

El mundo. Como parte esencial de la cultura, la novela es un arte que busca y crea una realidad nueva y distinta de la realidad cotidiana. El lector encuentra en ella un mundo que puede ser más rico y más humano que el mundo real. La novela es un arte que busca y crea una realidad nueva y distinta de la realidad cotidiana. El lector encuentra en ella un mundo que puede ser más rico y más humano que el mundo real. La novela es un arte que busca y crea una realidad nueva y distinta de la realidad cotidiana. El lector encuentra en ella un mundo que puede ser más rico y más humano que el mundo real.

La novela es un arte que busca y crea una realidad nueva y distinta de la realidad cotidiana. El lector encuentra en ella un mundo que puede ser más rico y más humano que el mundo real. La novela es un arte que busca y crea una realidad nueva y distinta de la realidad cotidiana. El lector encuentra en ella un mundo que puede ser más rico y más humano que el mundo real. La novela es un arte que busca y crea una realidad nueva y distinta de la realidad cotidiana. El lector encuentra en ella un mundo que puede ser más rico y más humano que el mundo real.

La novela es un arte que busca y crea una realidad nueva y distinta de la realidad cotidiana. El lector encuentra en ella un mundo que puede ser más rico y más humano que el mundo real. La novela es un arte que busca y crea una realidad nueva y distinta de la realidad cotidiana. El lector encuentra en ella un mundo que puede ser más rico y más humano que el mundo real.

### FORMA Y ESTRUCTURA EN ALGUNAS NOVELAS ARGENTINAS CONTEMPORÁNEAS

DR. MYRON I. LICHTBLAU  
Syracuse University  
Syracuse, New York

Es una perogrullada afirmar que dentro del sentido de las palabras "forma y substancia" cabe toda la esencia de una novela. Pero a veces la substancia de una creación novelesca, por su gran significación social o psicológica, se destaca tanto que la forma artística se eclipsa o se pasa por alto casi por completo. Que sea una protesta social o una historia de amor, un estudio psicológico o un relato moral, la substancia o fondo de una obra de ficción es manifiesto, directo, visible; mientras que la forma, la concepción estética, la técnica narrativa, y la creación estilística resultan menos obvias, no tan fácilmente percibidas ni apreciadas. El fondo salta a la vista al primer encuentro con la novela; la forma artística se nos insinúa paulatinamente. En general, la crítica se ocupa muchísimo más y en proporción desmesurada del contenido de una novela que del arte empleado para dar a conocer este mismo contenido. Igualmente, el fondo novelesco, no importa el mérito, muchas veces es el único elemento que le hace impresión al lector o que se recuerda. El arte parece lo de menos. En la novela hispanoamericana, en particular, la preocupación por el contenido proviene en parte del estrecho vínculo entre el hombre y la naturaleza —fenómeno que se presta a una gran variedad de interpretaciones novelescas. A la verdad, la novela en Hispanoamérica llegó a su plena madurez cuando por fin descubrió su propia identidad y comenzó a sondear las cualidades distintivas de su civilización. Esto fue en las primeras décadas de este siglo. Surgió la novela criolla o novela de la tierra, con su rico contenido basado en los elementos autóctonos del Nuevo Mundo; surgió la novela nacional, que rindió homenaje artístico a la realidad que es América, en contraste con la cultura de Europa. Es evidente, pues, que más que nada el elemento que llevó la

novela hispanoamericana a su apogeo fue el contenido, el tema, la substancia. Pero esta novela criolla ha pasado ya su período de grandeza, y aunque sigue escribiéndose por toda América ha dejado de desempeñar un papel predominante. El criollismo ya no es el *sine qua non* de la ficción hispanoamericana, pues otras tendencias se han añadido a él o lo han suplantado.

