, un conjunto de tejados rojizos, una chimenea que lanza denso humo, la llanura gris a trechos verdes que se extiende en la lejanía limitada por una larga y tenue pincelada". ("La voluntad")

Llegamos así a la conclusión final: si el colorido de Azorín es ante todo pictórico y si su paisaje naturalista es fundamentalmente colorista, puede asegurarse que el paisaje azoriniano más que cinematográfico es retratista. El documental, y todo el cine de Azorín, se da en blanco y negro, ya desde "La voluntad": "El humo de las mil chimeneas forman una blanca neblina sobre el fondo negro de los tejados". "De una casa oculta entre negros olmos surge recta una columna de humo blanco". En las obras resnesianas el afán por lo pictórico disminuirá bastante (los films de Resnais son en blanco y negro), y ya el color va reduciéndose a acumulaciones de sustantivos coloristas de este tipo: "¡Qué bonito es lo blanco en lo verde, bajo un gris celeste!". Buscando de este modo el que

las notas coloristas sean definidoras: "pasan labriegos con capas pardas; van y vienen devotas con mantillas negras".

Por lo que se refiere al decorado natural, el cine suele apoyarse, como lo hace Azorín, en los utilitarios objetos cotidianos. Esto es lo que particulariza al cine de las demás artes y lo que le aproxima a la prosa de Azorín. Destaca ese constante uso de paredes blancas (como en los films de Antonioni) persiguiendo una situación épica, los personajes situados sobre un fondo neutro. Pero es que, además, las paredes blancas tienen una especial significación en su obra: "¡La pared blanca de los años estudiantiles!". "Durante ocho años Tomás ha contemplado los cambios de sol en el alto muro blanco". La pared blanca ha entrado en el espíritu de Tomás Rueda, y así Salamanca llegará a ser para él una pared blanca en que por la tarde da el sol. El mismo Azorín se ha encargado de decirnos lo que hay en esas paredes; "Detrás de esas paredes inexpresivas está lo anodino, es decir, lo idéntico a sí mismo a lo largo del tiempo; lo inalterable —dentro de lo uniforme— en la eternidad" (35). Si en el centro de la obra de Camus se alza un sol invencible como símbolo de la alegría ante la vida, en la de Azorín se alza una pared blanca como símbolo del tiempo.

LA ILUMINACION

Algunos críticos cinematográficos, como Jean D'Yvoire, piensan que la iluminación es uno de los mejores medios para estudiar los temperamentos propios de cada pueblo. Así —afirma— por la iluminación se observa que en los americanos —que utilizan iluminaciones potentes y claras que separan poco los planos— hay un equilibrio de los valores sociales y espirituales y un temperamento completamente extrovertido. El cine europeo utiliza iluminaciones más débiles y menos costosas, diversos tonos grises y amplias zonas de sombra que indican el pesimismo actual de todo el arte europeo. El cine ruso acude a una iluminación a base de imágenes claras y de duros contornos, mostrando así su carácter totalmente entregado a la acción. En el caso de Azorín sucede cosa parecida: sus luces contrastadas, la luz de un farol con un labriego alejándose en el fondo, las iluminaciones nocturnas, muestran claramente su temperamento melancólico y meditativo.

La iluminación juega un papel preponderante en su obra. Azorín persigue el pronunciamiento a la imagen, por medio de la iluminación, una mayor expresividad. Para el levantino la luz hace cambiar a cada momento las cosas; las cosas no son a todas horas las mismas. Es una luz por lo general correcta, limpia y sin rebuscamientos; aunque nos encontremos a veces con el más puro expresionismo alemán y con pasajes de un barroquismo cercano al de O. Welles y al de Bergman.

Como sucede con los restantes elementos cinematográficos, hay diferencias según que los efectos de iluminación pertenezcan a una u otra época. En la primera, antes de la influencia del cine, vienen dados a través de la realidad y son plenamente realistas: "Don Juan ve que en las callejuelas desiertas se marca el cuadro de luz de una ventana". No es necesario haber ido al cine para observar el contorno lumínico de una ventana en una noche tranquila, aunque el cine resalta aún más estos efectos. Pero no sucede así en su segunda época, en que si la iluminación viene dada también a través de la realidad, los efectos conseguidos son, sin embargo, algo irreales. Leemos en "capricho": "la lámpara roja sobre el tablero de nogal de vivo foco de luz y deja en sombra el resto de la sala". Realmente el resto de la sala no debería quedar tan oscuro, pero mediante el uso de grandes focos empleados en la filmación de una película el efecto conseguido es el logrado literariamente por Azorín, quien, sin duda, lo ha tomado directamente de la pantalla. Sin embargo, también en sus primeras obras pueden encontrarse momentos en que parezca indudable que los efectos lumínicos han sido buscados a través de la contemplación de la pantalla. Un caso sorprendente lo hallamos en "Las confesiones de un pequeño filósofo", en donde nos enfrentamos a una iluminación que a no ser por la completa seguridad de que por entonces Azorín no se siente influenciado por el cine, diríamos que es una copia exacta del cinematográfico, lo que prueba, una vez más, su portentosa intuición cinematográfica: "Al poco se abrió la puerta, una franja de luz se desparramaba sobre el pavimento semioscuro",

A las finalidades señaladas —mayor expresividad de una melancolía meditativa, y luz en función de las cosas— pueden sumarse otros efectos buscados por la iluminación de la prosa azoriniana. Es el caso de la relación iluminación-espacio. En el cine, por ejem-

plo, usando una determinada técnica de iluminación y de diafragma, puede mostrarse con la misma intensidad lumínica lo que está sucediendo en primer término y lo que se desarrolla en el fondo. Azorín hace lo mismo: "En el fondo, los cirios chisporrotean; las llamas tiemblan a intervalos". Estas oscilaciones de la luz parecen el lenguaje mudo de un dolor misterioso. Y es que Azorín fusiona el tiempo, el espacio y la luz. Logra esta fusión con la luz del farolillo rojo del tren que —señala Baquero Goyanes— indiferente a la angustia temporal del hombre, luce unos segundos en la lejanía para perderse y reaparecer al día siguiente a la misma hora. Azorín, como modernamente hace el cine, —sirva el caso de Claude Lelouch en "Un hombre y una mujer"— juega con el espacio: "Un laboratorio en ninguna parte y en todas. Espacio indefinido". Juegos espaciales que son tanto irreales como reales: "Las grandes ruedas del barco giraban rápidas y el barco avanzaba por la inmensidad. Sobre la cubierta, tendida en un largo asiento, una dama" (36). Del barco perdido en la lejanía se ha pasado, espacialmente, a la presencia cercana de una dama que va en el barco.

Continuando con la iluminación azoriniana, los efectos conseguidos son múltiples: relación entre los pensamientos de un personaje y los objetos que se proyectan, en un doble juego, sobre él; una luz clara para resaltar lo cotidiano; la iluminación en función de la banda sonora; efectos narrativos al modo de las películas policíacas.

RELACION ENTRE LOS PENSAMIENTOS DE UN PERSONAJE Y LOS OBJETOS:

"Hay una lucecita en la rica estancia que apenas la ilumina. En la oscuridad, en la casi oscuridad, resaltan vagamente las blanquísimas holandas de las sábanas, en el lecho abierto ya para el durmiente". El pensamiento de María va, en estos instantes, de lo abstracto —que es su razonar sobre lo quimérico— a lo concreto, representado por la blanca mancha de la cama". ("María Fontán").

LA ILUMINACION RESALTA LO COTIDIANO:

"La luz, en la suave penumbra, baja por la espa-

cosa chimenea y refleja sobre las losas del hogar un blanco resplandor" ("La voluntad").

LA ILUMINACION EN FUNCION DE LA BANDA SONORA:

"Cuando llega la noche, la débil claridad del crepúsculo apenas iluminaba la estancia. Han sonado en la catedral las campanadas, el obispo se ha puesto en pie; todos se han levantado. El obispo ha permanecido un momento en silencio, con la cabeza baja, sobre el pecho. Destacaba en la penumbra la nieve blanquísima de sus cabellos". ("Don Juan").

LA ILUMINACION Y LAS PELICULAS POLICIACAS:

"El locutorio estaba casi en tinieblas; a través de la red se columbraba un espacio tenebroso también; se percibió un rumor leve y se vio avanzar un bulto que se colocó pegado al enrejado". ("Salvadora de Olbena")

La iluminación de Azorín se acerca en más de una ocasión al expresionismo alemán. El cine alemán expresionista hace uso de una iluminación irreal, con reflejos de luz en los contornos de las cabezas de los personajes, con grandes contrastes de sombras y luces difusas, lo que indica la existencia en el pueblo alemán de una constante mezcla de realismo e irrealidad. Reproduzcamos unas líneas de uno de los textos citados anteriormente: "El obispo ha permanecido un momento en silencio, con la cabeza baja, sobre el pecho. Destacaba en la penumbra la nieve blanquísima de sus cabellos".

LA BANDA SONORA

El estudio y el interés de Azorín por la banda sonora constituye uno de sus más interesantes aciertos. Ni realizadores ni críticos suelen dedicar la atención que merece este aspecto. Al arte de Azorín pueden aplicársele perfectamente estas palabras de Jean Mitry: "perseguir y significar en el espacio un ritmo que se persigue y se significa ya en el tiempo (es decir, tanto en el plano visual como auditivo) un mismo ritmo, gracias a la identificación del

carácter de los planos cinematográficos con el carácter de las diferentes masas sonoras de tonalidades'. En la novelística azoriniana hay una perfecta adecuación entre ritmo visual y ritmo auditivo. Estilísticamente su temática corre paralela a la estructura rítmica de la frase; la reflexión meditativa de su pensamiento tiene su curva de descenso coincidente con el musical cierre de los capítulos. La triple adjetivación modernista, por ejemplo, tiene un sentido rítmico y expresa cadenciosamente ciertas actitudes vitales del autor. Hay en esta repetición rítmica una sensación de movimiento: "una abeja revolotea en torno a un romero, zumbando leve, zumbando sonora, zumbando persistente". La musicalidad de la prosa de Azorín —señala Baquero Goyanes— llega a su valor plástico y rítmico de los vocablos, un juego de vocales y consonantes; y para demostrarlo pone el siguiente ejemplo: "Y suenan silbidos ondulantes, silbidos repentinos, bocinas, ruidos de engranajes, chirridos, rumor de carretillas". En donde la vocal "i", la de sonido más agudo, aparece hasta once veces; en contraposición, la abundancia de erres que crea la sensación de vibración. En Azorín hay un goce ante el sonido, llevado hasta los topónimos, los nombres de los pueblos (37).

Azorín, saliéndonos ya del campo literario y adentrándonos en el cinematográfico, echará mano de ladridos de un perro, del canto de un gallo, del silbido de un tren. De ruidos y silencios. No había de ser menos en un profundo admirador de Mallarmé. En "Antonio Azorín" son frecuentes expresiones de este tipo: "Verdú ha callado un momento", "el maestro calla", "Verdú y Azorín permanecen silenciosos". Silencios y ruidos perfectamente combinados: "Se oye en el silencio profundo el ruido de las herrerías y el canto de algún gallo". "El pueblo duerme. La angustiada canción de un gallo rasga los aires". Si estos textos son puros sonidos con una cierta ausencia de imagen visual, lo más frecuente es que la banda sonora esté en función de lo cotidiano y con una adecuada correspondencia a la imagen cinematográfica:

"A la una y cuarenta y cinco llega el expreso de Madrid, y resuena en toda la ciudad el bronco son de la sirena". "Cerca de la estación puede percibirse también el resoplar del vapor en la poderosa caldera. Cuando parte el tren, se escucha su marcha rítmica, que poco a

poco va apagándose en la lejanía. Todo vuelve al silencio; algunas noches, de raro en raro, rasga el sonido el silbato de una vieja locomotora que maniobra". "En el despacho telefónico de la estación, suenan los golpecitos, más o menos espaciados, del Morse. Resuenan en el andén los pasos del mozo que se aleja con su tambaleante linterna" (38).

Como se ve, la banda sonora está al servicio del documental. A veces el ruido o el ambiente que se recoge no es solamente el que se encuentra dentro del plano o de la imagen, sino que va mucho más lejos: "En las aceras, las mujeres sentadas en sillas terreras, trabajan en sus labores. Se oye, a intervalos, el coro lejano de una escuela" (39). Esta escuela no aparece en la pantalla, pero nos la indica la banda sonora. Primores de la documentalista banda sonora: "Las calles están desiertas. De cuando en cuando suenan pasos precipitados sobre la acera, y pasa un labriego envuelto en una manta".

Los objetos son a menudo el punto de partida de la banda sonora. Cuando analicemos los cuentos de Azorín veremos cómo en la prosa del levantino hay lo que podríamos llamar "objetos sonoros". Las campanas es uno de ellos; en "La voluntad" llega a ser obsesivo el ruido de la campana. El placer que experimenta ante este sonido le ha llevado a repeticiones tomadas directamente de José Asunción Silva: "Y suena una campanada larga, y después suena otra campanada breve, y después suena otra campanada larga..." El novelista ha cogido del poeta esa célebre composición que termina así:

"y eran una,
"y eran una,
y eran una sola sombra larga,
y eran una sola sombra larga,
y eran una sola sombra larga..."

Estas repeticiones no son nunca una reiteración; con ellas Azorín busca un halo poético que se deslice rítmica y suavemente. Azorín ha dicho de las campanas: "Yo tengo unas amigas". "Y estas amigas son las campanas". Sabemos que en el colegio donde estu-

dió Azorín, para anunciar la comida, sonaba en el claustro una campana. A través de este sonido hace revivir sus años colegiales. Sonidos poéticamente utilizados y no dramáticamente, como sucede en Faulkner (40). Sonidos de objetos que en sí mismos no son sonoros y que traen el recuerdo de la influencia de Mallarmé: "Esta sala es húmeda". "En el sofá está sentada una señora que se abanica lentamente". "Se hace un ligero silencio, durante el cual se oye el ruido del abanico al chocar contra el imperdible del pecho" (41). Indudablemente Azorín, cuando escribía estas líneas, pensaba en aquellos versos de Mallarmé en los que casi imperceptiblemente se oye el ruido del movimiento de un abanico.

Azorín necesita de la banda sonora para la narración. Únicamente en "Las confesiones de un pequeño filósofo" la banda sonora se nos presenta mediante la técnica narrativa de voz "en off". En el resto de las novelas va orientada hacia los ruidos y los silencios. Muchos momentos narrativos, cinematográficamente, no podrían ser comprendidos sin la banda sonora. Como cuando mediante los ruidos anticipa —como hace el cine para crear anticipadamente alguna sensación en el espectador— la entrada en campo de los personajes de la escena: "de pronto, suenan pisadas de caballo en la calle y aparece un grupo de caballeros". En ocasiones sigue el camino inverso; no anticipará el próximo plano, sino que recordará el anterior: "En una estancia próxima prepara la mesa para la cena. Y mientras se percibe el ruido de los platos y cubiertos, Lasso lee". La banda sonora tiene tanta importancia en la narrativa azoriniana, que en ocasiones es ella quien determina la escena: "Salvadora, ensimismada, no se daba cuenta de la lluvia; ha oído, al fin, el monótono sonar, y ha levantado el visillo del balcón". Los movimientos de la actriz han sido determinados por el chapoteo de la lluvia. El tiempo y los ruidos. Como Proust, hace retornar e; pasado a través de los sonidos. Elementos musicales por medio de palabras sonoras. Azorín está en la línea de Machado y Valle-Inclán.

LA NARRACION

La narración en la obra de Azorín tiene una serie de características cinematográficas sin las cuales se perderían los principales méritos y hallazgos narrativos de nuestro autor. La técnica narrativa del levantino es uno de sus aspectos cinematográficos más atrac-

tivos. Tiene —y no es simple acumulación de paralelismo con directores de cine— la sencillez de John Ford, las innovaciones de Godard, el clasicismo de Hawks, el interés psicológico y a la vez lineal de W. Wyller, e incluso la fácil complicación de Hitchcock.

La narrativa de la novelística de Azorín suele reducirse a ese recurso de la lentitud proyectada sobre paisajes inmóviles para expresar la melancolía de su alma; de la misma manera que sucede en la poesía de A. Machado. En contraposición a esa pausa desordenada —como consecuencia de su anarquismo— que hay en sus obras primerizas. Si se deshace esta fórmula tan simple de su morosidad narrativa, pudiera pensarse en esa desarticulación de las normas de la lógica y de la gramática; en ese rehuir los "ques" que le lleva a una prosa asmática, narrada a saltos. Aun así —esto no son más que cuestiones literarias que pueden aplicarse a su técnica cinematográfica— ésta ofrece muchos más problemas, recursos y posibilidades.

Si su narración (no forzosamente las imágenes) es cinematográfica lo es, ante todo, por lo que de economía narrativa tiene. Es lo que en el argot del cine se llaman "las formas de paso", justificadas en el plano estético y en el narrativo. Estas transiciones (dejando a un lado los fundidos, que luego veremos) están fundamentalmente basadas en una analogía de orden estético entre los dos planos que se pretenden unir. Por ejemplo, —procedimiento utilizado por Azorín en "Doña Inés"— puede servir de unión una carta que pasa de manos del cartero al destinatario. La economía narrativa a través de una analogía psicológica es frecuente en esta obra que marca el comienzo de la influencia del cine: "Arrima tía Pompilla su bastón al sofá y comienza a tirar fuertemente del largo llamador con bordón. Suena lejos la campanilla. Está ya pedida la conserva a una criada que ha llegado" (42)

Una de las cosas que particulariza al cine de las demás artes es el papel significativo de la imagen. Es decir, todo lo que aparece en la pantalla tiene su significación, puesto que al alcance del cine está la supresión del tiempo carente de acción y la eliminación de sucesos sin relación con la narración que interesa. Acabamos de ver cómo esta misma supresión se produce en la novelística del levantino. Eliminación de todo lo innecesario que no sólo tiene esta

finalidad de economía narrativa, sino también la de establecer un lazo indisoluble entre los personajes y el ambiente que les rodea: "cae la lluvia monótonamente en la noche profunda. Crepitan de raro en raro los leños en el hogar". Y un poco más adelante: "Con ademán decisivo, Salvadora López de Ledona arroja al fuego el paquete de cartas" (43). Esta economía narrativa no es otra cosa más que la elipsis, procedimiento de expresión que no es específico del cine. Azorín acude a la elipsis no con una finalidad dramática; su intención más usual es la de evitar rupturas de ambiente creado, dar una unidad a ese tono silencioso y meditativo. No es casi nunca una elipsis simbólica (44).

El fundido es el procedimiento técnico más usual en la obra de Azorín para marcar los pasos de tiempo. Especialmente en la trilogía de la búsqueda de una nueva técnica novelística —novelas que no destacan precisamente por la abundancia de imágenes visuales—, es donde encontramos con más frecuencia esta técnica cinematográfica del fundido. J. María Martínez Cachero se ha dado perfecta cuenta de ello cuando escribe que "el fundido de las imágenes es rasgo cinematográfico del que Azorín hará uso abundante en las páginas de 'Félix Vargas', 'Superrealismo' y 'Pueblo' (45). La técnica novelística de estas obras —ese automatismo es muy apropiado para el entrecruzamiento de planos. Azorín acudirá a toda clase de fundidos —en negro, encadenado— a excepción de las "cortinillas", procedimiento absolutamente deplorable que los realizadores debieran recurrir formalmente. Ya que, "reemplazando una imagen por la siguiente que se desliza progresivamente sobre ella, las cortinillas materializan impertinentemente la pantalla, mostrando como superficie cuadrangular y corriendo el riesgo de perjudicar la credibilidad de la acción al introducir en la simbiosis interactora imagen-espectador un factor antinatural" (46).

Como en los comienzos de las películas y de las secuencias, Azorín abre en negro: "El abigarrado montón de casas va de la obscuridad saliendo lentamente". Como el cine, Azorín, mediante el fundido en negro (la imagen va desapareciendo hasta quedar el encuadre totalmente oscuro), finaliza los capítulos de una manera bien expresiva: "Las monjas han descendido del tren y se han perdido a lo lejos con una maleta raída, con dos saquitos de lienzo blanco, con un paraguas viejo..." Los puntos suspensivos equivalen al

fundido en negro. Pero es el fundido encadenado el que mejor le servirá a sus propósitos, realizado generalmente sobre un objeto: "Un señor, delante de él, comenzó a poner colores diversos encima de un pedazo de cobre. A los tres o cuatro días el retrato estaba hecho". En este caso el tiempo transcurrido ha sido indicado mediante un fundido encadenado operado sobre un mismo objeto (el retrato) para los dos planos superpuestos. Así ha suprimido un tiempo innecesario y ha resaltado los colores, el retrato, en relación a los personajes. Sucesión de fundidos encadenados en función de lo documental, y para expresar la angustiosa, monotonía y estéril sucesión de los años en la vida cotidiana:

FUNDIDOS ENCADENADOS EN FUNCION DE LO DOCUMENTAL:

"La calle está solitaria; de tarde en tarde pasa un labriego; tras una hora, una vieja vestida de negro apoyada en un paño" ("La voluntad")

FUNDIDOS PARA LA SUCESION MONOTONA DE LA VIDA:

"El niño mira con avidez los movimientos del martillo y el ir y venir de la lima. Así permanece un largo rato..."

"(Un año después, el niño es ya mayor y está sentado dentro, en el taller. Diez años después, el niño es casi un hombre, y da él también golpecitos con el martillo. Veinte años después, el niño es ya un hombre formado. El aurífice ha muerto. El niño de antaño ha tirado la casita de piedra; ha comprado las dos de al lado, ha construido un caserón de ladrillo y ha puesto en la fachada: "Gran Bazar Moderno")".
("Don Juan").

Narración visual la de Azorín, especialmente cuando viene dada por las acciones de los personajes. El escritor de Monóvar tiene presente los momentos mudos del cine en que los personajes se limitan a moverse con acciones aparentemente insignificantes, pero a través de las cuales va plasmándose progresivamente la personalidad y psicología de los actores:

"Ha salido la dama por la puerta de la derecha y traía en la mano un plato con un vaso de agua. Al llegar frente al balcón, se ha detenido. Ha levantado el vaso y lo ha mirado al trasluz. Ha dudado un momento y ha vuelto a entrar por donde ha salido. Al cabo de un instante, ha tornado ha salir con otro vaso de agua —o el mismo con otra agua— y ha desaparecido por una de las puertas de la izquierda. No sucede nada; doña Inés está tranquila. ¿Está tranquila del todo? Se ha sentado la dama en el canapé y ha puesto su mano derecha extendida sobre el muslo (47).

¿No es este no suceder nada característico del cine moderno? Este accionar de los personajes le sirve —como técnica teatral para dramatizar una situación— para poner los movimientos de un personaje en función de otro; acciones tan sobrias y eficazmente seleccionadas que sirven ellas solas para definir una situación; acciones frecuentemente rodeadas de cierto esoterismo en adecuación con la temática y sicología de los personajes; situaciones de los protagonistas que es la utilización consciente de algunos tópicos situacionales del cine; hechos y acciones que son narrados por los mismos personajes:

MOVIMIENTOS DE UN PERSONAJE EN FUNCIÓN DE OTRO:

"Y al salir ahora Diego de su cuarto, Eufemia ha cruzado los brazos sobre el pecho, ha bajado la cabeza". ("Doña Inés") Con esos movimientos de brazos y cabeza Eufemia desaprueba la conducta de Diego.

MOVIMIENTOS QUE DEFINEN UNA SITUACIÓN:

"Aparta ante sí las cuartillas; las miras en silencio, sus manos las van apretando poco a poco, estrujando. La pluma la ha tirado sobre el tablero. Y se deja caer desesperanzado en la cama de este cuarto del hotel." ("Félix Vargas")

ACCIONES ESOTERICAS EN RELACION A LA TEMÁTICA Y LA SICOLOGÍA DE LOS PERSONAJES:

"Tenía siempre Edit la sonrisa en sus labios, desa-

parecía de casa y volvía de sus correteos por el campo con un ramo de rojas amapolas o de amarillos jaramagos". "Cuando Edit tardaba en volver a casa y su padre le interrogaba, la niña se encogía de hombros, hacía un mohín gracioso y pronunciaba siempre las mismas palabras de excusa". "Cuando Ester, la madre de Edit, volvía de sus andanzas por las casas, se sentaba junto a una mesa, en el recibimiento, y ponía en el tablero, lo primero de todo, una bolsita de ganchillo en seda verde, en que ella había guardado el dinero que le producía su trabajo. Tomaba en silencio la bolsita Isaac y vaciaba las monedas en un cajón; dejaba luego otra vez el bolsillo en la mesa. Ester, sentada, había inclinado el cuerpo y tenía la cara entre las manos. Al llegar parecía fatigada de un largo afán". ("María Fontán")

TOPICOS SITUACIONALES DEL CINE:

"Comenzó a advertir María Fontán, en el Luxemburgo, que junto a ella, a un metro de distancia, se sentaba también, en otro silloncito de hierro, un cierto caballero". "Había en la prestancia de este desconocido un sí o no de misterioso".

ACCIONES NARRADAS POR LOS MISMOS PERSONAJES:

"He ido al despacho de Joaquín a traer cuatro o seis cuartillas. Para ir desde mi cuarto al despacho he pasado por la sala. Al pasar por la sala he restregado el dedo en los muebles, y luego lo he mirado para ver si estaba impregnado de polvo". ("Capricho")

La narración de Azorín está cuajada, continua o discontinuamente, de lo que podríamos llamar "narrativas fórmulas documentalistas". Interrumpe los monólogos con expresiones de este tipo: "pasan por la calle una mujer con dos niños". Finalizan los capítulos con figuras en la lejanía: "A lo lejos, Sarrió agitaba en alto su sombrero de copa". Dispersadas por toda su obra frases como éstas: "las calles están silenciosas", "de cuando en cuando", "a lo lejos", en un rincón", "al fondo", "en un ángulo". Utiliza también "imágenes

abreviadas", con la misma síntesis de contenido y sentimiento que las llamadas por Bousoño "expresiones abreviadas": "a través de la lluvia luce la esfera iluminada de un reloj", "Todo está limpio en el fogón, al fondo se ve una puertecita". Es también procedimiento narrativo muy usual una serie de expresivas fórmulas que contienen en sí la esencia de lo más definitorio de las acciones de los personajes: "Doña Inés permanece indecisa en la puerta", "Tío Pablo estaba en su biblioteca". La continua utilización de la palabra "de pronto" marca esa aparición brusca y súbita de las imágenes. Vemos, pues, una enorme abundancia de estas fórmulas cinematográficas, sobre las que no vamos a detenernos en señalar su valor poético y auténtico.

La narración de Azorín posee una asombrosa fascinación cinematográfica. En "Capricho" encontramos, narrativamente, un fragmento antológico:

"La mano en que luce el brillante y la otra mano diestra abre el armario en que se ven colocados ordenadamente atadijos de billetes de Banco; cada fajo está compuesto de cincuenta billetes de mil pesetas. En una maleta son colocados veinte fajos, o sea un millón. Horas después las manos que han colocado los preciosos atadijos en la maleta hacen el volante de un magnífico automóvil. Corre vertiginosamente el coche por los campos de Castilla". "En la casa, las manos van sacando de la maleta los preciosos atadijos y los van esparciendo por doquier" (48).

Es evidente que Azorín ha visto muchas películas policíacas. ¿Y no son estas líneas una película de este género en que para crear un clima de intriga y misterio no se nos deja ver al ladrón? ¡Qué sobrina y bella página de intriga cinematográfica!

NOTAS

- (1) Sabater, "Azorín o la plasticidad", Barcelona, 1944, prólogo.
 (2) Patrick Rafroide, "J. Steinbeck", Fontanella, Barcelona, 1963.
 (3) "La voluntad", "Obras selectas", Biblioteca Nueva, Madrid, 1953, Pág. 107.

- (4) *Ibid.*, Pág. 84.
 (5) *Ibid.*, Pág. 123.
 (6) "Antonio Azorín", "Obras Selectas", Pág. 229.
 (7) "Las confesiones de un pequeño filósofo", Espasa Calpe, Buenos Aires, 1946, capítulo XXXI.
 Esta estructura en un fragmento es muy frecuente en la literatura. Tolstoy la empleó para producir una similitud entre un adulterio y un asesinato: "Ana se sentía tan criminal y tan culpable que no podía hacer nada más que humillarse implorando misericordia, pero era a él a quien debía pedir perdón, ya que no tenía a nadie más en el mundo. Su humillación se hacía más palpable al mirarle que no podía pronunciar ni una palabra. En cuanto a él se sentía como un asesino ante el cuerpo inanimado de su víctima. El cuerpo inmolado por ellos era su amor. El recuerdo de lo que habían obtenido al precio de su honor era algo odioso y terrible.
 La vergüenza que Ana experimentaba por su desnudez espiritual se comunicó a Wronsky. Pero a pesar del horror que el asesino siente ante el cadáver de su víctima, este cadáver debe ser descuartizado y escondido para poder hacer uso de aquello que se ha obtenido por medio del crimen..." (Citado por Eisenstein en "Teoría y técnica cinematográficas".)
 (8) "La voluntad", Biblioteca Nueva, Madrid, 1920, Pág. 21.
 (9) "Las confesiones de un pequeño filósofo", Espasa Calpe, Op. Cit., capítulo XLII.
 Este sentido compositivo a través de los caracteres de los personajes es también muy empleado en la literatura. Maupassant lo ha hecho en "Mademoiselle Fifi", en donde la francesa posee todos los rasgos de nobleza, ligado con una actitud peculiar hacia los oficiales del ejército; mientras que el oficial alemán se revela en una naturaleza de prostituta. Intencionadamente, Maupassant ha copiado ese oficial alemán de Zola, según señala Eisenstein. En Azorín la estructura de los caracteres de sus personajes es más sencilla y más directa, por lo mismo sus gentes son más simples.
 (10) "Antonio Azorín", Biblioteca Nueva, Op. Cit., capítulo XI.
 (11) "Capricho", Espasa Calpe, Madrid, 1964, Pág. 18.
 (12) "Doña Inés", Biblioteca Nueva, Madrid, 1929, pág. 16.
 (13) "Félix Vargas", "Obras Selectas", Op. Cit., Pág. 739.
 (14) De "Antonio Azorín" dice Eugenio de Nora: "pasar de lo general a lo concreto, para saltar nuevamente de lo concreto a lo general; en ese contraste —donde el cambio se efectúa por mutaciones, sin movimiento fluido— está el núcleo de su arte. (Aquí, el libro empieza con la descripción de un paisaje, paisaje que es campo habitado; en este campo, una casa —todo ello, como una progresión de planos cinematográficos, pero por estampas sucesivas, con el mínimo de sensaciones dinámicas—; nos acercamos; vemos primero la entrada; luego, el estudio; en él los cuadros y la mesa. Seguimos: aparece la alcoba; en ella el balcón; en éste un sillón verde; en el sillón está sentado Azorín)." ("La novela española contemporánea", Editorial Gredos, Madrid, 1958, Pág. 237).
 (15) "Doña Inés", Biblioteca Nueva, Op. Cit., Pág. 7.

- (16) "Tomás Rueda", "Obras Selectas", Op. Cit., Pág. 517.
- (17) "Don Juan", "Obras Selectas", Op. Cit., Pág. 582.
- (18) "Antonio Azorin", Biblioteca Nueva", Op. Cit., capítulo XIX.
- (19) *Ibid.*, capítulo II.
- (20) "Félix Vargas", Biblioteca Nueva, Madrid, 1929, Págs. 93, 94.
- (21) "Doña Inés", "Obras Selectas", Op. Cit., Pág. 596.
- (22) Arnold Hauser, "Historia social de la literatura y el arte", Guadarrama, Madrid, 1962, pág. 406.
- (23) En este sentido dice Arnold-Hauser: "Pero como si el espacio y el tiempo en la película estuvieran relacionados por ser intercambiables sus funciones, las relaciones temporales adquieren casi un carácter espacial, lo mismo que el espacio se actualiza y adquiere más características temporales". "En el medio temporal de una película nos movemos de una manera que es tan sólo peculiar al espacio, lo mismo que se pasa de una habitación a otra, aquí el tiempo pierde por una parte su ininterrumpida continuidad, por otra su dirección inevitable. Puede ser llevado a una detención: en primeros planos; ser invertido: en retrospectivas; repetido en recuerdos, y superado en visiones del futuro". ("Historia social de la literatura y el arte").
- (24) "Salvadora de Olbena", Espasa Calpe, Buenos Aires, 1953, Pág. 82.
- (25) "Tomás Rueda", "Obras Selectas", Op. Cit., Pág. 531.
- (26) "Salvadora de Olbena", Op. Cit., Pág. 21.
- (27) "Las confesiones de un pequeño filósofo", "Obras Selectas", Op. Cit. Pág. 294.
- (28) "La voluntad", Biblioteca Nueva, Op. Cit.
Si el cine emplea en determinadas ocasiones las técnicas del *flash-back*, se debe en parte a lo apuntado por Jean Epstein: "La visión cinematográfica nos permite percibir insospechadas profundidades feéricas en una naturaleza que, a fuerza de contemplar siempre con igual mirada, hemos acabado por agotar, por explicárnosla enteramente, para cesar inclusive de advertirla".
- (29) "Félix Vargas", "Obras Selectas", Op. Cit., Pág. 740.
- (30) "La estética de la expresión cinematográfica", Rialp, Madrid, Pág. 241.
- (31) "Félix Vargas", "Obras Selectas", Op. Cit., Pág. 730.
- (32) "La voluntad", Biblioteca Nueva, Op. Cit., Pág. 222.
- (33) "Doña Inés", "Obras Selectas", Op. Cit., Pág. 668.
- (34) "El paisaje de España visto por los españoles", Espasa Calpe, Argentina, 1952, Pág. 117.
- (35) "Doña Inés", "Obras Selectas", Op. Cit., Pág. 662.

- (36) *Ibid.*, Pág. 720.
- (37) "En 'Félix Vargas' —dice Baquero Goyantes— hay un diálogo que da la medida del goce azoriano ante los pueblos, semejantes al de Miró" ("Perspectivismo y contraste", Gredos, Madrid, 1963, Pág. 152). El diálogo es éste:
 —La duquesita de Brandilanes.
 —Brandilanes... Parece esa palabra un cascabel de plata.
 —¿Qué es Brandilanes?
 —Un pueblo de la provincia de Zamora.
 —Brandilanes...
 —Faramontanos, Moldoras, Navianos de Aliste, Manzanares del Barco, Pobladora de Aliste, Vegalotrava.
 —Oh, lo que le gustaría eso a Victor Hugo.
 —Casaseca de Campeón, Cerecinos de Carrizal, Monfarracinos, Morezuela de los Infanzones".
- (38) "Salvadora de Olbena", Op. Cit. Pág. 18.
- (39) "La voluntad", Biblioteca Nueva, Op. Cit., Pág. 53.
- (40) "Por eso se pone ahí fuera, bajo la mismísima ventana a clavar y serrar esa condenada caja. Donde ella le vea. Donde todo el aire que aspire esté impregnado de sus martillazos y serrines..." ("Mientras agonizo").
- (41) "Antonio Azorin", "Obras Selectas", Op. Cit., Pág. 209.
- (42) "Doña Inés", "Obras Selectas", Op. Cit., Pág. 209.
Hay en este caso una fusión de imagen visual e imagen auditiva. Lo mismo sucede en Dickens, en quien las imágenes visuales son inseparables de las auditivas. Dickens llegó a afirmar que oía distintamente cada palabra que sus personajes pronunciaban.
- (43) "Salvadora de Olbena", Op. Cit., Pág. 42.
- (44) Marcel Martin ve un ejemplo de *elipsis* simbólica en "Le Rouge et le noir" de Autant-Lara. En una escena en la que no se ve nunca el rostro del jesuita que dicta a Mm. Renal la carta que acusa a Julián, para recalcar el poderío anónimo de la orden que trunca la carrera triunfal del ambicioso protagonista de Stendhal.
- (45) Marcel Martin, "La estética de la expresión cinematográfica", Op. Cit., Pág. 102.
- (46) "Las novelas de Azorin", Madrid, 1960.
A nuestro juicio la misión del fundido de las imágenes en estas tres novelas es el descubrimiento de una perspectiva temporal que se identifica con las distintas velocidades de acontecimientos que se suceden.
- (47) "Doña Inés", "Obras Selectas", Op. Cit., Pág. 664.
- (48) "Capricho", Espasa Calpe, Op. Cit., Pág. 15, 16.
Lo mismo que Azorin hicieron —pero con menor sentido cinematográfico— Balzac y Victor Hugo al coger de las novelas de Fernand Cooper unas tendencias ideológicas que son la base de las novelas policíacas.

CONOCIMIENTO DEL COSMOS

En el Segundo Centenario del Nacimiento de
Beethoven.— 1770-1970.

Para Estrella Genta, Alma de Infinitas y as-
trales musicalidades, en la más honda comunión
beethoveniana...

Beethoven cósmicamente grande... Beethoven cósmicamente hon-
do... Beethoven cósmicamente eterno...

Beethoven armonizando en armonía absoluta el cosmos... Sólo
por la armonía poniendo luz en todo lo cósmico, allí donde se
creía ser la luz antes de su mandato luminoso, allí donde era la
sombra antes de su mandato luminoso...

Humano en su amor infinito nacido y sufrido para El en los
humanos caminos ofrecidos por lo humano, humano sintiéndose
ser divino viviendo cósmicamente la tristeza humana...

Humano en el cosmos, supremamente humano en el cosmos...
Pronunciando lo que ninguna voz había pronunciado antes de El
en la infinita grandeza de lo cósmico, conmoviendo el cosmos con
su esencial palabra, con la palabra que sólo para El estuvo escrita
sin escritura alguna en lo más hondo del cosmos...