En la novela argentina contemporánea, digamos de los últimos veinte años, se nota con frecuencia esta desviación de asuntos nacionales, de temas que emiten un sabor marcadamente argentino. La novela criolla y la novela porteña ceden paso a obras de enfoque puramente psicológico, a obras de fantasía o de mero capricho literario. Parece que los novelistas evitan la realidad para dar rienda suelta a su imaginación, o colocan la escena social en un plano secundario para hacer hincapié en los elementos psíquicos de los personajes, descuidando intencionalmente la lucha del hombre en contra de su medio social. Esta ficción contemporánea es rica, abundante, variada— tan variada que es casi amorfa, sin orientación ni meta definidas. Junto a las novelas de los viejos maestros como Manuel Gálvez, Hugo Wast y Eduardo Mallea, aparecen cada año las de nuevos escritores que se proponen dar una nota original a la ficción argentina o ensanchar los temas y técnicas tradicionales. Es tarea difícil juzgar justamente y con buena perspectiva a autores que se hallan en plena actividad literaria y que no han llegado todavía a su máxima realización artística. Pese a esta dificultad, he sacado de los innumerables escritores que forman la nueva promoción a tres que muestran más que nada una honda preocupación por la técnica y forma de sus obras. Para ellos, pintar lo típicamente argentino es lo de menos; crear notables efectos narrativos y estilísticos es lo que los atrae. Estos tres escritores—Marco Denevi, Ernesto Sábato y Leopoldo Hurtado— llaman la atención no tanto por el contenido o substancia de sus novelas como por la manera acertada e imaginativa de presentar este contenido y de encerrarlo artísticamente en la armazón narrativa. A primera vista se echa de ver el esfuerzo por ensayar algo distinto y novedoso, si no atrevido, en cuanto a la técnica y la estructura novelescas. Intentan manipular casi artificiosamente la trama, el desenvolvimiento del relato, la encadenación de los diversos elementos ficticios, en fin la composición estructural de la obra. Y esta estructura o arquitectura de la novela propasa su función normal de suministrar la cáscara exterior para asumir la función mucho más amplia de formar una de las principales técnicas artísticas.

Una red de entretejimientos estructurales e ingeniosos recursos narrativos caracteriza el marco fundamental de *Rosaura a las diez* de Marco Denevi,<sup>1</sup> en que el deseo de originalidad se descubre desde el principio y se mantiene con igual vigor por toda la obra. El esquema narrativo es una división quina-ria en que cada sección cuenta desde un punto de vista distinto una extraña historia de amor, complicada por un caso de enajenación mental y un homicidio inexplicable. Cinco divisiones y cinco interpretaciones personales ofrecidas por los varios huéspedes de una casa de pensión y por la propietaria de la misma. El lector escucha primero, por boca de la dueña (la señora Milagros) lo que se supone es un recuento verdadero y exacto de las actividades estrambóticas de un huésped llamado Camilo Canegato. Es un relato hecho totalmente en primera persona, de estilo chispeante, narrado con mucha sal, con un donaire verbal que deleita y entretiene al lector a cada paso. La manera vivaracha y a veces algo respondona de desplegar la narración se armoniza perfectamente con la personalidad de la señora y con su propia reacción a los sucesos que pasan ante sus ojos en la hospedería. Efectivamente, el lenguaje de esta primera sección de *Rosaura a las diez* en gran manera sostiene el interés de la narración y mantiene en vilo la atención del lector. Según el relato de la señora Milagros, todo empezó hace doce años, cuando vino a vivir en su casa un hombrecito simpático y aparentemente inofensivo que confesó ser pintor de cuadros y estar completamente solo en el mundo. El pobre conquistó la simpatía de la dueña y de sus tres hijas, quienes le trataban como a un miembro de la familia. Fíjense en las palabras de la señora y en la manera exuberante de decírnoslas:

<sup>1</sup> MARCO DENEVI, *Rosaura a las diez* (Buenos Aires: Editorial Kraft, 1957). Ésta es la quinta edición, la que consulté y que cito en este estudio. La primera edición de la obra es de 1955, año en que ganó el Premio Kraft 1955 para la Novela Argentina por decisión unánime del jurado, integrado por los escritores Rafael Alberto Arrieta, Roberto F. Giusti, Fryda Schultz de Mantovani, Alvaro Melián Lafinur y Manuel Mújica Láinez. *Rosaura a las diez* es el primer trabajo de Denevi, quien va adquiriendo en los últimos años gran renombre en los círculos literarios de Buenos Aires. El prestigioso crítico argentino Eduardo González Lanuza comentó al reseñar *Rosaura a las diez* que "en lo sucesivo, quien lo olvide (a Denevi) al referirse a la novela argentina contemporánea estará en falta". (*Sur*, No. 242, septiembre y octubre de 1956, p. 165). Juicio, a mi parecer, que tiene mucho de verdad, si bien sea tal vez un tanto exagerado. Denevi nació en Buenos Aires en 1922, de padre italiano y madre argentina. Cursó estudios en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, y poco después aceptó un puesto como funcionario de la asesoría letrada de la Caja Nacional de Ahorro Postal.