Con manos quemadas en los fuegos de las tristezas incurables
sobre lo humano, con manos altamente quemadas en todas las pro-
fundas e irremediables tristezas humanas, pero haciendo del incen-
dio de sus manos creación de más intensas luminosidades a dis-
tancias inefables del alma humana y, no obstante, a cercanías ine-
fables del alma humana... Con las manos creadoras quemadas en
el fuego de las incomprensiones en lo humano, con las supremas
manos creadoras angustiadas en el fuego humanamente encendi-
do para incendiarlas en lo humano, pero creando siempre, siempre,
siempre, lo que es más puro que la purificación en el más grande

fuego, lo que es más hondo que el incendio constante de las ma-
nos creadoras en el fuego encendido por lo humano...

Con pupilas hundidas hacia los infinitos, más lejos que los in-
finitos, allá donde lo sin tiempo finge para lo humano el tiempo y
es solamente la eternidad...

Humano, profundamente humano, cósmicamente humano, com-
prenderlo todo y amándolo todo... Encontrando en todo la be-
lleza esencial que hay en todo, dando a todo la belleza esencial del
Todo, sabiendo que en todo está armonizando la belleza más in-
tima de su alma..

Buscando y hallando apasionadamente en lo más alto como en
lo más profundo el sentido absoluto de lo Único que es solamente
el gran milagro humano del Amor... Deseando ardientemente que
todo comulgue en la armonía cósmica que es el milagro inefable
del humano Amor... Amando en todo lo que es amable más allá
de lo que se califica humana y transitoriamente como amor: ha-
cia los infinitos sólo hay luz de Amor absoluto, el Amor que no se
desliga de ninguna manifestación amorosa, el Amor que encien-
de en la vida el único destino que es la eternización del fuego hu-
mano en el verdadero y cósmico Amor..

Armonizando amorosamente el Amor en todo lo humano.. Sa-
biendo por suprema sabiduría que lo humano solamente es armo-
nía perfecta y total cuando es perfecto y total Amor... Haciendo
del Amor humano Amor cósmicamente puro y perfecto... Y ha-
ciendo del dolor humano Amor cósmicamente puro y perfecto...

Sí, éste el más grande milagro de El: hacer del dolor supremo
Amor supremo, purificar tanto el dolor humano en las fuentes de
armonía que todo lo doloroso y dolido se levante solamente en
Amor cósmico absoluto... Doliéndose quizá de no sufrir mucho
más todavía para ofrecer a lo humano y a la humanidad la lim-
pieza del dolor que se llama musical y armoniosamente Amor...

Hundiendo armoniosa y amorosamente el dolor de vivir la vida
humana en lo cósmicamente bello y armonioso de eternizar la vida
humana... Despedazado en los destinos y senderos visibles pero

integrándose por absoluto deseo íntimo a lo eterno en la más clara y completa de las integraciones... Viviendo la obscuridad de vivir y dando a la propia obscuridad luminosidades eternas que no pueden compararse con ninguna otra luminosidad...

Triste hasta lo más alto y profundamente inverosímil de lo triste, pero cantando desde la máxima tristeza el Himno de Alegría que es Himno de las almas libres del dolor en el definitivo y cósmico triunfo del Amor...

Encendido vitalmente en el incendio íntimo de su propio dolor, pero lleno solamente de Amor, claramente lleno de Amor, hondamente lleno de Amor... Caminante por los caminos de la angustia, pero siendo todo él inefable realidad íntima en la conquista definitiva y pura del Amor...

Beethoven divinamente cósmico... Beethoven hundiéndose en el cosmos por su propia y profunda divinidad...

Mas, para hundirse en el cosmos, para ser Uno con lo cósmico, tiene que ser la tempestad... Sólo la tempestad es puerta definitiva por la que se entra al cosmos... Sólo la tempestad prepara las altas divinidades cósmicas... Lo cósmico se sustancia en el dolor del fuego, en el gran dolor que es esencia del SER...

Beethoven divinamente cósmico... Luchando con la tempestad, luchando con la tempestad más íntima para poder integrarse al cosmos... No es verdad que sea lo sereno en la altura que se llena de luces maravillantes: en la entraña de cada una de esas luces hay el beso infinito de lo cósmico en fuego solamente: en la entraña de cada luz distante es la cósmica quemadura profunda... No se puede ser belleza si no se es incendio, no se puede ser hondura si no se es incendio... El signo máximo del fuego quema al verdadero SER, y no el fuego visible que puede encender el relámpago y apagar el viento: el verdadero fuego es el fuego interior, un fuego encendido desde lo sin tiempo, un fuego que duele hondamente pero es de hondísima belleza, ese mismo fuego que besó la entraña de los astros para que puedan iluminar los astros...

El fuego interior es el verdadero fuego... No es el incendio

de fuera, por más fuerte y violento que sea, el que confiere divinidad al espíritu: es el íntimo incendio, ese incendio que se lleva cada día en lo profundo, ese incendio que se sustancia cada momento en lo profundo, ese incendio que es llama inapagable de cada instante profundo... El íntimo incendio que da a la vida su verdadero destino de divinidad: quien no haya sido fuego no podrá conocer lo divino, quien no haya sido incendio no podrá jamás ser dios...

Beethoven incendiado en sí mismo... Las quemaduras bellísimas de la llama íntima se definen en esos gemidos prodigiosamente hermosos que preparan trágicamente lo divino... Las iluminadas heridas de la llama se saben por esos silencios en los que el Divino siente y presiente los grandes silencios cósmicos que solamente son la música de los más altos y profundos silencios...

Cósmicamente apasionado... Sí, solamente la suprema pasión puede llevar a lo cósmico... Tempestuoso y lleno de tormentas, atormentado en lo tempestuoso y tormentoso, definido en lo constatable solamente por la tempestad y la tormenta...

El Divino luchando con la tempestad y no para destruirla, sino para atizarla más todavía, para llevarla a la más alta cumbre o al más hondo abismo, para hacer de la tempestad divino tormento antes de la gran divinidad del alma...

La tempestad en Beethoven como estado de alma absoluto antes de la perfecta Alegría... La tempestad desatando sus fuerzas más desconocidas y fatales, empapándolo todo en el llanto infinito llorando sin remedio por los siglos de los siglos... Beethoven íntimo de la tempestad, con esa intimidad que solamente el presentimiento de lo divino ofrece ciertamente: el SER supremo no puede eludir la tempestad, el SER absoluto es amigo profundo de la tempestad...

Tempestad de fuego, tempestad de fuego cósmico encendida desde los inmemoriales orígenes, desde cuando el fuego era dueño absoluto de las inmensidades y hacia lo inmenso proyectaba lágrimas de fuego con destino de astros... Desde que el fuego incendiaba la entraña de los astros, desde que el fuego besaba en incendio la entraña de los astros...

Sólo la tempestad cósmica de fuego abre la puerta a la divinidad... Quien no haya sido incendio no puede ser luz, quien no haya sido atormentado en la suprema llama no puede iluminar jamás...

Beethoven incendiado por la íntima tempestad cósmica... Nó, no son para El las calmas o serenidades puramente humanas: es lo tempestuoso frente a la llama, es lo divino frente a lo cósmico... Nada de apagamientos de la llama, nada de apaciguamientos de la llama: El quiere quemarse más y más, El quiere ser incendio puro y absoluto... Tiene conciencia perfecta de su divinidad, sabe que ha de divinizarse por el incendio: el dios íntimo surge siempre bajo el signo profundo del fuego, el dios interior se define siempre en medio de las llamaradas incurables del espíritu...

No hay poder humano alguno que pueda apagar la llama, no hay mano humana, fuerte o delicada, que pueda detener el incendio en su realidad íntima inefable: quemarse íntimamente es tan bellamente trágico que no es comparable con la belleza incendiada ninguna otra belleza existente en lo visible...

No existe voz alguna que ordene apagar el íntimo incendio incomparable, no existe mandato humano alguno que pueda deshacer lo quemante más íntimamente bello...

Nó, no hay poder humano o sobrehumano que pueda apagar la llama interior: la respuesta a cualquier voz pequeña es el incendio más incendiado todavía...

Beethoven incendiado en la absoluta llama interior: toda angustia íntima de su llama es solamente signo de perfecta divinidad... Su verdad trascendente es la verdad íntima de la llama y de la tempestad, del incendio y de la quemadura, de lo humanamente divino y de lo divinamente humano...

Beethoven hundiéndose de total y absoluto hundimiento en el cosmos...

Beethoven encontrando la esencia del cosmos por amor... Todo se armoniza en el cosmos por ley suprema de armonía... La

armonía rige lo cósmico en ley pura de amor, en infinita y total ley de amor...

Nada ocurre aisladamente en lo cósmico... Todo se concatena en el cosmos por la ley suprema de la armonía... La eternidad es esto solamente: armonía que no acaba jamás, armonía, armonía, armonía...

Beethoven comprendiendo por íntima comprensión los misterios cósmicos, que solamente son los misterios armoniosos de lo cósmico... La luciérnaga que se enciende en el campo embrizado necesita para su pequeño incendio en blancura el mismo amor cósmico que necesita la estrella más distante que se enciende por los infinitos: la luciérnaga no es sino la estrella a flor de tierra y a flor de flores de tierra; la estrella no es sino la luciérnaga a flor de infinitos y a flor de flores de infinitos... El alma de la luz, que es alma amorosamente pura, dirige con igual pasión armoniosa el prenderse de la luciérnaga o el prenderse de la estrella... Si se quiere se hallará en la estrella el propio destello luminoso de la luciérnaga... Si se quiere se hallará en la luciérnaga el propio destello luminoso de la estrella...

El pétalo que late en rocío en el beso primero de la amanecida es igual a la más alta nube que se enciende de distancias... La caricia del rocío soñó en puro aroma la alegría fragante del pétalo... La caricia del cielo soñó en puro aroma la alegría fragante de la nube... La fragancia del pétalo conquista un cielo mínimo, un cielo tímidamente familiar e íntimo, un cielo de juguete, un cielo comparable al cielo de la sonrisa: pero este cielo pequeño es un latido solamente del cielo más alto, del inmenso cielo, del cielo que acaricia infinitos... La nube tiene su velo de encantada armonía y parece deshacerse en armonía, para el amor del cielo, pero no se deshace, nó, no se deshace: sigue siendo ya solamente la fragancia de la nube que conquista siempre más hondas, más bellas y más diáfanas distancias celestes en el cielo...

Beethoven comulgando amorosamente lo cósmico... Sí, solamente por comunión de amor se puede conocer lo cósmico... Lo sacramental domina el alma del cosmos en puro amor... No es posible agitar las verdades inefables de lo cósmico en los generales

conocimientos de lo humano: hay que dejar que penetren alma adentro y hay que entrar en ellas de alma entera... Solamente el alma comulga las grandes y eternas verdades cósmicas inefables... Nada hay en lo cósmico que pueda conocerse en amor de manera distinta... El instante que contempla el paso del ave encantada que canta es tan hondo y total de alma como el instante que contempla la formación de una constelación... El mismo sentido de las alas late en el ave pequeña o en la constelación distante a inefable distancia... Igual milagro armonioso y amoroso es la conquista del aire por las pequeñas alas que la conquista del infinito por las alas en luminosidad solamente de la constelación... El ave que cruza instantáneamente lo azul sigue aprendiendo la lección azul que le viene desde antes del origen, desde cuando el azul era solamente lo azul en el sueño silencioso de Dios... La constelación que nace en lo infinito y vuela en luz solamente sigue aprendiendo la lección azul que le viene desde antes del origen, desde cuando el azul estaba en la Mente Intinita desde antes del origen, desde lo que se llama origen solamente por dar nombre en lo humano a lo que no acepta concepto ni definición posible... Los orígenes en lo cósmico son inexistentes, no hay origen alguno en lo cósmico, simplemente porque todo es armonía que no comenzó ni acabará jamás... Lo que parecía nacimiento no es sino la continuación o, mejor, la permanencia de la armonía en lo eterno... Lo que parecía muerte no es sino la permanencia de la armonía en lo eterno...

Beethoven conociendo en purísimo amor lo cósmico... Beethoven sabiendo que lo cósmico se confunde íntimamente con lo eterno... En lo cósmico no existe transformación en el sentido en que lo entiende lo humano solamente: otra forma distinta... Lo que parece transformación en lo infinito es la misma armonía que sigue siendo por ley eterna del SER...

La palabra nada es negación inventada por lo humano para tratar de explicar el sueño de lo que cree transformaciones y solamente es la eternidad de la armonía... La nada es anticoncepto que no tiene sentido alguno ni siquiera en el propio idioma humano... La única verdad cósmica es la del TODO... Y aun este TODO es limitación en la palabra de los infinitos... Nuestro todo incluye posibilidades de medirse y en su definición se juzga lo muy

humano del número o la distancia: el GRAN TODO es lo sin número y sin distancia, lo que destruye absolutamente en afirmación eterna los humanos conceptos del número y de la distancia... Lo cósmico es lo que no tiene número ni distancia: lo visible y constatable o, mas bien, lo que parece visible y constatable es solamente parte del GRAN TODO, especie de suspiro del TODO en su gran ley universal eterna...

Beethoven comprendiendo perfectamente la armonía del TODO... Beethoven sintiendo en su armonía cósmica lo eterno de la armonía universal... Beethoven llenando aún lo que parece silencio en su Música de la Música del TODO... En sus silencios hay respiración infinita, en sus silencios hay lo que realmente hay en el Gran Silencio cósmico: la Música, siempre la Música, la Música llenándolo todo, porque no es concebible lo vacío en lo cósmico, porque lo vacío es humano concepto que no tiene aceptación alguna en la armonía universal...

Beethoven integrándose a lo cósmico e integrando su alma en total armonía al cosmos... Beethoven amando en lo cósmico la armonía que no tiene acabamiento, simplemente porque no tuvo origen... Beethoven sabiendo bien, con la gran sabiduría anímica del amor, que está interpretando perfectamente lo cósmico, que es lo cósmico en su única definición posible: la armonía... Beethoven amado en lo armonioso lo cósmico y en lo cósmico lo armonioso...

Beethoven conociendo lo absoluto del Silencio...

El Silencio es la más alta y más profunda manifestación de lo cósmico... El absoluto y perfecto Silencio no puede, por modo alguno, compararse a las pequeñas y elementales nociones humanas del silencio...

El Silencio cósmico es lo absoluto del silencio... El completo Silencio, del que lo humano no tiene ni siquiera idea aproximada, es el ambiente de la eternidad cósmica, es el ambiente en que lo cósmico prepara la vida universal con la grandeza perfecta que no se manifiesta en el sonido... Sí, el Silencio es lo musicalmente puro que prepara la vida en la eternidad...

El Silencio que es lo cósmico esencia es un Silencio en el que hasta el más pequeño suspiro sería una catástrofe y el más leve roce de las alas mínimas un descontrol íntimamente sentido por descontroladas agitaciones... No puede penetrar este Silencio ninguna de las humanas manifestaciones... Lo humano no podría siquiera estar presente ante este Silencio pues su angustia inefable lo destruiría...

El Gran Silencio es director de lo cósmico: sólo en el Silencio total puede concebirse lo que no es propio del tiempo ni en el tiempo tiene similitud alguna con ninguno de los llamados en lo humano silencios...

El Silencio eterno de lo cósmico acuna el vuelo de los orbes por todos los infinitos... Hay, pues, la suprema y esencial armonía angustiante del Silencio cósmico...

Beethoven conociendo de verdadero conocimiento el perfecto y cósmico Silencio... Beethoven sintiendo el Gran Silencio y ofreciéndolo en toda su eterna y angustiante grandeza en su Música... En su Música?... Sí, hay instantes de esta Música artral en que el Silencio absoluto crea una angustia espiritual imponderable... Hay momentos de esta Música cósmica en que el completo Silencio se manifiesta en su pureza integral y perfecta: la batuta sigue dirigiendo también estos silencios, los sigue dirigiendo porque son la Música oída por el Divino solamente alma adentro de sí mismo y alma adentro de lo cósmico... Estos Silencios absolutos son la Música que sólo El pudo oír y sólo para El estaban señalados desde antes del tiempo, porque en la eternidad ya estaba sabido este destino de la divinidad que habría de oír en su inmensidad angustiante lo cósmico del Silencio... Porque desde siempre el Silencio absoluto estaba esperando la llegada de El para ofrecerse en instantes inefables, en instantes de total angustia altísima, a lo humano y a la humanidad...

Beethoven entregando en instantes de altísima profundidad la verdad eterna del Silencio, que es la más profunda verdad de lo cósmico...

Beethoven ofreciendo en su Música ese Silencio que El oyó en

lo más íntimo y que vive apasionadamente en sus Silencios musicales, con una perfección más perfecta que la del mismo Silencio...

Beethoven dando ese Silencio completo y angustiante en instantes de su Música cuya hondura sólo el paso de la muerte podría de algún modo humano definir... El Silencio pronunciándose en el Silencio beethoveniano, angustiendo el espíritu instantáneamente para esas aventuras de lo cósmico que duelen con bellissimo dolor único e incomparable...

Beethoven agita su Música, la agita en angustia de mar, en esa angustia tan suya, en esa angustia que le pertenece por absoluto derecho humano y divino... Agita el mar agitado de su Música, lo lleva hacia el más alto cielo o hacia el más hondo abismo, agita su mar musical que es mucho más alto y mucho más hondo que todo otro mar... Y cuando el oleaje incendiado en espumas amargas enciende estrellas de dolor infinito o destroza estrellas de dolor infinito, cuando el mar infinito está más agitado y bellamente trágico, lo detiene un instante en lo perfecto y absoluto del cósmico Silencio... Lo eterno se define en estos silencios que duelen el alma con bella hondura y la embellecen, al propio tiempo, con la más bella angustia de profundidad... Estos silencios son de angustia inefable y perfecta, porque son la Música y algo más que la Música, porque son la Música antes de la Música y después de la Música, porque son la Música en su esencia de eternidad... Estos silencios musicales absolutos nunca fueron oídos antes de El y nunca serán oídos después de El para entregarse en los Silencios de la Música...

Se vive estos silencios, si vivir puede llamarse esta fuga hacia las eternidades por el milagro musical para el Silencio... Se vive estos silencios más allá de la vida, se los siente con un latido que ya no es el latido del pequeño corazón humano, sino el contacto con el gran latido de lo universal, con ese latido infinito que ofreciera como un pétalo mínimo el latido del corazón humano...

Se siente este Silencio beethoveniano infinito, se lo siente por un sentido de angustia que crea dolor espiritual absoluto y, no obstante, se desea seguir en él como liberación astral de lo transitorio por el supremo Silencio cósmico musical...

Se ama este Silencio beethoveniano, se ama su propia angustia sin nombre en lo solamente humano, como se aman las angustias liberatorias del pobre control humano: quien conoce las más altas alturas o los más abismales abismos del espíritu habrá de saberlo en todo su dolor como la conquistista íntima de la belleza cósmica... Quien no conoce alturas o abismos supremos no los sentirá, nó, nunca jamás los sentirá, porque no puede sentir la dolorosa belleza divina del cósmico Silencio...

El alma se hunde en estos Silencios cósmicamente musicales de Beethoven, se hunde apasionadamente en los instantes que duran para buscar la eternidad... Pero nó, no tienen duración constatable por lo humano estos aparentes Silencios eternos: nadie dijo que lo eterno tenga duración, no es dable decirlo jamás porque lo que se dice duración es permanencia aparente de la eternidad... El alma conoce la eternidad en estos aparentes instantes en que Beethoven define silenciosamente lo cósmico... El espíritu siente ante estos Silencios la angustia cierta del conocimiento cósmico... El alma se anonada ante estos Silencios profundos, porque nada de lo solamente humano puede definirlos jamás... Sólo el ser con alma de alta angustia o de profunda angustia puede sentir estos Silencios que ofrecen musicalmente lo cósmico, la eternidad...

Beethoven comprendiendo humanamente, con suprema y perfecta humanidad, la grande y bellísima angustia creada por sus Silencios musicales... Y llenando su Música, y llenándola de la vida y del ser de la vida, y llenándola de los máximos secretos de a vida, de esos que hacen de la vida permanencia sin fin...

Beethoven comprendiendo como Hombre Supremo el dolor altísimo creado por sus estelares Silencios musicales... Y llenando su Música de todas las alturas en agitación, en marcha, en transformación, es decir, en eternidad... Beethoven eternizando su Música en la vida infatigable que no es sino la pasión infatigable por vivir, y predicando el Evangelio del Ser en el sacrificio perenne de no dejar de ser...

Beethoven latiendo lo cósmico en su Música... Diciendo de lo cósmico con apasionamiento poderosamente divino y humano... Agitando lo cósmico para que el espíritu abismado ante sus Si-

lencios musicales vuelva a la corriente vital pero ya con el conocimiento absoluto que es el musical conocimiento de lo absoluto...

Después del Silencio perfecto, otra vez la agitación del vivir... Sí, el vivir beethoveniano en la Música, el vivir ya no como simple vida actual, sino como preparación por la vida para la inmortalidad latente en toda vida y en todas las vidas...

Beethoven agitando las pasiones de lo natural en el crear y seguir creando y no dejar de crear jamás... Buscando con honda pasión los grandes acontecimientos de lo circundante y hallando que todo lo que vive viene a El como a creador de la verdadera vida en armonía... La vida de lo natural es visible ciertamente en el vuelo y la gota, en el matiz y en la forma... Pero más allá de estas manifestaciones simples y elementales está la verdadera vida... La gota es mínimo eslabón que canta de lo cósmico... El vuelo es un delicadísimo fragmento de hilo de seda que se ata por lo invisible con lo cósmico... En el matiz está la teoría del color en su más íntima totalidad, de tal manera que lo constatable es solamente azul vestido de gasa de lo más profundo, y en lo que parece color hay alma de color que es alma de universo... La forma es sólo la armonía tangible de un poco de infinito: toda forma es solamente el instantáneo contorno que se da a lo infinito para que se pueda amar lo infinito en la gracia pequeña de la forma... La forma limita aparentemente lo infinito o, mejor, trata de limitar aparentemente lo infinito: toda forma que parece limitada busca hondamente la fuga de lo formal hacia lo universal... En toda forma se oficia el deseo vehemente de dejar de ser forma para ser infinito... Lo que parece detenido en la forma se agita poderosamente en agitaciones y pasiones mucho más hondas y mucho más altas que las agitaciones del mar, en agitaciones y pasiones que gritan silenciosamente el deseo de unirse otra vez a lo infinito en lo que no tiene forma...

Beethoven llevando a su Música estas agitaciones y pasiones absolutamente embellecidas en armonía... Toda la pasión de lo formal luchando en su Música por integrarse a lo infinito, toda limitación de lo aparente luchando en titánica lucha por ser eternidad... Sí, esta Música predica eternidad de la pasión eterna... No hay orilla posible para esta Música, porque toda orilla fue des-

truída o desconocida por El en su creación... Eternamente puede navegarse en esta Música bajo toda tormenta o toda luz, pero sin encontrar el límite, porque el límite no se hizo para El, porque El no conoce jamás el límite...

Beethoven en su Música que no termina jamás... En lo que tiene sonido simplemente pudiera creerse que concluye, pero no es así, pero no ocurre así para lo más puro espiritual... Aun en lo que se tiene por simple sonido su Música se prolonga y se prolonga, en esas prolongaciones tan de El, en las prolongaciones tan beethovenianas, tan sólo beethovenianas... Beethoven en su Música manifestando humana y divinamente el poder armonioso de no acabar jamás... Lo que parece final no es final, y tras el grito luminoso de la Luz o tras el grito en tiniebla del Dolor siempre queda lo que no tiene fin, siempre late en latido perfecto lo que no tiene fin... Cuando las humanas orquestas sufren hondamente por interpretarla en su sentido más alto y profundo, cuando parece que dejaron ya de sufrir en lo que parece final, esta Música sigue y seguirá sonando para siempre en el alma humana...

Beethoven prolongando y prolongando su Música hacia lo que no tiene fin... Beethoven borrando simplemente el tiempo por la armonía suprema de su Música...

Las pautas le son estrechas, las reglas le son incompletas, imperfectas, ineficaces... Los desgarrones de alma que deja en su Música no son capaces de ser medidos o controlados, no pueden encerrarse en los conocidos dolores o en las calificadas angustias... Los deslumbramientos que deja en su Música no aceptan definiciones en las humanas definiciones... Siempre por El lo infinito musical...

Beethoven infinito en su Música... Siempre por El la inmensidad y la eternidad... Siempre por El la eternidad...

Beethoven hundiéndose en su propia alma para ofrecer lo cósmico y eterno del alma...

Todo está en su alma y todo viene a su alma... El milagro eterno de su alma es guardarlo todo, todo lo más alto y todo lo más

profundo, todo lo más bello y todo lo más perfecto de lo universal... Su alma es la definición pura de lo cósmico y, al propio tiempo, la definición más profundamente misteriosa de lo cósmico...

Desde su alma dice Beethoven lo que sólo el alma puede decir en el lenguaje absoluto de la Música... Beethoven ofrece su vida, si, la ofrece en el ofrecimiento de mayor grandeza trágica de todo tiempo, en un ofrecimiento que crucifica su vida en la tragedia hacia lo estelar, no en lo visible solamente, no en lo que pasa con el pasar del instante, sino en lo que se eterniza por mandato de trágica belleza... Ofrece su vida en lo que la vida tiene de esencial, es decir, en lo que tiene de contacto más íntimo con lo cósmico, dominando así estelares destinos vitales y creando constelaciones infinitas en lo más grande del dolor...

Mas la oferta absoluta de Beethoven es la oferta de su alma... Desde su más profunda hondura enseña unas verdades que no son para lo diario del vivir... Divinamente comprendedor de lo humano comprende lo que hay en su alma de iluminada eternidad: cada desgarrón vital de su tragedia sangra luz de alma, cada herida vital de su tragedia florece luz de alma... La respuesta de su alma a todo dolor es siempre la luz, la luz en su más bella eternidad que es la de la Música...

Beethoven ofreciendo lo cósmico desde su alma, llamando a veces con angustia infinita de mar insomne frente a la noche pura, y otras con alturas de cielo frente a la pura fuente de la luz, llamando con su Voz que no es para comprendida del todo en lo humano, llamando a comprender lo cósmico de su alma... Todo está en su alma porque todo quiere armonizarse en su alma por su Música y por la Música de su alma, porque hasta lo imposible, lo obscuro, lo tiniebloso, sueñan con armonizarse en su alma... No queda fuera de su alma ninguna manifestación de lo humano o divino: si humanamente constituye armoniosos infinitos, divinamente eterniza armoniosos infinitos... Lo infinito es de su alma por naturaleza, por absoluta naturaleza, por ley que hermana e íntima lo exacto con lo exacto... Más que Beethoven entrando al infinito se ha de pensar en lo infinito entrando en Beethoven... Lo cósmico del alma del Divino no es solamente la comprensión perfec-

ta de lo c6smico, sino la entrega de lo c6smico por mandato divino y humano de su alma...

Imposible separar su M6sica de su alma: hacerlo serfa mutilarla, fragmentarla, destrozarla vanamente... Para comprender y amar a Beethoven hay que comprender y amar lo c6smico de su alma, lo que su alma ES en suprema eternidad...

Beethoven diciendo lo c6smico desde su alma... Cuanto pueda soñarse en las m6s inverosimiles astronomfas de los intuidos infinitos est6 latente en su alma... Cuantos sistemas luminosos existan o puedan existir en el eterno e inefable crearse de lo c6smico est6n llenando su alma... Entrega lo humano, lo m6s supremamente humano, lo m6s apasionadamente humano, pero entrega m6s lo apasionadamente c6smico, lo que ES para siempre en su alma...

Beethoven con alma ardida en lo c6smico... Arder c6smicamente no es quemarse en los fuegos visibles: arder c6smicamente es desear por lo perfecto humano llegar a lo divino, arder c6smicamente es quemarse apasionadamente en el intimo fuego invisible para ser blancura esencial en lo eterno... No puede comprender a Beethoven quien no se haya incendiado en esta llama poderosamente humana y perfectamente divina...

Beethoven con alma c6smica diciendo en M6sica la divina y humana verdad de lo c6smico... Nada que no sea su M6sica puede llevar al conocimiento humano y divino de lo c6smico...

Beethoven diciendo en M6sica eterna humanidad y eterna divinidad...

Beethoven, alma c6smica, diciendo en su M6sica c6mo se ES musical y humanamente c6smico y c6mo se ES musical y divinamente c6smico...

CLASICO Y ROMANTICO

Todos hablamos y escribimos repetidas veces de "cl6sico" y de "rom6ntico", y muy frecuentemente damos a estas palabras sentido bastante confuso.

Asf, por ejemplo para la literatura francesa, y en alto grado, para la latinoamericana "rom6ntico" suena progresista, a revolucionario, mientras que en la literatura alemana es m6s bien reaccionario, elogio de la edad media. Hace muchos años me extrañ6 ver que un crflico franc6s (Paul Van Tiegham) considera a Goethe y a Schiller como rom6nticos mientras que para los crflicos alemanes representan el prototipo de los "cl6sicos" y se sabe que combatieron el romanticismo alem6n. No se puede decir que Tiegham se haya equivocado. Los conceptos son diferentes. Realmente entendemos por cl6sico dos cosas diferentes. Por un lado (quiz6s conectado con la palabra "clase") entendemos lo de alta categoria, lo ejemplar, por el otro lo conectado con la antigüedad griega y latina, probablemente como herencia del renacimiento que consideraba todo lo griego-latino como ejemplo y como cumbre de la cultura.

Rom6ntico corresponde a determinada 6poca literaria, se debe este sentido quiz6s a Madame de Stael. Pero etimol6gicamente deviene de "romano" y expresa cierta diferencia entre el espfritu griego y el romano, como Edith Hamilton mostr6 en excelentes libros ("The greek way" "The roman way"). Si aplicamos su an6lisis resultar6 que mucho de lo que consideramos cl6sico es rom6ntico, y talvez algunos rom6nticos nos resultaran cl6sicos.

La confusi6n es curiosa y no pretendemos resolver los problemas, solamente queremos llamar la atenci6n sobre algunos de ellos.

El famoso dicho "dulce et decorum est pro patria mori" (es dulce y honroso, morir por la patria) es t6picamente romano.. y rom6ntico. Los griegos eran demasiado sobrios y realistas. Aquiles dice en la Odisea que prefiriese ser siervo de un hombre pobre en la tierra que rey en el reino de los difuntos. Y la famosa inscripci6n

en la tumba de los trescientos Lacedemonios caídos en las Termópilas rezaba: "Diga huésped en Lacedemonia que aquí yacemos, obedientes a sus leyes". Nada de dulzura, la muerte es y será siempre amarga. En las tragedias de los dramaturgos atenienses todo es directo, tremendo, pero no se hace discursos moralizantes como en las de Séneca. En este sentido Séneca sería romántico, lo mismo que Virgilio si lo comparamos con Homero.

En los pueblos de la Europa occidental la confusión crece todavía. Los franceses, el pueblo más literato, tenía un concepto claro y bien definido de clásico y romántico, solamente que los clásicos franceses, un Corneille o un Racine y hasta Voltaire en sus tragedias, recuerdan más a Séneca que a Esquilo. Son de claridad clásica, tratan temas clásicos (biblicos o greco-latinos)... pero con una oratoria de Séneca. Entonces pecamos tal vez de una confusión de oratoria y romanticismo?

El espíritu francés es clásico en el sentido de la claridad y del realismo, contrario a la opinión de muchos, los griegos se caracterizaban por su franco realismo, y nunca por un idealismo nebuloso (solamente en la filosofía, en donde la de Platón ya indica el principio de la decadencia de Atenas, porque ya está inspirado por la aristocrática Esparta). Y si saltamos por el canal de la Mancha... cualquiera dirá que los ingleses son realistas, también me parece de claridad clásica en su filosofía y en su modo de vivir. Solamente los ingleses entre los pueblos occidentales eran capaces de equiparar el heroísmo sin verborrea de los griegos, recordemos las famosas palabras de Nelson antes de la batalla de Trafalgar, la más importante para Inglaterra, la más decisiva victoria británica, la que anticipó la derrota de Napoleón en Waterloo... sus palabras eran sencillamente: Inglaterra espera que cada hombre cumplirá con su deber. Ganó la batalla y murió poco después de sus heridas a bordo de su mismo buque. Y otro inglés Collingham momento antes de la misma batalla: "Quisiera que Nelson dejara estas señales, cada cual sabe qué tiene que hacer". A pesar de eso la poesía británica es romántica mucho más que clásica y los clásicos ingleses, especialmente los grandes dramaturgos de la época isabelina fueron una especie de bandera de combate de los románticos en otros países. Para el espíritu clásico francés (para un progresista como Voltaire) el bárbaro Shakespeare era insoportable.

Por el contrario los "clásicos" alemanes, Lessing, Goethe, Schiller se inspiraron en Shakespeare, hasta aceptaron exactamente su verso blanco para sus tragedias aunque no iban tan lejos a mezclar "romanticamente" verso y prosa como lo hiciera el cisne del Avon. ¿Cómo se explican estas contradicciones?

Creo que la esencia de clasicismo y romanticismo es muy anterior a la denominación en los textos de historia de Literatura y de Artes. Casi diría que existía siempre. Si leemos "Las Ranas" de Aristófanes podemos darnos cuenta, de que para el comediógrafo Esquilo era clásico, es decir perfecto mientras que Eurípides ya indicó la "disolución romántica" aunque no usara estos términos. Esquilo nos da la esencia, la lucha de los hombres contra el destino, contra los dioses, a veces odiosos, siempre invencibles. Eurípides ya no cree en los dioses, los usa como "deus ex machina", como un requisito de teatro y "profundiza" estudiando la psicología humana. Pero con eso se pierde la gran claridad, lo grandioso del destino y se disuelve en los detalles humanos, en vez de cerros con claros y duros contornos vemos una selva, llena de vida, de detalles, de lucha.

El duro estilo dórico del Partenon se suavizó en el jónico, más tarde en el corintio, pero eran casi siempre los romanos que usaban el capitelio corintio, en ningún edificio verdaderamente clásico, es decir griego en Corinto se encuentran columnas corintias (lo único es en verdad el templo de Apolón... en estilo dórico). Los edificios romanos destruyeron "romanticamente" la claridad y sencillez clásica griega.

Con el cristianismo surge primero el estilo de la basílica, grande y casi clásica, pero también surge el bizantino que es algo como una forma oriental de romanticismo, más romántico (mas perdido en detalles y adornos individuales) que los mismos romanos.

En la Europa occidental el gran estilo medieval y cristiano es (paradójicamente llamado así) el romano. Es un estilo clásico, de formas grandes, sencillas, claras y redondas, sin ambición personal. Pero se disuelve en sinnúmero de torrecillas, de puntas, de gárgolas expresivas y diabólicas y de figuras plásticas ya muy conmovedoras e individualizadas en el estilo gótico que es el romántico por

excelencia (y lo será para los románticos que así se llamarán y lo escogen con buen sentido: recuerdase "Nuestra Señora de París" de Hugo y toda la admiración de los románticos alemanes para el medioevo gótico.)

El renacimiento es un movimiento profundo, un descubrimiento del hombre (se descubrió a sí mismo) y de regreso hacia lo "clásico". Este clásico era frecuentemente más romano que griego. Pero ya los más grandes artistas del renacimiento (Miguel Angel y más todavía Bernini) crearon el barroco que es puro romanticismo. Otra vez las formas grandes y sencillas se disuelven en detalles, en adornos y las reacciones grandes, fuertes, la rebelión y dominación general se disuelven en el individualismo, en busca del color, el adorno... y la psicología.

Cuando el Renacimiento llegó al norte de Europa, ya había pasado su florecimiento en Italia. Frecuentemente consideramos como Renacimiento lo que corresponde al barroco, despreciando muy injustamente al barroco.

No solamente los más grandes pintores (Rubens, Rembrandt, Velasquez, Ribera... quizás ya El Greco) corresponden al barroco. El Greco representa casi la esencia del barroco... y, recuerda precisamente tanto al gótico (que no existía en su patria griega, ni en el país de su aprendizaje Italia.) El podría mostrarnos la estrecha relación (de la condición anímica) entre el gótico y el barroco.

A la época del barroco pertenece también el teatro isabelino, más a la riqueza y libertad de formas que al redescubrimiento de la antigüedad clásica. Los romanos (y los griegos) en las obras de Shakespeare son enteramente hombres de su propia época y de su mundo, no se conserva nada de las enseñanzas aristotélicas, por eso la aversión de los franceses clasistas y la simpatía de los alemanes como Lessing y Goethe.

Al barroco pertenecen también la gran música de Vivaldi, de Monteverdi y en Alemania de Bach y de Haendel. A pesar del estricto mantenimiento de la forma oímos en Bach la experimentación, la disolución, la variación como torrecillas góticas. En el roco-jugetón aparece Mozart, el acaso más "clásico" de los mú-

sicos. Más, era un rebelde en su época, y Don Juan es una figura muy romántica, muy alejado del mundo griego aunque al final alcanza el espíritu del destino, de lo inevitable de una tragedia esquilana... seguido de la jocosa fuga final que disuelve el efecto irónicamente en una forma que recuerda los "romances" de la última época de Shakespeare. También la "Flauta mágica" muestra esta mezcla de lo cómico con lo sagrado (basado en la farsa popular vienesa), sinceramente nada de rigidez, ni de claridad. Casi preguntaría si realmente existe alguna música que pudiera denominarse con razón "clásica".