*Él no era de esos pintores que pintan paparruchas que ellos dicen que valen millones, pero que nadie quiere ni regaladas, y entre tanto tienen que pasarse la vida a pan y cebolla. No, él cobraba sus buenos pesos, y casi por nada, por ir a la mansión de un ricacho a ver si un cuadro tenía cuarenta o cuatrocientos años, que daba lo mismo, porque el ricacho no entendía una jota, o por quitarle a otro cuadro la suciedad de encima, que si era yo lo tiraba y compraba uno nuevo, o por algún otro trabajo de morondanga por el estilo. Hay gente para todo, como yo digo. Porque mire que pagar cientos y hasta miles de pesos nada más que para que un hombrecito como Camilo Canegato le pase unas pinceladas a un monigote pintado que se cuarteja de puro viejo, es cosa de no creerlo. Pero, vamos, con su pan se lo coman (pp. 26-27).*

A continuación la propietaria intenta explicar el gran enigma que rodea la persona de Camilo y que forma el núcleo de la trama, ampliada y analizada en otras secciones de la novela por los demás narradores. Lo que sabe de fijo es que Camilo, desde hace unos meses, va recibiendo muchas cartas en sobre color rosa con perfume a violetas. ¿Quién se las estará enviando a él, a este pobre diablo? Suposiciones, conjeturas, chismes, y toda clase de sospechas calumniosas atraviesan el relato para avivar el elemento de suspenso y de misterio. Por fin se despeja un poco la incógnita cuando Camilo mismo narra su historia a la señora. Según el pintor, cierto viudo rico le encargó que retocase algunos cuadros ennegrecidos, entre ellos un retrato de su difunta esposa. Se trabó una relación amorosa entre Camilo y Rosaura, hija encantadora del viudo. Siguen enredos y más enredos que poco tienen que ver con nuestro propósito aquí, pero que junto con otras complicaciones del argumento narradas por los otros huéspedes forman materia para un estudio analítico de carácter y de intriga. Basta decir que de repente entra en la hospedería una muchacha que todos creen es Rosaura, se celebra una boda entre el pintor y esta muchacha, y un buen día David Réguel, uno de los inquilinos, anuncia que Camilo Canegato mató a su novia en un hotel del bajo.

Así termina la primera parte de *Rosaura a las diez*, o sea la sección narrada por la dueña. El lector acepta sus palabras como verdaderas, sin más ni más, pues hasta este punto desconoce la existencia de las otras secciones que ya contradicen de plano gran parte de lo que ella acaba de narrar, ya dan otro enfoque a los sucesos, ya ofrecen otra interpretación distinta de ellos. En su función novelística la propietaria echa la primera luz sobre las rarísimas circunstancias que han pasado en su casa. Por ella también podemos captar la inestabilidad emocional del pintor. Su relato atiza la llama imaginativa del lector, pero no resuelve nada respecto al misterio; sólo deja un