Beethoven es considerado como el clásico y al mismo tiempo el iniciador del romanticismo, es decir del sentimiento individual, de la expresión personal, casi una repetición de Miguel Angel, el artista máximo del Renacimiento y padre del barroco por la ruptura de la forma debida a un temperamento titánico, indomable. Volvamos una vez más a la literatura. Shakespeare, hijo del barroco y por eso padre del romanticismo era contemporáneo de Cervantes. Si consideramos lo perfecto, lo fundamental como clásico, Cervantes sería naturalmente el clásico por excelencia. Es el fundador de la novela. Pero es hijo del barroco y todo le sale de su propia vida, en donde quería ser "clásico" (o imitador) fracasó como en "La Galatea". Los españoles se acercan a los griegos por su realismo, pero son los individualistas más incurables. Las obras dramáticas de Cervantes recuerdan más la libertad de Shakespeare que las reglas aristotélicas, tampoco puede llamarse a Lope de Vega aristotélico en el sentido francés. "Don Quijote" sale de algo que nos parece perfectamente romántico, las gestas de caballeros andantes. El estudio social y psicológico, el análisis acerca a Cervantes más a Eurípides que a Esquilo. También la ironía, la disolución. La antítesis irónica es considerada "romántica". Nadie superaba a Cervantes en este arte. La disolución de la forma se encuentra ya en la primera novela verdadera, en "Don Quijote".

Cervantes intercaló una serie de "novelas" secundarias, rompiendo la unidad de la narración principal. Goethe usaba lo mismo en su "Wilhelm Meister", lo mismo que los románticos alemanes. No la usaban los grandes creadores de la novela, ni el seguidor consciente y franco de Cervantes, Fielding, el máximo novelista inglés, ni Balzac o Stendhal.

Curiosamente los "clásicos" alemanes fueron influenciados por el barroco de Shakespeare, y la juventud de Goethe corresponde a un movimiento "Sturm und Drang" (algo como "Tempestad y empuje"), considerado con razón por críticos franceses como romántico o prerromántico. Quería librarse de las formas estrechas y buscó la edad media, lo propio y genuino del occidente. El "Goetz" de Goethe es un ejemplo característico. También el "Werther" del joven Goethe nos parece "romántico". Después Goethe se hizo "clásico" en forma muy dominada, de belleza perfecta y buscaba temas griegos (Ifigenia) o renacentistas (Tasso). Su gran obra el "Fausto" es romántico, tanto por el verso como por la temática medieval... y además recorriendo a un tema ya tratado por Mariowe, el contemporáneo de Shakespeare.

Rousseau podría aparecer como el fundador del romanticismo propiamente dicho. La búsqueda del "buen salvaje", el anhelo de libertad individual y más todavía en su vida personal que en sus escritos, un temperamento desbordante, pero ante todo sentimental.

¿Por qué Goethe y Schiller se opusieron al movimiento romántico, si el mismo Schiller denominó a su "Doncella de Orleans" con sobrada razón como "tragedia romántica"? No lo hicieron por reaccionarios, Schiller era en su juventud revolucionario y era siempre un progresista humanitario. Goethe era ministro de un puequeño principado alemán y hasta cierto punto conservador, aunque se casara con su querida de muchos años y de origen humilde, una solemne bofetada para la "sociedad" cortesana. También captó perfectamente el espíritu de su época, estaba en una única batalla, la de Valmy, situado del lado contrarrevolucionario pero en su alusión a los soldados después de la derrota se ve que muy bien entendía el sentido de esta, diciendo: "de aquí y hoy sale una nueva época y vosotros podeis decir que asistís a su nacimiento". El motivo de su oposición al romanticismo era más bien contrario. A diferencia del romanticismo francés, el alemán era un movimiento reaccionario, lleno de anhelo por la edad media, considerada como lo "propiamente dicho alemán". "Los clásicos" alemanes eran ciudadanos del mundo, Goethe admirador de Napoleón. El nacionalismo alemán y con él el romanticismo nacieron de la lucha contra Napoleón, es decir contra la revolución francesa y sus escuelas. Combatía, más que todo, al racionalismo. Goethe, espíritu científico, odia-

ba lo irracional. Se volvió "clásico", claro, apegado al raciocinio y a la forma y por eso se convirtió el gran enemigo de los "románticos". Característicamente el más gran poeta alemán después de Goethe y contemporáneo de los románticos, Heine, que congeniaba con los románticos franceses, era el individualista más acabado y luchador por la libertad, se opuso siempre al romanticismo alemán y lo ridiculizó. De modo que clásico en este caso era claridad y racionalismo frente a la destrucción de la forma y de la razón.

Nunca los franceses se volvieron románticos en este sentido, tampoco compartían la tendencia pietista, a veces católica de los románticos alemanes (excepto quizás Lamartine). Solamente abogaron por la libertad y por el desarrollo de la personalidad, concepto que generalmente se entiende también por romanticismo en la América Latina, en donde a veces se lo equipara con movimiento revolucionario.

Es muy significativo que en alemán como en francés la novela se denomine "roman". Se considera así como fundamentalmente romántica. Primero ya desde Cervantes ofrece una forma libre que el teatro no depende de las exigencias y de las limitaciones de la escena. La gran novela post-cervantina empieza en la época romántica, de modo que también respecto a la época el nombre "roman" parece acertado.

También en Francia el romanticismo se impuso con luchas (la famosa batalla de "Hernani") pero el exponente máximo Víctor Hugo escribió novelas de profundo sentido social y combativo ("Los Miserables"). Balzac, el maestro más grande de la novela, era romántico, compartía la grandilocuencia, lo desbordante de la expresión, el amor a lo violento, vehemente y también a veces lo irracional (en "Serafita" que consideraba su obra más profunda, concepto que hoy en día ningún lector compartiría), pero prevalecía, se impuso la razón francesa. Balzac el romántico de espíritu resultó el fundador del realismo. Stendhal es romántico en su amor por lo extraordinario, su rebelión contra la sociedad establecida, sus caracteres asombrosos, pero al mismo tiempo un psicólogo magnífico y no abandona jamás la razón. Su conde Mosca, reaccionario y románticamente enamorado, es al mismo tiempo prototipo del hombre racional y de una ironía (romántica?) que ridiculiza los excesos, (en

"La Cartuja de Parma"). En Rusia el gran poeta "clásico" corresponde a la época y a la vivencia romántica, y desgraciadamente Pushkin también murió "románticamente" en un duelo, como lo había anticipado en su "Eugenio Onegin". Pero en sus narraciones muestra tanto la característica romántica, fantástica en el sentido alemán (La "Pique Dame" recuerda a E. T. A. Hoffmann) como el realismo de los franceses ("La Hija del Capitán"). Gogol, el otro padre de la novela rusa muestra también tanto fuertes rasgos románticos como realistas y, lo tan importante para la novela, la ironía que también pertenece casi por definición al género romántico. La gran novela rusa de Tolstoi y Dostoyevski, de Turgeniev y Sholajov siempre queda realista y siempre muestra los rasgos del romanticismo y realismo. Aunque el realismo siempre se acerca más a lo clásico, vuelve a lo racional y "objetivo", a la formación cuidadosa. Tolstoi no solamente es más realista, es también más clásico que Dostoyevski, Turgeniev también parecería clásico lo mismo que Sholajov y Fedin. También es más "clásico" Goethe que Schiller. Goethe es realista, Schiller sostenía una filosofía idealista (la de Kant esencialmente.) Ya lo hemos dicho, los griegos eran esencialmente realistas y lo "clásico" se vuelve en el curso del tiempo racionalista y realista. Schiller diferenciaba entre Poesía ingenua (natural, clásica) y sentimental (intelectual, intencional, romántica), considerándose a sí mismo como sentimental y a Goethe (de incomparable mayor genio innato) como ingenuo.

La misma diferencia hizo Thomas Mann entre los escritores naturales y los intelectuales, los que escriben por fuerza innata (Goethe, Tolstoi) y los que intelectualizan esencialmente (Schiller, Dostoyevski, el mismo Mann). Analizándolo llegaremos siempre a la conclusión que el "sentimental" en el sentido de Schiller es el romántico y el verdadero genio, el genuino es el "clásico". No solamente se distingue por la forma más dominada, mas equilibrada, sino por el uso más acentuado de la razón y por mayor realismo. Puede parecer un concepto nuevo que el realismo es lo clásico. Pero Mann insiste que el "natural" es también el que produce la admiración, la veneración de sus contemporáneos y de las épocas siguientes, como es el caso de Goethe y de Tolstoi. Pero como su fuerza fluye de la misma naturaleza y de su misma naturaleza, siempre está de acuerdo con ella y por lo tanto es realista.

Vemos pues que las más grandes obras de la literatura tienen

siempre rasgos románticos, tienen (Shakespeare, Cervantes, Pushkin etc.) origen romántico, salen de tiempos románticos (Balzac, Stendhal) pero los genios máximos (Shakespeare, Cervantes, Tolstoi, Goethe, Balzac, Stendhal) están de acuerdo con la naturaleza, la estudian, la aceptan y no la deforman, son siempre al mismo tiempo "clásicos".

Volviendo nuestra mirada a la literatura española podríamos decir que el carácter de todo arte español es realista, pero al mismo tiempo notamos en todas las épocas elementos románticos, por el origen barroco de la literatura principal. Cervantes, Calderón, Lope son verdaderos precursores y antepasados del romanticismo alemán y francés, se nota eso en la predilección de la obra dramática de Hugo por temas españoles ("Hernani" casi una frontera que pasó el romanticismo) y de los escritores alemanes (Grillparzer y otros) y muy especialmente en el hecho que fuera el gran poeta y crítico romántico Tieck quien tradujera al "Don Quijote" al alemán. Especialmente grande fue la influencia de Calderón en el romanticismo alemán. Y ¿cómo resulta la América Latina?

No podemos hablar de literatura clásica en la América Latina. El arte "colonial" es arte barroco es decir, según nuestra definición, romántico. La literatura latinoamericana era influida por el romanticismo francés y después por otros romanticismos...

La novelística era primero "costumbrista" romántica influida por Rousseau, hasta por ejemplo en "Maria" de Jorge Isaacs, más tarde llegó la lucha por el naturalismo, exagerado, demasiado influido por Zola en Carlos Reyys, pero al mismo tiempo romántico ("El Embrujo de Sevilla"), después la gran literatura de protesta (con tan gloriosa participación de los mejores novelistas ecuatorianos como Icaza, Demetrio Aguilera Malta, Pareja Diezcanseco), un realismo que difícilmente podría denominarse clásico, más bien tiende a los cuadros fuertes, a las emociones dramáticas que caracterizan al romanticismo. Para acercarse al clasicismo le falta a este realismo el papel de la razón o del raciocinio.

Curiosamente la novelística más moderna de la América Latina es decididamente romántica, basándose casi exclusivamente en los sentimientos y en los sentidos y usando el culteranismo mucho

AMÉRICA LATINA?!

más en un sentido de destrucción de las formas, en bizarrería romántica que en racionalización. También se trata frecuentemente de una huida del "naturalismo" de la generación precedente, pero en verdad de una huida de la realidad, es decir de una actitud parecida al romanticismo reaccionario alemán (que también tendía a la disolución de las formas tradicionales, llenándolas con contenido no ofensivo... para los políticos) Tendencia característica de Cortázar, de Fuentes y hasta cierto punto de Sábato.

En Europa las tendencias del "nouveau romann" francés corresponden a una tendencia parecida a pesar de su "objetivismo" fingido. Naturalmente esta tendencia es ayudada por la aversión (exagerada por los críticos) contra el Realismo socialista de la parte socialista del mundo. Creemos que el realismo no puede ser socialista, sino simplemente realista.

¿Y lo clásico? Me parece como casi último clásico en su espíritu Anatole France que reunió claridad absoluta del espíritu con crítica social y con gracia y belleza. Pero toda línea deviene de Proust o de Joyce, desembocando en Beckett, una especie de nuevo oscurantismo, o en Jonsescu que destroza el mundo en un chiste amargo, abandonando toda esperanza y todo ensayo de no solamente influir, sino de verlo tal como es.

Nadie abogará por un regreso a la imitación, no queremos imitación de estilos pasados, pero sí sería sano para el mundo una resurrección del espíritu clásico, de un espíritu de unidad, de congeñar con la naturaleza y del uso del don natural de la razón. Pero... lo clásico se impone siempre cuando hay individuos geniales, los más románticos de los genios como Shakespeare, Balzac, Goethe, Tolstoi siempre tenían lo ingenuo, lo natural, lo clásico. Por eso "clásico" es con razón no solamente cualitativo sino también calificativo... y tal vez no existen en este momento creadores del tamaño que permitiera la resurrección de lo clásico. Para eso quizás también se necesitaría el despertar de la humanidad a la razón, no solamente en las ciencias naturales (en donde se aplica) sino en sus relaciones sociales e internacionales... en donde escasea.

Es evidente que en la evolución de las artes plásticas, como en todas las producciones artísticas, éstas tengan características y oscilaciones que imprimen a cada periodo un sello específico. Es por esto que la época actual nos ofrece producciones plásticas que difieren, total y ostensiblemente, de las que nos ofrecían los artistas del siglo pasado o de los principios del presente, al extremo de que un inmenso número de personas que componen el público que visita las exposiciones de pintura moderna permanecen desconectadas o escandalizadas ante las obras de los pintores admirados, en cambio, por los críticos y teóricos del arte de hoy.

Este arte moderno ha emprendido el camino directo hacia el inconsciente y ha hecho una incursión en un mundo que difícilmente puede adaptarse al lenguaje tradicional del colorido y de la forma. ¿Es, pues, de extrañar que la fuerza creadora del artista pictórico de nuestro tiempo se haya desviado de la producción externa del mundo visible?

ANALES ha creído conveniente reproducir el magnífico ensayo del profesor Arnold Gehlen, publicado en la admirable Revista ECO, de Abril de 1965, titulado "El Arte Moderno como expresión de la época".

A. C. T.

EL ARTE MODERNO COMO EXPRESION DE LA EPOCA

En el presente debate nos ocuparemos únicamente de las artes plásticas y no de la literatura o de la arquitectura, que escasamente ofrecen problemas en sus relaciones con la actualidad. En cambio la pintura y la escultura que se han alejado en gran medida de las condiciones reales y las actividades de nuestro tiempo, no resultan ya comprensibles para la mayoría de nosotros, y es así como se ha originado la necesidad de una interpretación, de una clave para el entendimiento.

Este género de aproximación de los conceptos "arte" y "expresión" data en realidad apenas de las últimas décadas. El atribuir al arte el significado de *expresión de la personalidad del artista* es hoy, al parecer, casi obvio; y no obstante, hay que aclarar que esta fórmula surgió solamente poco antes de comenzar el siglo. Cézanne en sus conversaciones con Gasquet no empleaba el término "expresión" para referirse de algún modo a la labor artística, y tampoco el notable estudioso alemán de la estética, Konrad Fiedler, el teórico del círculo que rodeaba a Hans von Marées, menciona la idea en cuestión. Cuando Cézanne y Fiedler utilizan en alguna oportunidad el concepto de "expresión", es solo en lugar periférico de su razonamiento. Esto se conecta con el hecho de que, por aquel entonces, la misión del arte era aún indiscutida; en cualquier sentido, ella tenía que ser representación del mundo exterior, imitación de la naturaleza, y esta interpretación de su significado se había mantenido firme a lo largo de siglos.

Sólo a comienzos de esta centuria comenzaron a relajarse los nexos de las diversas artes con sus propias tradiciones, de manera que la subjetividad de la persona del artista no sólo intervenía en el mismo proceso estético de creación, —como habitualmente ocurría en el caso de una participación inconsciente— sino que esta subjetividad contaba ahora efectivamente como fundamento de la existencia de la obra de arte.

Al considerar al artista como vocero de su tiempo y de su período cultural, al otorgarle el papel de una manifestación supra-

personal y general, lo mismo que al situarlo en el centro de las condiciones de la actualidad y no ya en periferia, podía llegarse a la fórmula del arte como expresión de la época, que acá nos sirve como punto de partida. En efecto, si uno compara los rasgos dinámicos y caóticos en las pinturas de la llamada abstracción informalista, con los pacientes y elaborados artificios de las tendencias geometrizarantes, al igual si se consideran los evidentes y exagerados absurdos de los surrealistas al lado de los indefinidos y borrosos contornos de las figuras que vuelven a encontrarse en otras obras y se da uno cuenta, además, de cómo el escueto y persistente arte de géneros con sus florilegios y sus concesiones sigue aún produciéndose, se ve cómo en el arte están expresadas las contradictorias características de nuestra época, así como la conducción de talentos y terquedades en el interior de la sociedad actual. Consiguientemente sobre este tema se argumenta con gran frecuencia. En el verano de 1963 tuvo lugar en Darmstadt la exposición de "Testimonios de la angustia en el arte moderno", y el respectivo comentario dramatizado en el sentido del tema refiriéndose también a la misión del artista. "La actividad artística" se decía, "se convierte en un auto-experimento en la búsqueda de la esencia del ser, que se ha vuelto ahora frágil e inconsistente. Está muy cerca de la autoaniquilación". A esto se agregaba la renovada impresión del conmovedor elemento melodramático del *artiste maudit*. De acuerdo con ello, habría que creer que el artista, corriendo riesgos suicidas, traduce en colores y formas el fragor del estallido de la esencia del ser.

Me gustaría exponer un aspecto del asunto que me parece altamente sensato, como es el de liberarse de tan cursis demonologías, incluso en interés de los propios artistas que no se empeñan en creer que un tema horripilante no se halla más cerca de la cualidad artística que un sujeto almibarado.

Si se pretende plantear adecuadamente la fórmula del arte moderno como expresión de la época, no debe soslayarse la idea de que el arte no es temporalmente representativo en tan alto grado como generalmente se piensa. Ya veremos qué es lo expresado por él, pero podemos estar ciertos de que el resultado no habrá de hallarse en la palma de la mano. Pues lo primero que se salta a la vista es el hecho de que desde hace largo tiempo, al rededor de

cien años, la pintura y la escultura se han apartado efectivamente de la representación de los acontecimientos fundamentales y más significativos de su momento. Desde luego, esto está relacionado con el perfeccionamiento de la fotografía y de los métodos técnicos de reproducción, pero con todo resulta extraño tener que declarar que en las artes plásticas no puede uno informarse acerca de los grandes acontecimientos y revoluciones ocurridos en los últimos 100 años. El "Fusilamiento de Maximiliano" de Manet, pintado en 1868, un año después del suceso, se destaca como uno de los últimos documentos de la vasta representación histórica iniciada en la antigüedad. De ordinario las artes no nos han aportado nada en el nivel expresivo: nada sobre el ascenso de Norteamérica a la calidad de potencia mundial, nada sobre el hercúleo estado del gigante capitalista, nada sobre el imperialismo y su irrupción en continentes remotos. La primera guerra mundial, que marca verdaderamente el final de una era, un acontecimiento eónico, estuvo acompañada en la pintura por guitarras, limones y arlequines; ninguna resonancia del bolchevismo llegó a los talleres situados al occidente te de Rusia, y así sucesivamente hasta llegar a hoy.

Si uno indaga por las causas de tan singular falta de contactos, es preciso formular la pregunta de esta manera: ¿por qué desde hace ya cien años, las artes plásticas están comprometidas en una resolución inmanente, por qué han pretendido determinar además sus objetivos a partir de sus medios específicos, y por qué se han establecido tan enérgicamente como un sector autónomo?

La respuesta a estos interrogantes no sería por cierto factible, sin advertir que las posibilidades anteriores de las artes representativas, desarrolladas desde el siglo XIV, están agotadas; y sobre todo, que la aparición de la reproducción mecánica ha eliminado el cometido originalmente informativo del arte. En consecuencia, el único recurso restante era situar la significación sobre los componentes elementales, no escamoteables por ninguna influencia exterior, como son el color y la forma; y al mismo tiempo, la determinación de progresar en la intensificación de las experiencias colorísticas y formales. Con ello se allanaba la senda hacia la subjetividad del artista, o dicho de otro modo, el contenido de la obra pictórica no se refería ya a un fragmento del mundo exterior, sino a una vivencia.

Efectivamente, las grandes transformaciones del mundo exterior no pudieron ser captadas en adelante por el lenguaje o por el vocabulario plástico de la experiencia subjetiva y en este aspecto el avance de la literatura fue convincente. Tal como en la actualidad las grandes obras fotográficas documentales continúan transmitiendo auténticas impresiones de la segunda guerra mundial, otro tanto ocurre para el tiempo de la primera conflagración con las novelas de guerra de Jünger o de Renn. El arte plástico, por el contrario, por lo menos a partir del cubismo, abandonó toda referencia inmediata o coherente respecto de la realidad visible.

De este modo, manteniéndose al margen de todos los importantes resultados y empeñado en la empresa sin precedentes de construir con el elemento inmaterial de la sensibilidad algo semejante a una torre babilónica, el arte no podía sustraerse en efecto a las influencias de este mundo exterior, y menos aun a las masivas al estilo de la técnica. Y es entonces cuando tiene lugar un espectáculo sobremano curioso. Hoy igual que en todas las invenciones de su arte debe extraerlas de su alma solitaria, que él, es cuando no un genio, por lo menos una personalidad, y por lo tanto, autónomo y autorregulador. En consecuencia, ante nuestros ojos atónitos se desenvuelve toda una indescriptible profusión de figuras y contrafiguras, una desmesurada cantidad alentadora y a la vez agobiante de insondables ocurrencias, en cuyo mar flotan como boyas algunos nombres famosos y hacen posible la cierta orientación. El observador reflexivo precisa abstraer muchas cosas por sí mismo, debe aprender a prescindir de los enormes efectivos en las superficies coloreadas a fin de percatarse de que la escena tiene un contenido más amplio que el simple diálogo del artista con su obra. No hay que olvidar, pues, al perplejo espectador que se permite contemplar, colocado entre bastidores. Y hay todavía otra potencia que colabora, determinando el desenlace como un *deus ex machina*, una potencia mucho más poderosa que todos los demás participantes en el teatro, como es el espíritu técnico de la era actual. El impone por así decirlo, tras la espada de la conciencia del artista, y guía la mano creadora.

A continuación, es preciso demostrar esta tesis que a primera vista pudiera parecer increíble, puesto que a ella alude este en-

sayo cuando pretende dar un nuevo sentido a la fórmula del arte moderno como expresión de la época.

Con este propósito, vamos a enumerar algunos de los conceptos fundamentales del proceso técnico, entre los cuales debe nombrarse en primer término el principio de la emancipación de los medios. La técnica del pasado partía de metas y condiciones humanas preestablecidas e intentaba poner instrumentos mejores y más eficaces a disposición de los hombres. Así se explican en parte las mejoras introducidas a lo largo de siglos en el arte de la construcción naval y la navegación, que finalmente condujeron a medios muy ventajosos, todos en pos del mismo objetivo: alcanzar costas lejanas. Empero, desde que la última técnica ha progresado pasando por la explotación del carbón y del petróleo y la obtención de fuerza eléctrica, hasta el empleo masivo del motor de explosión y, recientemente, hasta la aplicación del poder atómico, la relación de medios y fin se ha invertido. Disponemos de energías aprovechables en el interior de un orden cuya magnitud sobrepasa cualquier comparación, y nos preguntamos qué es lo que se pretende, en realidad, con los medios domeñados: por ejemplo, con un vuelo a la luna o un sondeo al planeta Venus. Es evidente que la absoluta soberanía y autonomía de una rama cultural sólo se alcanza cuando se ha emancipado de objetivos inmediatamente relacionados con la vida, cuando se concentra por entero en elementos propios de su sistema, cuya evolución es la única que costea los gastos del progreso.

Exactamente en el mismo sentido han procedido las artes. A comienzos del presente siglo la significación estaba colocada en los puros medios estéticos, y ello en todas las artes. Cuando Mallarmé descubrió que un poema no se compone de ideas o sentimientos sino de palabras, se abrió el camino hacia la lírica moderna; y simultáneamente George Seurat, quizá el más asombroso innovador, procuraba resolver el cuadro en sensaciones de color. Esta fue la invención del llamado "puntillismo" que debe considerarse como un auténtico paralelo del posterior y mucho más exitoso movimiento del cubismo: la significación concentrada sobre los elementales datos de la forma fue en ambos la idea decisiva. Así, pues, si en adelante se intentaba desarrollar el arte de nuevo a partir de los más simples datos elementales, de comenzar por decirlo así, des-

de el principio, naturalmente en tal proceso habrían de suprimirse todos los objetivos que trascienden en el arte, que en todas las épocas los artistas habían encontrado prefijados y por los cuales habían tenido que guiarse; en consecuencia la imitación de la naturaleza fue borrada del programa, se ignoró el interés del público hacia el contenido representado, se interrumpieron los nexos con la ilustración y con la actualidad. En una palabra: la emancipación de los objetivos preestablecidos y de la pura representación, y el fervoroso culto a los medios, fueron los presupuestos comunes a la técnica y a las artes plásticas. Que no se trababa acá de una coincidencia fortuita sino de un vínculo interior, puede demostrarse en otros paralelos semejantes. Veamos, por ejemplo, el rasgo anti-revolucionario y antitradicional de la técnica, su impulso progresista. El mejor efecto desplaza al más débil, el material más oportuno desaloja al ya usado, un breve progreso hace factible un avance y se convierte así en un gran paso, industrias enteras se hacen definitivamente inservibles cuando la acumulación de adelantos ha alcanzado una irresistible fuerza de choque: al final las locomotoras de vapor emprenden su postrer viaje en dirección al depósito de chatarra. Las artes adoptaron un estilo análogo. El término "evolución" no debe hacer pensar erróneamente que las etapas artísticamente superadas no se convierten en "historias", sino que se hacen caducas. Slevogt o Corinth, e incluso Liebermann, son hoy caducos, y el efecto de los expresionistas se encuentra en el límite de la caducidad. La idea de "evolución histórica" tomada de otros mundos espirituales, no podrá disimular por más tiempo el hecho de la existencia de depósitos de chatarra. Estoy dispuesto a aceptar, sin embargo, que esta interpretación que podría poner fuera de curso a una buena cantidad de obras de arte, es susceptible aún de ser discutida.

Pero no sucede lo mismo, ciertamente, con un fenómeno muy similar al cual yo denomino el extremismo, la exageración de todas las posibilidades. No debe quedar duda alguna de que tal tendencia opera en el progreso de la técnica: la totalidad de posibilidades cuantitativas en tanto que sean aún productivas o en general practicables, son planteadas y puestas en juego, así como todas las posibilidades cuantitativas, en tanto que sean aún productivas o en general practicables son planteadas y puestas en juego, así como todas las posibilidades realizables de una síntesis química se prue-

ban también una tras otra: es decir, el perfeccionismo de lo alcanzable fluye, como quien dice, del torrente de lo ya alcanzado. Por estos motivos, la técnica resulta inconmensurable y arrastra a los hombres tras de sí hasta los máximos extremos, que mañana han de pertenecer ya al pasado.

Evidentemente, la medida y el término medio no son ya categorías de lo inorgánico, sino de lo orgánico. Tampoco son ya categorías estéticas. Ya sus formatos comienzan a diluirse en casos extremos; existen pinturas de cuarenta metros cuadrados y otras, como algunas de Max Ernst, que aspiran a medir un centímetro por lado. El mismo Calder fabrica sus móviles en magnitud de toneladas de peso, pero también en dimensiones mínimas para poner como un relojito sobre el escritorio. Igualmente nitida aparece la tendencia de apurar los últimos extremos, cuando vemos esculturas a las que hace girar un motor oculto, o cuadros que presentan una desarticulada y malabarística distancia entre escultura y pintura, que se deslizan coloreando el muro y se extienden por el suelo.

En las adquisiciones de la cultura técnica puede verse hasta qué punto se ha atrevido el hombre a avanzar en el dominio de lo extra-humano, puesto que quien traspasa el ámbito de las categorías abandona además la medida de lo humano en forma tal que no debe sorprender el que un famoso artista norteamericano confiese que la pintura no sabe en realidad que hacer con el hombre. La cuestión de si debe recriminarse al arte por no haber logrado esquivar la deformación humana en provecho de sus propios objetivos, depende de sí, como acá lo proponemos, se considera como engendrado por la técnica. A ello se opone, en verdad, la autointerpretación del artista, y en particular la literatura crítica de los bramanes culturales que, como siempre argumentan dentro del espíritu del romanticismo y de la práctica estética anterior a la era industrial, que esperan que los conceptos de genio, de solitaria gracia creativa y de mensajes metafísicos, habrán de bastarles.

Ante este modo de pensar, apenas será posible a la defensa en contra de la acusación de que el arte ha contribuido de manera esencial a la devastación de la imagen humana. Si en cambio, como pretendemos sugerirlo, las expresiones artísticas de esta época

ca se juzgan como efectos de una transformación de conciencia profundamente arraigada, contenida en el marco de las condiciones prescritas por la técnica y la industria, las obras de arte de nuestro tiempo podrán absolverse de toda culpa, debido a que a nuestra cultura la caracteriza la neutralidad moral del producto, o al menos la distingue de todas las precedentes. Una máquina es moralmente neutral, e inclusive una bomba atómica también lo es tan solo la decisión de ponerla en funcionamiento, arroja problemas a la ética. Una obra pictórica de la escuela informalista, al igual que otra que pudiera llamarse neofigurativa y que se esfuerza por llegar a través de atajos a la meta, se exponen estéticamente, pero moralmente no significan nada en absoluto. La dificultad consiste justamente en orientarse a través de estratos que sean más profundos que decorativos.

En este aspecto el arte moderno sondea hasta las cercanías de la arteria de esta época. Con objeto de eludir la ya mencionada neutralidad moral, la cual no puede relacionarse en última instancia con su programación de la personalidad creadora, encuentra el expediente de los motivos terroristas. Artistas de gran magnitud o al menos tan significativos como Picasso o Francis Bacon han experimentado previamente en este aspecto, y actualmente existe una ancha calle que mira hacia el infierno. Este rasgo no debe ser juzgado literalmente, pues se trata más bien de un intento de transgredir el círculo de los problemas meramente formales y restablecer el contacto con los hombres, inclusive al precio de extremar la deformación de lo humano.

Puede aceptarse inclusive con estos motivos escalofriantes se lleva de nuevo al cuadro de una cierta actualidad contemporánea, y en ese caso se tendría sobre la misión del arte, una referencia tan banal como inagotable. A fin de evadirla, únicamente habría que preguntar a dónde ha ido a parar la idealidad, de la cual han vivido desde hace milenios de artes, al igual que las religiones. Este es el núcleo central: la fantasía se deseca, la desconfianza lo mismo que el desengaño o la esterilidad se han vuelto tan poderosos, que la fuerza que ascendía hacia el cielo se ha roto. Por qué razón? Ello se debe a que la astucia racionalista y técnica ha vencido por fin, a que nos hemos librado del yugo de las condiciones y a que los ideales de la vida regalada y de la seguridad son exclu-

sivos y hacen superfluos a todos los demás. En esta situación, a pesar de que la imaginación logre infiltrarse, no podrá alcanzar los datos del éxito industrial.

Amputado, pues, el nervio este es el resultado; y ahora podemos entender por qué el arte de esta época no puede competir ni en el mercado ni en los corazones de los hombres con el arte de la humanidad anterior, más desafortunada y más radiante. Y para que no quede duda de que con ello permanecemos aún en contacto con los hechos, apresurémonos a añadir que el arte mismo parece declarar en ocasiones, y de modo bastante notorio su propia liquidación: cuando Fontana desgarrar los lienzos a cuchilladas y ofrece este resultado como declaración; cuando Burri hace un montaje con harapos quemados y trozos de madera, de qué otra manera deben entenderse tales actos, sino como manifestaciones suicidas? Si se comparan estas con otras tentativas para romper con el cuadro en dos dimensiones y la escultura erecta, en las cuales los objetos se ponen a girar, tratan de imponerse con refracciones de luz, flotan al viento, puede haber algo más claro que la evidencia de que con la idealidad el arte se detiene o decae y que el hombre cuando recibe semejante impacto, no puede justificarlo ni como autor, ni tampoco como sujeto?

Pero estas últimas comprobaciones resultarían también insuficientes sin su elemento antagónico. Puesto que hemos señalado justamente que los planteamientos en el sentido de la autoaniquilación, reducen el arte hasta en su esencia a expresión temporal, debemos agregar además que nosotros no deseamos en modo alguno tal naufragio. Consciente o inconscientemente todos nos oponemos a ello, y reivindicamos y nos aferramos a una cultura autónoma. Hasta donde alcanzó a ver, la última palabra es un clacisismo cultural a escala universal. Lo que tratamos de conservar no es un determinado estilo a la manera como el estilo del pasado, se apegaba frecuentemente a los clásicos, o como en el siglo XIX fué canonizado el renacimiento alemán, sino que pretendemos conservar la misma idea de la cultura artística soberana y, lo que es más asombroso, debido a que poseemos una conciencia histórica, nos proponemos conservar incluso la idea de un arte que evoluciona. No sólo queremos que haya arte, sino que deseamos que haya arte progresivo, puesto que este, así como siempre ha estado en desarro-

llo seguirá comportándose igualmente, y de este modo todo el organismo cultural "libremente creativo" es preservado de la voluntad de conservación. "El público, escribía el magazine Time (10. 5. 63), está sediento de un arte que sea internacional, universal y aparentemente insustituible".

De acuerdo con ello, a mi juicio, por lo menos un resto de idealidad ha permanecido: la nostalgia.

Alguna ocasión —refiriéndonos a la actitud agresiva y combatiente del P. Solano— decíamos que no se puede juzgar con el criterio actual las cosas del pasado y a los hombres que nos precedieron. La evolución del tiempo nos lleva lejos de la manera de sentir, de pensar, de escribir de nuestros antepasados a quienes, en estricta justicia, no podemos medirlos con el pensamiento de hoy. Igualmente, el mejor biógrafo de Fray Vicente Solano, Don V. M. Albornoz ha dicho al respecto: "Para atenuar —no disculpar— su conducta como escritor, bien puede alegarse que al escritor es preciso situarlo, para su enjuiciamiento, en la época en que produce, y en el siglo anterior, no era del todo desusado el proceder de Solano".

Crítico realista de la vida y de los hombres de su tiempo, el P. Solano arremetió contra todo y contra todos. Fué un agresor y un militante fundamental que, en calidad de combatiente, hirió sin temor. Nada ni nadie pudieron impedir el libre ejercicio de su análisis acerbo y, muchas veces, apasionado e injusto. En el fragor de la polémica escribió terribles denuos contra Caldas, contra Irrisari, contra Tamariz, contra Araujo, contra Vintimilla... y éstos le contestaron con violencia igual.

En los sugestivos "Comentarios Reales" —que gustosos publicamos en el presente número de ANALES— el distinguido historiador y elegante estilista, Hugo Moncayo, al actualizar, en el fondo, la obra de estos dos ilustres ecuatorianos, Don Pedro Moncayo y Fray Vicente Solano, se refiere a la crítica acerba que de *Las Cartas de Zuisa* del "Viejo Chiguagua", hiciera el magnífico y genial frayle cuencano, sin la capacidad crítica con la que hoy valorizamos la austera y noble figura de ese otro combatiente ardoroso que fué Don Pedro Moncayo, el soberbio redactor de *El Quiteño Libre*.

Aplicable sería, en este caso, lo de Azorin al Padre Feijóo: "Una sensación de hostilidad hacia determinado ambiente"; hostilidad explicable en Solano si se tiene en cuenta la dirección espiritual y decisiva que la Iglesia había impreso en el desarrollo social y político de la época.

Pero el juicio humano es precario. A veces, es una cuestión de simple y particular estado de objetivismo momentáneo, y sólo el sentido perspectivista de la historia ha de ser la brújula indispensable para no perderse en la esclavizadora influencia de la tradición y del prejuicio.

A. C. T.

COMENTARIOS REALES

HUGO MONCAYO

EL "VIEJO CHIGUAGUA" Y EL PADRE SOLANO

Como hombres buenos, no podemos amar a ese insigne odiador que fue Fray Vicente Solano; como sujetos de algunas letras, no podemos por menos que admirar a ese portento de cultura que fue el ilustre ensayista cuencano. Estudios de Física e Historia Natural; estudios sobre Política aplicada a la Patria y al Extranjero; páginas de lingüística nativa; traducciones directas del latín, como la de la "Conjuración de Catilina" de Salustio, soberbias, a juicio de autorizados críticos; ensayos sobre Europa y la América, como aquel escrito de 1839 con predicciones sobre los acontecimientos que sucederían en 1900; bellas digresiones sobre su Cuenca zaherida por el mezquino Caldas: apostillas preciosas para exaltar la belleza de la flora y la fauna comarcanas; delicadas incursiones por los campos de la tradición, la leyenda y la historia, vuelven a este polígrafo un ente extraordinario, merecedor de un asombrado, renovado homenaje.

Pero, al mismo tiempo, qué cerrazón del incoercible intelecto medido en suaves privilegios, cuando trata del avance de las ideas políticas ante el sectarismo que niega el movimiento de la Tierra y no acepta el curso de la sangre en las arterias. ¡Hay que leer, por ejemplo, sus páginas contra Don Pedro Moncayo, cultísimo viajero por países de Europa, admirador de los Enciclopedistas y de la seriedad y tolerancia suizas, para convertir en la llana exactitud de nuestras apreciaciones. Fray Vicente descubre las *Cartas de Suiza* del inmenso Don Pedro y las critica con acritud miserable, con increíble falta de percepción del futuro de la sociedad en América y en el Mundo. Al propio tiempo, las difunde con su diatriba, las comunica a sus lectores que las desconocen hasta entonces, —y las desconocerán todavía a los cien años de escritas!—; las propaga como el tizón inquisitorial estremece el aire al cauterizar la llaga viva.