revoltijo embrollado de ocurrencias que le confunden (un poco juguetonamente) y le animan a seguir con interés el recuento de los otros protagonistas. Su personalidad voluntariosa asoma a cada página y domina casi por completo la escena narrativa. Ella es quien maneja las riendas novelescas y su figura se extiende mucho más allá de su simple deber de narrador. Tan subjetiva es su narración que llega a ser un retrato psicológico de su propio carácter. Hay otra nota de su relato que se relaciona con esta intensidad de sentimiento personal: es la identificación estrecha con el lector a quien van dirigidas sus palabras. Se logra esta impresión principalmente mediante cierto tono verbal de intimidad, cierta desenvoltura de expresión que no admite trabas ni afectación, cierta proximidad emocional que convierte al lector en testigo ocular de los sucesos referidos. La dueña jamás renuncia a esta primacía en el relato; y para conseguir este efecto el novelista se empeña en continuar la relación en primera persona, por boca de ella, aun cuando es más indicado emplear otro modo de narración. De manera que esperáramos que la declaración hecha por Camilo se nos hiciera directamente, con las propias palabras del pintor, sin intermediario alguno. Pero no, esto privaría a la dueña de su predominancia verbal y la relegaría a una posición secundaria en la narración con respecto a Camilo. Así es que la señora Milagros, cuyo informe hasta este punto se ha limitado por lo que ha podido observar con sus propios ojos, habla por Camilo a base de lo que éste acaba de referirle y hace las veces de comentarista de sus actividades. Hasta expresa opiniones personales sobre el diálogo entre Camilo y otras personas que va incluido en algunas páginas de esta narración algo desviada. Llegan a tal extremo estas reacciones interpoladas que en algunas ocasiones ella indica cómo se hubiera comportado en tal o cual situación si fuera Camilo. Vale un ejemplo, en que la dueña se muestra algo contrariada al notar la debilidad moral de Camilo:

*Vea usted qué manera de tratarlo a Camilo. Lo trataba otra vez como al albañil de la gotera. Mucha amabilidad y mucha conversación cuando discutían lo de los cuadros, pero una vez terminado el asunto se terminaba también la cortesía, como queriendo hacerle ver que la consideración era para el pintor, no para la persona monda y lironda. Camilo encontré en el patio, en el automóvil, en su taller, y todavía le duraba el escozor de aquella humillación (p. 70).*

El lector se admira de la segunda sección de *Rosaura a las diez*, narrada en primera persona por David Réguel, joven arrogante que lleva dentro de sí un cinismo destructor. La señora Milagros mencionó dos o tres veces a este jovencito desagradable y presumido, cuya exclamación al final del relato pri-

mero ("Camilo mató a Rosaura") sirve de puente para juntar las dos secciones. Y con las palabras ásperas y sardónicas de este segundo narrador la figura de Camilo asume de repente otro aspecto, otra apariencia. Casi es otra persona. Se cuenta aquí la misma sarta de acontecimientos y circunstancias antes referida por la dueña, pero vista y juzgada conforme a la modalidad psicológica, prejuicios, y caprichos del señor Réguel. Su relato ora confirma, ora contradice, ora tergiversa la narración de la dueña. Su personalidad acusa un desabrimiento que se imprime indeleblemente en su informe. Es como si su violento ataque verbal contra Camilo le sirviera de desahogo de sus propios conflictos emotivos. David explica bien su papel en la novela cuando dice al principio de su narración:

*La han tenido a la señora Milagros declarando una hora. No sé lo que les habrá dicho, pero me lo imagino. Y yo, a todo, o a casi todo, lo que les ha dicho ella le pongo el obelós. No porque crea que les ha mentado, no, yo no digo eso, pero qué quiere, la señora Milagros como testigo, hágame el favor. Les habrá dicho que, mire, como si la oyese, un alma de cántaro, un pobrecito, incapaz de hacerle mal a nadie, correctísimo, perfecto, pero que in ipsis rebus veneris se estrangula a la novia la misma noche de bodas, así, como quien se toma un vaso de agua (p. 144).*

Camilo, débil y desdichado según la dueña, se convierte en el relato de David en una figura vil y despreciable que abusó de la inocencia de Rosaura, la conquistó y luego, logrados sus fines innobles, se cansó de ella y la mató a traición. Algunos sucesos referidos por David, en que participan Camilo, Rosaura, y él mismo, parecen corroborar esta difamación del carácter del pintor. La narración de David se compone de un solo párrafo, como para representar más fácilmente el procedimiento flúido de su pensamiento. De ahí la prosa nerviosa, rápida, al correr de la pluma, salpicada de locuciones agudas, lujos verbales, y uno que otro latinismo.