Fray Vicente creía en lo que llamaba, despectivamente, "la charlatanería de las Repúblicas"; combatió "las fórmulas republicanas",

"las Constituciones ruinosas", "la demasiada libertad de imprenta que es comunmente un origen fecundo de la corrupción de los pueblos". "El Contrato Social" es para él "el libro más detestable que jamás haya podido escribirse". Las obras del sabio ginebrino y las de Voltaire, no son sino "producciones infames, estas solas bastarían para corromper al pueblo, el más austero". Pero el P. Solano va más lejos y se enciende solo en la zarza que le consume: "Sin embargo, anota, seamos imparciales: aquella nube de escritos impíos que ha cubierto Europa, no es un mal imputable tan sólo a sus autores; nadie se hace pésimo derrepente. Los falsos católicos han sido sus precursores. Sus ataques insidiosos contra los cánones, contra la disciplina eclesiástica, contra la autoridad del Papa, han dado materia para fabricar las armas de que se han valido los novadores..." ¿Qué justísimos dicerios no saldrían ahora de su ardiente pluma, ante el desasosegado ritmo de las reformas canónicas y del revolucionarismo de la Iglesia que en el convencimiento de su eternidad, alzabase como roca de hierro, imperturbable a las innovaciones veleidosas?

*
* * *

¿Quiénes son los republicanos, para el fraile morlaco? "Así se llaman, se responde, unos hombres que en Atenas dieron a beber cicuta a Sócrates en premio de haber hecho descender del cielo la filosofía, y colocándola en la tierra, según la expresión de Cicerón". Y añade en su brillante ceguera de sectario sin luz, lleno de luces, sin embargo: "Esos mismos desterraron a Temístocles que les había llenado de gloria, y a Aristóteles, tan sólo porque le llamaban el Justo... Los republicanos franceses se comieron a Lavoisier, a Bailly, a Lamourette, etc., etc., para levantar un trono a Napoleón. Se asegura igualmente que esta casta de hombres se chuparon en Inglaterra algunos sujetos de mérito para colocar a Cromwell en el rango de los reyes..."

Estos "se comieron", "se chuparon", hablan por sí solos del hombre que los escribió, como vívido testimonio de los profundos contrastes de su pobre alma atormentada.

¿Quiénes los liberales y radicales, los "gólgotas" odiados? En

la Nueva Granada, desde luego don José María Samper, redactor de "El Neo-Granadino", don José Joaquín Ortiz... Entre nosotros, el insigne Rocafuerte, a su juicio, un fatuo "que durante su administración y mucho después, no pensaba en otra cosa que en tratarnos como a salvajes inútiles para la agricultura, para el comercio, para la ilustración; todo debía hacerse con extranjeros"... El terrible polemista se debate como siempre, en su constante batalla interior; sigue con extraordinario esfuerzo la marcha de la política europea y americana y se encastilla en una temible xenofobia. Aplauda los planes de Urbina para la colonización oriental, "abriendo caminos, penetrando en los bosques, recorriendo las rocas aún no estudiadas perfectamente por los geólogos", pero siempre que el apoyo a los colonizadores extranjeros quede limitado a lo mínimo, privándoles, en su frenético deseo, de otro aliciente que no sea el que mana natural de la contemplación de la belleza exótica.

*
* * *

Uno de sus corresponsales le ha escrito que el Doctor Moncayo acababa de publicar, (1854), sus "Cartas de Suiza" en las que afirmaba que "la prosperidad de Suiza proviene de que ella no profesaba el catolicismo". Aun cuando el mismo Solano, en el segundo de sus artículos sobre el asunto, declara que Don Pedro no asegura tal cosa, concluye en definitiva, que su pensamiento es el mismo y arremete en su contra. "La aserción es parte del charlatanismo y del odio a la Religión en que se ha criado", dice. Pero la aserción es suya, no de don Pedro, criado en hogar católico y hombre de amplísima cultura y respetuoso de los órdenes de la sociedad en que se asientan la familia y el Estado.

Don Pedro visita Basilea y al admirar su catedral, menciona el salón "en que tuvieron sus sesiones los P. P. del Concilio de Basilea, de este gran Concilio —son sus palabras—, que quiso restablecer la autoridad de la Iglesia y arrancar de las manos del Papa, el cetro del despotismo". Solano, naturalmente, presenta lo afirmado por el Doctor Moncayo, como "proposicioncillas aventureras, que no son lo mismo que las verdades que a su favor tienen la historia, la crítica y la lógica".

Hace don Pedro el elogio de Calvino y admira el púlpito que le sirvió de tribuna en sus discusiones teológicas. "El fuego sagrado de la palabra de Calvino, dice, brilla todavía alrededor de la cátedra y sus prosélitos, destinados a perpetuar las doctrinas del reformador, invocan su nombre". Solano concluye que todo esto probaría, a lo más, que don Pedro, "es un buen calvinista, pero no que Calvino sea el verdadero intérprete de los libros santos".

Don Pedro se refiere al Castillo de Ferney, morada de Voltaire. "No tuve tiempo ni deseo de visitarlo, dice, porque no soy admirador entusiasta del filósofo sarcástico, adulator de reyes y enemigo implacable de los hombres de talento que podían rivalizar con él". Solano no está conforme con don Pedro ni en su lapidaria, displicente manera de tratar al filósofo ateo a quien detesta, "por principios y no por capricho, como el doctor Moncayo"!

Tampoco al detractor le parece bien que el visitante perciba que los conventos de ese gran país, "en lugar de secuestrar ciertos brazos a la industria y destruir ciertas propiedades de la mancomunidad social, han llegado a ser la morada de la inocencia y de la desgracia, instituciones evangélicas según el espíritu de Cristo que vino al mundo a socorrer a los débiles y a los menesterosos". Esto es también "charlatanería" para el fraile del Machángara y "no merece la pena de ser refutado...".

Pero cuando el fundador de la prensa nacional pondera las virtudes del sufragio universal implantado en Zuisa, Solano fulmina sus frases de azufre corrosivo: "No sabe el Doctor Moncayo "que el sufragio universal es el arma del despotismo?...". Y cita en su apoyo la palabra del Conde de Montalembert para quien todo lo noble de la sociedad humana, el talento, la virtud, la fama, el valor, la integridad, la experiencia, "todas estas fuerzas diversamente enérgicas, en el sufragio universal no serían sino como un frascaso de vino generoso derramado en un estanque".

El P. Solano no cree en "la charlatanería de las Repúblicas"; no cree en la convivencia de "la libertad de imprenta, comunmente origen de la corrupción de los pueblos"; no acepta a los republicanos; no estima a Rocafuerte ni a los gólgotas; rechaza los beneficios del sufragio universal, "la mejor arma del despotismo", "el

más grande peligro de la libertad", "máscara de todos los servilismos, todas las bajezas, todas las miserias". "Es un mar, dice, en donde van a perderse todas las combinaciones y todas las reglas de la política antigua, pero donde la mentira, la preocupación, la ignorancia, pueden también centuplicar su energía..."

Don Pedro halla que el Ecuador y Suiza son países semejantes. El P. Solano encuentra también ésta, "una comparación risible", propia de "los errores y equivocaciones del Dr. Moncayo..." Tampoco admite, desde luego, la tolerancia de cultos, dice, que por el mismo hecho, no quieren ningún culto?...". Don Manuel Gómez de la Torre defendía en su mensaje al Congreso esta libertad. Para el P. Solano, "estos párrafos —del Mensaje—, son capaces de hacer reír a Job en su muladar..." Tampoco acepta impugnaciones a la pena de muerte. Nó. "La pena de muerte es lícita y necesaria", afirma con su olímpico desabrimiento.

*
*
*

Pero en el fondo, Solano respeta si no ama, al ilustre redactor de "El Quiteño Libre". No pasa por alto los puntos de vista en los que no coincide, y que son "errores" y "equivocaciones", no falacias ni calumnias, ni mentiras, para emplear vocablos favoritos de su pluma. Lo respeta siempre, y así, al disertar sobre la oposición necesaria a los gobiernos, glosando a Voltaire quien afirma que, "no puede haber democracia sin oposición", dice "Flores, elevado a la Primera Magistratura, tuvo una oposición fuerte y bien pronunciada. Esta contaba en su seno con hombres de luces y, al parecer, llenos de un patriotismo depurado. Estos **chiguaguas** (don Pedro es **El Viejo Chiguagua**) que así se llamaban en aquella época, parecía que iban a cumplir con los votos de los pueblos entusiasmados por la nueva regeneración. Por un momento apareció sobre nuestro horizonte una luz muy brillante; pero esta luz fue como el rayo que precede al horrisono estampido del trueno. Los **chiguaguas** son derrotados, su jefe Rocafuerte los vende, los ataca, los persigue, y forma una alianza íntima con Flores, como si nada hubiese precedido. No es esto todo: la mayor parte de los opositores **chiguaguas** se postra delante de Flores, para ser después el apoyo de su Gobier-

no, como los elefantes, feroces al principio, llevan la servidumbre sin inquietarse una vez que han sido cazados. Los **chiguaguas**, opositoristas de Flores, han servido hasta ahora para sus proyectos de invasión'... Terribles y justas palabras, elocuente homenaje tácito a Don Pedro, el último **chiguagua** del patriotismo depurado, quien nunca cederá ante los halagos del poder.

BIOGRAFÍAS SELECTAS

Los psiquiatras discuten aun si Van Gogh se hallaba enfermo de reacciones esquizofrénicas graves, de una locura maniaco-depresiva, de una inestabilidad psicopática del temperamento o de los efectos de una epilepsia del lóbulo temporal. Más allá de la abundante literatura patográfica sobre el genial artista, de toda su honrada pictórica se desprende un diagnóstico mucho más agudo que el que le extendieran los médicos que determinaron su internamiento en una casa de salud mental. El retorcimiento de sus árboles, la línea torturada de sus perfiles, las masas al parecer vacilantes pero en el fondo firme de sus colores, el patetismo, en suma que destila su pintura, no son el fiel reflejo de lo que fué su vida torturada?...

"Las dotes creadoras del hombre plantean un trágico dilema: pueden servir para expansionar su mundo en actos estáticos creativos y recreativos, o bien enmascarar las tragedias internas".

Para esta sección, hoy hemos escogido, con acierto, el sutil estudio **VAN GOGH EN BUSCA DE SU IDENTIDAD** del Dr. Joost A. M. Merloo, Profesor agregado de Psiquiatria en la New School for Social Research de Nueva York, N. Y.

A. C. T.

VAN GOGH EN BUSCA DE SU IDENTIDAD

**Las dotes creadoras del hombre plantean un trágico dilema.
Pueden servir para expansionar su mundo en actos extáticos
creativos y recreativos, o bien enmarcarar
las tragedias internas.**

Pocos hombres de rasgos mentales tan trágicos como los de Vicente van Gogh, han sido capaces de revelar tanto de su mundo interior. En línea y color, en numerosos autorretratos y en centenares de cartas, este hombre torturado internamente fue expresando todo lo que le emocionaba violentamente, hasta el mismo día que se suicidó. Van Gogh (1853-1890) vivió en la era prefreudiana de la psiquiatría, cuando aún no era posible la exploración del subconsciente, y a esto se debe el que hayamos leído tantas y diversas interpretaciones de sus síntomas y enfermedad.

Los médicos franceses que le trataron en los hospitales de Arles y Saint Rémy, diagnosticaron primero "mania aguda con delirio generalizado", y más tarde, epilepsia, pero en la terminología profesional de entonces, epiléptico era todo aquel que padecía trastornos mentales súbitos y breves, combinados con arrebatos de ira y obnubilación temporal. A veces van Gogh estaba convencido de que se trataba de algo sobrenatural. Llegó incluso a proponer a su amigo Gauguin visitar a un médico de París, que pudiera curarlos de la sensación de estar poseídos. El joven doctor Félix Rey, que fue el primero que le asistió en el hospital de Arlés, escribió a Theo, hermano de van Gogh, explicándole que la aflicción de Vicente era una hiperexcitación pasajera.

Jaspers, en su estudio "Strindberg und van Gogh", habla de esquizofrenia, pero en el pintor no había signos de enajenación progresiva, si bien no puede negarse la existencia de una introversión dominante; sus comunicaciones fueron hasta sus últimos días de una sorprendente claridad y fuerza expresiva, revelando un concepto agudo e intuitivo de la realidad. No obstante, tenía una

misteriosa noción de lo que hay detrás de la máscara facial de las demás personas, cualidad muy común entre los esquizoides.

Diagnóstico Incierto

Algunos escritores han diagnosticado la enfermedad de van Gogh como una psicosis maniaco-depresiva a consecuencia de intoxicación exógena y endógena, debida, por ejemplo, a malnutrición (por su extrema austeridad), avitaminosis y alcoholismo. Se han indicado también otros diagnósticos, como parestesia progresiva, histeria y crisis oniroides. Sin duda, algunos de estos factores, especialmente el alcohol, precipitaban sus arrebatos de ira. El análisis más completo se debe a Mauron, quien dedicó particular atención a las cartas de van Gogh, dando gran importancia al conflicto y depresión que ya en la primera infancia aumentaron su vulnerabilidad hereditaria. En efecto, en sus cartas encontramos signos psicodinámicos de una consciencia autotorturante, que hizo que los conflictos internos prevalecieran sobre las realidades externas. No obstante, van Gogh trataba de resolverlos asimilando los conflictos de los demás, viviendo constantemente identificado con otras personas y desatendiendo sus propias necesidades internas y externas. En el hospital vivía más a través de los demás que por sí. "En Arles todo el mundo padece fiebre, alucinaciones o manías, y estamos muy compenetrados como miembros de una misma familia".

En la pintura de van Gogh, como en sus cartas, encontramos una persona que lucha con obstáculos mentales similares a los que arrastramos la mayoría de nosotros, pero sus sentimientos tumultuosos se deben a las arcaicas fantasías infantiles: su recelo, el no querer comer o bien devorar rápidamente la comida, su soledad absoluta, su constante presentimiento de una catástrofe, y el vivir continuamente en un mundo anímico, lleno de misteriosos significados.

La Razón de Pintar

Para van Gogh, pintar significaba salud y redención, su único refugio en la vida. Su batalla con líneas y colores era una continua búsqueda de autoexpresión y avidez de realidad. Esto mismo se

observa en muchas cartas íntimas a su hermano y amigos. Todo lo que Vicente van Gogh era incapaz de vivir y realizar, lo expresaba y exploraba en su obra artística y literaria. "Cuando más me aniquilo y más enfermo y delicado me siento, más artista soy". Cuanto más trágico e inaguantable era el mundo exterior que traspasa los débiles límites de su yo, mayor era su necesidad de defenderse dando a este mundo una fortuna de su propia creación. La creación era su defensa contra un sentimiento de opresión. Dos inmensos temores no le abandonaron jamás: el temor de que la pérdida del control sobre el subconsciente le llevara a la ira y a la violencia, y el temor a la soledad absoluta, a la falta de cordialidad y de simpatía.

La pintura era para van Gogh un acto de apostasia, creando lo que no existía aún. Era también la prestidigitación propia de la fantasía infantil, que transformaba la melancolía en algo más bello. Durante los estados transitorios de despersonalización, sus percepciones se hacían más agudas y sensibles, y sus nociones más astutas. Su desesperación se traducía en una sensación de no hallar la luz, de no haber nacido aún: "Pero en lo que concierne a la lucha desesperada, cuando no se encuentra la luz en ninguna parte, conozco la desgracia que se siente cuando a pesar de todas nuestras energías, no se puede hacer nada y se vuelve uno loco o Dios sabe qué".

Autocastración

El artista vivió constantemente atormentado por la idea de autocastración, como claudicación ante la imagen femenina que había en él. En sus últimos años se cortó una oreja, decepcionado por su experiencia sexual con una prostituta. Sus fuertes tendencias heterosexuales no vencieron su identificación femenina. El tema pictórico de barcas solitarias en la playa es símbolo de nacimiento y llegada, pero en van Gogh es confesión de pérdida de sentimiento. En sus cartas a Theo se lamenta de su "aislamiento y exilio", pero no se quejó de ello a su madre.

En los autorretratos encontramos al artista en busca de su identidad. "¿Quién soy yo?" es su continua interrogante, que puede ser considerada como manifestación de sentimiento mutilado pre-

coz (decepción de castración), el convencimiento de ser "incompleto".

El derrotismo interior de van Gogh, la corrupción inconsciente de su propia imagen, tuvo un origen trágico. Exactamente un año antes de su nacimiento, y en la misma fecha, había nacido un hermano que murió al poco tiempo. Se llamaba Vicente y como éste murió, le pusieron a él su mismo nombre. Su madre lamentaba la pérdida del primero, lo que pudo despertar en el segundo Vicente un sentimiento de aversión. Le dominaba fuertemente la imagen de una madre frustrada, aferrada fuertemente a algo: "He terminado dos dibujos grandes; uno, 'Pesadumbre', de gran tamaño, en el que hay una sola figura, sin paisaje... el otro, 'Las raíces', representa algunas raíces de árboles en un suelo arenoso. Traté de poner en el paisaje los mismos sentimientos que en la figura: la pasión convulsiva aferrada a la tierra y casi arrancada por el vendaval. En la pálida y delgada figura de mujer y en las negras, nudosas y retorcidas raíces, quise expresar algo de la lucha por la vida".

La aversión hacia una madre poco cariñosa pudo haber sido la razón por la que Vicente y Theo, más joven, sintieran un mutuo aprecio y cariño, mucho mayor que el que existe comúnmente entre hermanos. Habían vivido el uno para el otro, en protesta común frente a un padre más bien débil y una madre triste y retraída, que no supo aceptar con alegría la llegada periódica de nuevos hijos.

Durante la mayor parte de su vida Theo trató con amor maternal a Vicente, quien a su vez le llamaba en broma su segundo padre. Su mutua identificación y compenetración simbiótica era tal, que Theo murió momentos después que Vicente. O tal vez éste se suicidó porque intuyó que Theo estaba agonizando.

La gran confusión de la identificación puede apreciarse en los autorretratos del pintor, en los que unas veces se parece a su padre y otras a su madre. Necesitaba algo con que identificarse y así poder crear. Escribió varias veces a Theo acerca de su inspiradora identificación con el Dr. Gachet: "está tan loco como yo; papá Gachet es exactamente como tú y como yo".

Desde el punto de vista psicodinámico, es de especial interés el que muchos de sus ataques de confusión coincidían con una prolongada exposición al sol, al cual pintaba frecuentemente y con entusiasmo. Para van Gogh el sol simbolizaba el afecto y dirección paternos que él nunca pudo disfrutar. Esta adoración a la imagen del sol —según sus cartas— fecundó su propia mente apasionada. "Ah, el bello sol golpea la cabeza y no me cabe duda de que enloquece a las personas". Haciendo del sol un ídolo divinizado con un halo, se defiende contra los impulsos infantiles y homosexuales hacia su padre. Para él, el Padre Sol es al mismo tiempo protector cariñoso y segador; su meta y su aniquilación. Pinta a las estrellas en círculos concéntricos como mágicos ojos hipnóticos que le arrastran hacia el interior del universo, hacia la gélida eternidad.

Estudiando las cartas de van Gogh y la admirable literatura que se ha escrito sobre él, surge un aspecto psicológico diferente, que requiere una consideración honesta; se trata de la necesidad del público de dar un matiz romántico a la lucha de este artista contra su aflicción y su pasión creadora.

Van Gogh es un ejemplo del hombre que se debate ante una idea obsesiva: "¿Quién soy yo?" "¿Me aceptan mis padres?" "¿Puedo aceptarme a mí mismo?"

Un ansia Constante

Su obra representa muchas victorias sobre el temor y la soledad. La tierra le parecía la imagen de la madre amorosa, que siempre había estado tan alejada. Sentía una constante fascinación por todos los que trabajaban la tierra: labradores, obreros que reparan las calles y mineros. Hay un ansia constante de transformar la imagen primitiva de la Madre Tierra. "Hay aquí vastos campos de cereales bajo los cielos alborotados, y no me fue necesario apartarme de mi camino para expresar la tristeza y la soledad absoluta".

La crítica intuitiva tal vez se conmueva por las dotes creadoras de este artista. Otros administradores podrán conmoverse por la expresión directa de su sufrimiento, pero muchos observadores objetivos conceden menos importancia a las dotes creadoras y esté-

ticas del pintor que a las emociones que provocan sus obras. La propia identificación y la imagen inconsciente que suscita una pintura suelen ser más admiradas que la pintura misma. Las obras de van Gogh son como un espejo cruel; a menudo nos llegan al corazón, porque reflejan nuestros propios conflictos ocultos.

La muerte estuvo siempre palpitante en la existencia tumultuosa de van Gogh. La razón de existir como entidad individual en los primeros años, con la aceptación cálida y afectuosa por una familia armoniosa, y van Gogh, con una ya baja tolerancia hereditaria, careció de esta aceptación, o al menos del modo de conocerla.

No obstante, lo que cuenta es la rebelión espiritual. La obra creadora de van Gogh fue una inspirada batalla.

39927
+vvv1
+2966

FRANCISCO TERAN

CUENCA DEL ECUADOR Y CUENCA DE ESPAÑA

Cuando se piensa en los orígenes hispanos de Cuenca del Ecuador, por asociación de ideas surge el recuerdo de la Cuenca española, lugar de procedencia de los Hurtados de Mendoza, uno de cuyos personajes, siendo Virrey del Perú, dispuso la fundación de nuestra urbe austral. En efecto don Andrés, Marqués de Cañete, tercer Virrey del Perú, habiendo designado Gobernador de Quito a su compañero y amigo Gil Ramírez Dávalos, en 1556, le ordenó que en la importantísima Provincia de los Cañaris por la que cruzaba la ruta que unía Cuzco y Quito, fundara una ciudad que, por las cuidadosas instrucciones del Marqués, se supone que deseaba que fuera modelo. Así por ejemplo, le previno que "todos los primeros pobladores de ella fuesen casados, personas honradas y de trabajo...; que se plantasen árboles, principalmente frutales, y que se proveyera a la población de agua perpetua...".

Con respecto a lo primero, resultaría muy difícil en ese tiempo cumplir al pie de la letra tan celosas disposiciones, ya que Cuenca habiendo sido fundada apenas 23 años después de Quito, era de suponer que en tan corto lapso no habría variado mucho la calidad de los conquistadores. Como ejemplo se puede anotar que entre los fundadores se coló Nicolás de Rocha, uno de los asesinos de Pedro de Puelles, antecedente reñido con las recomendaciones del celoso Marqués. La de que fueran casados, tampoco creemos que habría podido ser cumplida. Curioso dato al respecto, es el de que entre los fundadores aparece una española viuda, Doña María López, pues hasta aquel año eran tan pocas las mujeres blancas llegadas por acá. En lo que respecta a las otras recomendaciones, en cambio, podemos ver que Ramírez Dávalos cumplió a la perfección las instrucciones del Virrey: ningún sitio más amplio, ni de mejor clima, ni más bien regado para propagar los árboles frutales y brindar agua abundante y a perpetuidad como la llanura de **Guapondeleg** (llanura espaciosa) de los cañaris, llamada después de **Paucarbamba** (llanura florida) por los incas. El río Tomebamba la baña por el sur, habiendo sido rebasado totalmente el sector del otro lado

del río por la nueva ciudad, que avanza hacia el cerrito de Turi, otero espléndido de la llanura; el Yanuncay serpentea en la misma dirección; el Tarqui zigzaguea a su vez siguiendo igual rumbo; y el Machángara, por fin, desciende del lado norte, terminando por reunirse todos y formar el Chauñabamba, prelude del hermosísimo Gualaceo que semeja un río del Litoral trasladado a nuestras serranías. Este sin igual presente hidrográfico con que cuenta el sitio escogido por Ramírez Dávalos, explica por qué a la naciente ciudad se la bautizó con el poético nombre de **Santa Ana de los cuatro ríos de Cuenca**. El topónimo hispano escogido por el fundador, en cambio, fue cordial homenaje al Virrey Don Andrés Hurtado de Mendoza, nativo de Cuenca y "guardia mayor" a perpetuidad de la urbe castellana.

La vinculación de los orígenes de la Cuenca americana con el recuerdo de los Marqueses de Cañete que aún se evoca en la Cuenca de España, aparece estrecha y hondamente sentida, aquí y allá. En el libro-guía dedicado a su ciudad por un celebrado escritor **cuencense**—no **cuencano** como decimos por acá—al describir y exaltar los tesoros artísticos de su catedral, ejemplar único de la escuela ojival anglonormanda, consigna esta bella conseja: "...Y la más generosa historia de América en la Capilla del Espíritu Santo, panteón de la familia Hurtado de Mendoza, marqueses de Cañete: dos Virreyes, don Andrés y don García. Y don Juan, don Honorato, don Pedro... Dicen por tierras del Ecuador que cuando suenan los bronces de la Cuenca americana, vibran las campanas de Cañete. Así debe ser..."

Estando en España y sin mayores premuras, y siendo ecuatoriano, nos parecía imperdonable no hacer una visita a Cuenca, situada a sólo 163 kilómetros al suroeste de Madrid, siguiendo la carretera que conduce a Valencia, de la cual se desprende un ramal que avanza a una depresión de la Mancha, salpicada de álamos, chopos y pinares, escasamente frecuentada por el turismo, donde se asienta la urbe milenaria. Y allá fuimos.

Cuenca es una ciudad rupestre, como Toledo, como Avila, como Segovia, pero con no sé qué raro encantamiento. Nos referimos, desde luego, al caso medioeval, donde luce el claro de la Plaza Mayor en cuyos lados se levantan el Ayuntamiento, la Catedral, el Palacio

del Obispo, el Convento de las Petras, Asentada sobre un elevado espolón que ayer hizo de ella una ciudadela casi inexpugnable, gracias a la peculiaridad de estar circundada por las profundas hoces del Júcar y del Huécar, en una especie de singular península. Estos ríos que la defendían, el primero con apreciable caudal represado hoy a su paso por la ciudad baja, que es la moderna, y el segundo, modestísimo, pero con más amplia vega cultivada con esmero, se unen no lejos de ella. Las hoces conquenses tienen celebridad histórica y geográfica. Para comprender el significado de este término usual en España y casi desconocido aquí, acaso sea oportuna una explicación. Una hoz es un angosto valle encajonado entre los barrancos o muros naturales labrados por la erosión, que se levantan desde el actual nivel del valle hasta el primitivo por donde corría el río hace milenios.

Las hoces del Júcar y del Huécar constituyen el original marco geográfico de la urbe medioeval: en los altos peñascales que caen a pico, formando barrancos de cien o más metros, completando la roca hacia arriba o rellenando sus anfractuosidades, aparecen las casas colgadas, curiosidad, arquitectónica de esta ciudad silente. Se las ve adheridas al peñascal como hiedras: si se las contempla desde las callejas y escalinatas que como estrafalario ovillo se envuelven en torno a la Plaza Mayor, aparecen de uno o dos pisos, pero si se las observa desde la profundidad de las hoces, aparecen con cinco, seis y más pisos, sin dar la impresión de que se elevaran al cielo, sino, todo lo contrario, de que descendieran al abismo, circunstancia que incita a emplear, para caracterizarlas, el término "rascainfiernos", en oposición al usual de rascacielos.

"Estas casas colgadas son monumental plasmación de ideas concretas de defensa o de eternidad, de dueños y alarifes innominados, que les impulsaron a crear y asentar cimientos en abismos increíbles, para edificaciones tan sólidas en sus muros y en el espíritu que les dió vida, que han resistido el paso de los siglos sin plegar jamás el vuelo de sus imaginarias alas". La Historia nos ayuda a apreciar el significado de este milagro: tras nueve meses de asedio, en 1177. Cuenca, en poder de los árabes hasta entonces, fue rescatada definitivamente para la Cruz por Alfonso VIII de Castilla y Alfonso II de Aragón. Desde el cruento rescate, la historia de la ciudad tiene "un libro gigantesco de hojas imprecderas: su

Catedral", la que, desafortunadamente, perdió su airosa torre hace más de cincuenta años, sin poder aún ser restaurada. El escritor conquense al cual aludimos, asegura que ella se suicidó... Razones?... Las ignoramos!

En una de las más hermosas y atrevidas casas colgadas en los barrancos de la hoz del Huécar, está instalado el Museo de Arte Abstracto, en cuyas antañonas salas se exhiben las más desconcertantes muestras pictóricas y escultóricas, que una gran mayoría todavía, pese a que vive en la avanzada mitad del siglo XX, no las comprende ni atina a interpretar. Tales expresiones del arte contrastan violentamente, como es de suponer, con el marco conquense medioeval, dentro del cual parece que se hubiera estancado un remoto pretérito que gentes comprensivas de hoy, orgullosas de su ancestro cultural, se empeñan en conservar para honra de España y para contentamiento de quienes llegan a él ansiosos de escudriñar el pasado.

En el paisaje pátreo de la hoz del Huécar, unos metros más abajo de la casa que alberga el Museo de Arte Abstracto, arranca el largo puente de San Pablo, asentado sobre los altísimos barrancos que encierran la vega —no sobre las orillas del pequeño río— para evitar a los peatones el penoso ascenso y descenso por un camino en zig-zag, que luego continúa por el plano de la vega, para pasar de uno a otro lado. El puente no tiene pilastra alguna intermedia, pese a sus 200 m. de longitud. Su bajo pasamano de varillas de hierro y desigual establo, dan la sensación de que se balancea sobre el abismo, de tal modo que para quien no sea un conquense, caminar por él es como hacerlo sobre una cuerda floja. El vértigo, realmente, impide admirar desde allí el paisaje circundante.

Aguas arriba del Huécar, a unos treinta kilómetros de las bocas urbanas, surge "la ciudad encantada", que semeja un paisaje lunar con un conjunto de formas geológicas inverosímiles labradas por la erosión, que se yerguen estáticas a lo largo de la hoz, esculpida por los vientos y las aguas artifices. La fantasmagoría de esas piedras y roquedales recuerda a monstruos antidiluvianos, a hongos gigantes, a mares petrificados, a puentes asentados sobre arcos absurdos.

39927
42668

Las casas colgadas y la Ciudad encandada de la Cuenca hispana, bien merecen que se les dedique siquiera un día completo para visitarlas, hurtándolo al tiempo que la mayoría quiere destinarlo íntegramente al turbulento y festivo Madrid y a sus alrededores insinuantes.

LUIS F. MADERA

MEMORIAS

LUIS TOROMORENO

Cumplidos los sesenta y siete años, falleció Luis Toromoreno, en el Hospital San Vicente de Paul de Cuenca, el día 28 de Abril de 1957.

Veintiocho de Abril... es fecha consagrada por el espíritu ibañero al retorno hacia vicisitudes de la tierra nativa y su cultura.

Dueño de aptitudes reveladas en la mañana de la vida, impulsado por la que sería su vocación artística, Luis Toromoreno inició el conocimiento del dibujo y la pintura bajo la dirección de Rafael Troya, legalizando los cursos reglamentarios en la Escuela de Bellas Artes de Quito.

Pronto, muy pronto, plugo a Toromoreno aventurar una gira de Arte, durante más de doce años, por Chile, Argentina y Bolivia.

De regreso, pocos meses permaneció Toromoreno en su ciudad materna, como tomando alientos para su erradicación definitiva.

Fue a Cuenca, en donde la culta ciudad mayor del Azuay brindóle hidalga hospitalidad. En ese ambiente fraternal encontró amigos —la más rara fortuna de la vida extrafamiliar, más aún si se agotan las energías físicas y morales... Allí, Toromoreno alcanzó para su pincel prestigio definitivo. Allá, ese suelo generoso reservole un puñado de tierra para cubrir sus últimos despojos...

¡Todo momento es bueno para la emoción agradecida!
Interésanos recordar cómo surgió la elección del solar nativo.

"El tradicional destino de la Morlaquia, en sus rumbos por el bello ideal y el Arte", como dijera uno de sus hijos no había logrado aclimatar una institución para el aprovechamiento de aptitudes latentes que destacaran las artes plásticas: esto, sin embargo de aquella Escuela de Artes y Oficios confiada por el Libertador a la tradicional celebridad de Sangurima; y a pesar de que, de 1892 a 1909, sucesivos Rectores universitarios intentaron arraigar en sus aulas tal docencia.

Laboriosamente allanados los tropiezos, el Doctor Remigio Crespo Toral, a cuya dirección había llegado la Universidad, comprometió los servicios de Luis Toromoreno, quien fue a Cuenca en 1929, nombrado Director —Profesor de la Escuela de Pintura. A poco, el Consejo Universitario concedió a la Escuela un Ayudante; y, finalmente, Profesor de Paisaje, Decoración y Modelado. Con ello, en 1939, al terminar su cargo aquel ilustre Rector, quedó establecida la que, desde entonces, llámase ACADEMIA DE BELLAS ARTES "REMIGIO CRESPO TORAL".

Toromoreno fue Director hasta 1947, sucediéndole Luis Pablo Alvarado, también graduado en la Escuela de Bellas Artes de Quito y anterior aventajado discípulo de Sarmiento, benemérito de las Artes Gráficas.

Réstenos precisar el aspecto artístico en el cual Toromoreno destacó su talento genial: no fue otro que la interpretación del retrato.

Para la crítica, de Arte o de otra clase, nada queda fuera del ámbito de la controversia.

Tocante a nuestro caso, algún escritor aventuró este criterio: "la expresión espontánea de la sensibilidad colectiva no se entretiene en las minucias del retrato".

Prevalece, sin embargo, el concepto contrario: "Si hay talento especial para analizar el alma humana y consignar sus infinitas variedades —sostiene otro autorizado parecer— el arte... se manifes-

39427
+
vivi

tará en todo su apogeo en el retrato... que es la representación plástica de ese talento psicológico". A la verdad, abundantes letras han definido y separado, como género especial de la pintura, el retrato, genial cuando trasluce con acierto ráfagas de la indole personal, del carácter, del sentimiento; el retrato, "adivinator de los secretos del rostro humano", según dijera Geffroy; o, según avanzara un extremista, "el arte del retrato es el peldaño supremo de la pintura". ¿Por qué, si no, el inagotable comentario de la "sonrisa que fue ensueño del divino Leonardo"? ¿Por qué la unánime admiración para los autoretratos de Leonardo de Vinci, Rembrandt, Chardin, El Greco, Goya, Velásquez, Murillo...?

Cuando todavía era discípulo de Rafael Troya, Toromoreno pintó al óleo la cabeza de su maestro: aquilatada primicia de la cual su mismo autor se sirvió para el retrato que de Troya le pidiera la Municipalidad ibarreña, destinándolo a uno de sus locales de honor.

Pocos detalles pueden aventurarse con exactitud acerca del recorrido que Toromoreno realizó por tierras sudamericanas, a excepción de su mayor permanencia en La Paz. Un Embajador boliviano ante nuestro Gobierno, Saturnino Rodrigo, recuerda, conoció a Toromoreno en la Capital de su País, "entregado a la tarea de pintar retratos de las damas de la alta sociedad pacense". Y, Rodrigo, anota otro suceso de importancia: por entonces —indica— la Cámara de Diputados colocó en la Sala de Sesiones el retrato de Sucre, obra del célebre venezolano Michilena (Arturo, pintor de renombre, oriundo de Valencia). Conocido ya Toromoreno en los círculos artísticos bolivianos, se le confió el trabajo de un retrato de Bolívar, "que hiciese PENDANT con el de Sucre"; y, Rodrigo añade: "Ahí está Simón Bolívar emergiendo de entre la bruma azulina de las alturas andinas, con su seño adusto y triunfal, sus pupilas milagrosas y su ademán dominador, presidiendo las labores de los representantes del pueblo".

Ya en nuestros lares, al encaminarse al último lugar de su destino, se le pidió a Toromoreno el retrato de Fray Vicente Solano, para la Galería de la Biblioteca Nacional: una copia ilustra la edición publicada por la Gaceta Municipal de Quito, al celebrar la Ciudad el Cuarto Centenario de su Fundación.

En la capital azuaya, el Doctor Agustín Cueva Tamariz, conocido siquiátra de alto mérito, en una de sus SEMBLANZAS BIOTIPOLOGICAS, la de Alfonso Moreno Mora, refiriéndose a un boceto de la cabeza del poeta biografiado, encarece "aquel admirable rostro que el espíritu fraterno y exquisito de Luis Toromoreno pintara".

José Rafal Burbano, honra de la cultura literaria, escribe:

A LUIS TOROMORENO VIENDO EL OLEO DE HONORATO VASQUEZ

Qué expresión de tristeza y mansedumbre
con que palpita el prodigioso lienzo!
de la pupila en la llorosa lumbre
está el modelo en su dolor inmenso...

Se adivina, al mirar, la pesadumbre
con que él vivió debajo de un manto denso,
que a su pena, el horror de verse cumbre,
aumentó el rictus de amargura, intenso.

A ese mirar que llora a lo infinito,
a esa tortura que contiene el grito
dentro de la santidad de aquella vida,

juntaste, para hacer obra completa,
la paz del hombre santo, del poeta,
y la angustia sin llanto de la herida...

(Presencia de la Poesía Cuencana, Volúmen Primero, Nº 9)

El retrato del Doctor Vásquez, con motivo de la manifestación nacional en homenaje al ilustre Defensor de los derechos territoriales patrios —el 14 de Junio de 1931— era el segundo de los que trabajaba Toromoreno para la Universidad de Cuenca: el primero, del Libertador, en Diciembre de 1930, centenario de la muerte, fue aceptado como "lienzo de gran valor, que difícilmente hará que se olvide su nombre —el de Toromoreno— puesto ya en el plano de los grandes pintores de Bolívar".

39427
+ vvi
1296

Si no estamos mal informados, fueron cuatro los retratos de Rectores de la Universidad, trabajados por Toromoreno. Entre ellos, y entre cuantos brotaron de su pincel, la obra maestra es la preciosa imagen del inmortal Rector que adscribió al Instituto Universitario la Escuela de Bellas Artes "Remigio Crespo Toral".

Aquella Universidad, que al esplendor de sus luces agrega la nobleza de corazón, franqueó sus mansiones al cadáver del artista que le había servido, expresando que Toromoreno "honró a la Patria, sobresaliendo como renombrado artista y conquistando para ella numerosos lauros aún fuera de sus lindes". Días después, en homenaje último, la Academia colocó en sus muros el retrato de Luis Toromoreno, para "recordarle en la historia comarcana como un destello de gloria ibarreña".

+
v
v
v
v
v
39427
+2668