Al terminar David su relato, la armazón narrativa resulta más enigmática que nunca. Tanto la forma misma de la novela como el contenido aturullan cada vez más al lector, pero al mismo tiempo la confusión engendra el interés, que llega a tener su máxima intensidad en la tercera sección titulada "Conversación con el asesino". Aquí la forma de narración es un interrogatorio en que Camilo Canegato responde a las preguntas del inspector de policía. Las contestaciones, bastante extensas algunas de ellas, representan la declaración del demandado y a la vez su reacción e interpretación de lo que ocurrió realmente en esta extraña historia. Mas ni con la exactitud del relato

de Camilo puede contar el lector, ya que la recordación del pintor es imperfecta, confusa, nublada muchas veces por sueños y alucinaciones. Pero al menos su memoria sirve para sacar ciertas verdades. La gran revelación es que Rosaura jamás existió en la realidad, que no fue más que el producto de la imaginación de Camilo, una invención urdida para llenar el hueco emocional de su vida. El pintor fabricó el engaño de pura desesperación y angustia, y no por maldad ni rencor. El descubrimiento de la decepción desmintió del todo las declaraciones de la dueña y de David, pero en efecto no desenmascaró la identidad verdadera de la víctima ni del autor del crimen. Por fin, en otra sección de la obra, se soluciona el misterio mediante una carta de la víctima misma, quien resulta ser una pobre muchacha de la mala vida recién salida de la cárcel. Ella es quien entró en la casa de huéspedes aquella noche, cuando la dueña la tomó equivocadamente por Rosaura. La muchacha huía de algunos enemigos personales y buscaba la protección de Camilo, a quien conocía desde hacía unos años. Una mar de sucesos y detalles explican cómo Camilo y esta ramera se hallaban juntos en el hotel del bajo donde cometió el delito un tipo llamado *El Turco*. Tales minuciosidades del argumento, que a veces abusan de la paciencia del lector, son ajenas a nuestros fines aquí y no exigen nuestra atención. Lo importante de notar en *Rosaura a las diez* es que todo este enmarañamiento narrativo es algo más que un recurso novelístico para desenvolver la trama; forma la esencia misma de la obra y uno de los efectos artísticos más acertados. Como entidades consideradas por separado, las referencias pormenorizadas de cada sección nos interesan mucho menos que cuando las juzgamos en conjunto, a la luz de la acción recíproca de la novela y con la perspectiva total que de ella se percibe.

Si en *Rosaura a las diez* el elemento estructural se ramifica en cuatro divisiones principales, *El túnel* de Ernesto Sábato<sup>2</sup> se caracteriza por una sola orientación que casi desconcierta al lector por su simplicidad. "Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne", dice el narrador en las primeras líneas y sigue hasta el fin de la novela con su relato

<sup>2</sup> ERNESTO SÁBATO, *El túnel* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1951). Para el presente ensayo he consultado esta edición, la tercera que se ha publicado hasta la fecha. La novela alcanzó gran éxito literario y popularidad a poco de aparecer en 1948, y desde entonces ha logrado mantener una posición de primera importancia en la novelística argentina contemporánea. *El túnel* fue traducido al inglés, al francés, al suco, y a otros idiomas; y fue comentado muy favorablemente por la mayoría de críticos extranjeros. Hasta se ha hecho de la novela una gran película argentina, habiendo par-

introspectivo, en que van incluidos los antecedentes y las circunstancias del delito y los móviles que le condujeron a cometerlo. Es un esquema sencillo, sin mucha novedad literaria en su concepción fundamental, pero llevado a cabo con gran sensibilidad artística y mucha destreza en el manejo de los elementos narrativos. El lector, cuyo interés ha sido despertado por esta primera declaración, se halla en presencia de un hábil narrador que gusta de discursar y filosofar ociosamente sobre temas afines a la historia de su crimen. Pronto nos revela su espíritu audaz y rebelde, en el cual domina una voluntad férrea que a veces choca con la razón y con las normas sociales. Su relato posee gran encanto y logra intimarse con el lector en una forma parecida a la relación de la señora Milagros en *Rosaura a las diez*. Por lo cándido y pintoresco del relato, en que se mezclan la perversidad, la truhanería, y un no sé qué de gracia maliciosa, *El túnel* recuerda a las novelas picarescas clásicas, en tanto que el protagonista tiene trazas del héroe de la novela tremendista española *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela. Si bien las ideas de Castel sobre la vida y la sociedad son bastante refractarias, anhela ganar la simpatía del lector con su absoluta sinceridad y desenvoltura, y a la vez hacerle comprender mejor su extraño relato de amor y odio.

Las primeras páginas de *El túnel* resultan un poco inconexas, pero las une la vigorosa omnipresencia del narrador que parece introducirse en el ánimo del lector no tanto por lo que dice como por la manera viva y traviesa de decirlo. El estilo rebosa de animación, de agilidad, y de la naturalidad verbal que proviene de la necesidad imperiosa de aliviar su alma de un tremendo cargo que le oprime. Vea un ejemplo:

*En tales ocasiones, no podía evitar la idea de que María representaba la más sutil y atroz de las comedias y de que yo era, entre sus manos, como un ingenuo chiquillo al que se engaña con cuentos fáciles para que coma o duerma. A veces me acometía un frenético pudor, corría a*

tipicado directamente el novelista mismo en la labor cinematográfica. Ernesto Sábato se distingue en la literatura argentina como ensayista y novelista, y además goza de una bien merecida reputación en el mundo periodístico. Nació en la provincia de Buenos Aires en 1911. Su primer interés fue la ciencia y se recibió de doctor en física en 1937. Pronto abandonó la carrera científica para dedicarse por completo a las letras. Entre sus libros figuran *Uno y el Universo* (1945), *Hombres y engranajes: reflexiones sobre el dinero, la razón, y el derrumbe de nuestro tiempo* (1951), y *Heterodoxia* (1953). Ha colaborado en muchos periódicos y revistas de Hispanoamérica y de Europa, entre ellos *La Nación*, *Sur* y *El Mercurio de Santiago*. Además de su labor literaria y periodística, Sábato ha desempeñado en varias épocas de su vida cargos docentes, diplomáticos y burocráticos. Pero no obstante la variedad de sus actividades, Sábato ante todo es hombre de letras y artista creador.

*vestirme y luego me lanzaba a la calle, a tomar fresco y a rumiar mis dudas y aprensiones. Otros días, en cambio, mi reacción era positiva y brutal: me echaba sobre ella, le agarraba los brazos como tenazas, se los retorció y le clavaba la mirada en sus ojos, tratando de forzarle garantías de amor, de verdadero amor.*

*Pero nada de todo esto es exactamente lo que quiero decir. Debo confesar que yo mismo no sé lo que quiero decir con eso del "amor verdadero"; y lo curioso es que, aunque empleé muchas veces esa expresión en los interrogatorios, nunca hasta hoy me puse a analizar a fondo su sentido. ¿Qué quería decir? ¿Un amor que incluyera la pasión física? Jamás me preocupó excesivamente. Quizá la buscaba en mi desesperación de comunicarme más firmemente con María. Yo tenía la certeza de que, en ciertas ocasiones, lográbamos comunicarnos, pero en forma tan sutil, tan pasajera, tan tenue, que luego quedaba más desesperadamente solo que antes, con esa imprecisa insatisfacción que experimentamos al querer reconstruir ciertos amores de un sueño (pp. 77-78).*

Castel se siente impulsado como por una fuerza irrefrenable a discursar sobre varios temas. Habla en una ocasión de la vanidad de los hombres, del orgullo, de la soberbia. Dice que no por vanidad escribe esta historia, que lo hace animado por la esperanza de que alguien lo comprenda. Y en una frase irónica afirma que tal vez la única persona es precisamente la mujer que mató. Por fin, acabados estos comentarios, Castel relata que tropezó con María un día en un salón de pintura, que ella miró con singular entendimiento uno de sus cuadros, y que la atracción que él sintió por esta mujer fue instantánea e irresistible. María pasó un rato absorta en las pinturas y luego se fue, en silencio, incógnita. ¿Cómo encontrarla de nuevo? ¿Cómo satisfacer su anhelo de hablarle otra vez? En cinco secciones subsecuentes del libro Castel considera varios recursos de que puede valerse para hallarla, poniendo de manifiesto ciertas actitudes y propensiones hacia la vida al medir la factibilidad de cada propuesta. Técnica analítica y sumamente objetiva, en que el novelista Sábato parece descargarse de toda responsabilidad de dirigir el destino de sus personajes. De modo que el pintor rechaza por no ser práctico un posible encuentro en la calle, pues es demasiado huraño y le falta confianza en sí mismo. La búsqueda forma la médula de algunos de los mejores capítulos, admirables por la fuerza de expresión y elemento de suspenso. Sábato ha sabido superar la dificultad estilística de hacer viva y variada la narración en primera persona sin perder a la vez la trabazón íntima con el lector. Hay un fino equilibrio entre lo que el lector capta por la narración expositiva y lo que percibe por la presentación de acción directa. Pero lo verdaderamente no-

table de estas páginas referentes a la búsqueda no reside tanto en el suspenso creado ni en la expectación del encuentro, ya que el lector sabe de antemano que Castel y María acabarán por reunirse; lo notable deriva más bien del modo en que el novelista nos hace percibir cada sentimiento, cada emoción, cada matiz, en fin todo el procedimiento razonador del pintor a medida que anda en busca de la mujer que puede traerle la felicidad o la desdicha. Lo notable es el plan ordenado y calculado, en que con una precisión casi científica Castel medita sobre las medidas necesarias para alcanzarla.<sup>3</sup> Por fin la encuentra, pero la reunión no produce el efecto culminante que debiera tener después de una búsqueda tan intensa y frenética. Además, parece que la mujer no valía los esfuerzos hechos por conseguirla, pues hacia el conflicto interior del pintor ella mostraba una actitud evasiva y fría. El amor que Castel siente por María es inexplicable, pero lo abrumba y lo desespera. En una narración rica de detalles introspectivos, el pintor apunta su aflicción al ver frustradas las tentativas por ganar el corazón de esta mujer. No bastaba su entrega física; le hacía falta conquistar el alma y cada hebra de emoción. Quería dominarla, someterla a su voluntad. Ganar el amor de María era ganar la regeneración espiritual; perder su amor era hundirse de nuevo en una vida estéril y rencorosa. Celos, duda, recelo, furia —todo se amontona en el espíritu encolerizado de Castel hasta que no puede más y la mata a cuchilladas. Vale decir aquí que el cuadro psíquico del pintor está tan hábilmente presentado que sería difícil aventajar.

Casi desprovista de todo fondo social, la narración resultaría algo escueta y árida si no fuera por el dominio absoluto del escenario por parte del narrador. Vemos la intriga amorosa entre María y Castel exclusivamente por los ojos de éste. Entendemos la relación extraña casi en total a la luz del carácter y la pasión del pintor. Este enfoque unilateral sobre la persona de Castel a expensas de un estudio aun somero de las otras figuras encaja la novela en un molde casi impresionista, en que el narrador escoge y relata sólo unos momentos determinados de su vida, los que mejor captan la esencia de su trágica complicación con María. Con toques breves, en el diálogo o en la descripción, Sábato nos da una impresión viva pero fugaz de lo que desea retratar, que sea rasgos físicos, estados de emoción, o acción directa. No malgasta palabras; la impresión verbal está siempre bien perfilada, segura, con-

<sup>3</sup> A este respecto apunta muy bien el crítico argentino Alfredo A. Roggiano al hablar de *El túnel*: "Ficción pura sobre la base de una idea propuesta, la construcción se logra como en un teorema matemático, con lógica en sí, que es la del absurdo como realidad humana, pero perfecta como proposición *ad-hoc*, sea metafísica o no. (*Diccionario de la literatura latinoamericana: Argentina*, II, Washington: Unión Panamericana, 1961, pp. 370-371).

cisa, a veces brusca pero siempre apropiada. Aun cuando hay digresiones o anécdotas, y las hay bastantes, la prosa es limpia, a propósito, exacta en la forma y en la idea. Que Castel refiriera todos los detalles de lo que ocurrió en los días que precedieron a la muerte de su amada sería contraproducente y contrario a la naturaleza estética de la obra, y por lo demás descorrería el velo de vaguedad y de misterio, de sueño deforme, de algo quimérico que conmueven tanto al lector. Y esta envoltura ilusoria que circunda la acción externa proviene en parte de esta falta de precisión al retratar a los personajes secundarios, incluso a María. Este desequilibrio narrativo, no obstante, sirve para destacar del modo más enfático la compleja personalidad del narrador y crear el efecto de un vasto lienzo de recordaciones e impresiones que no han dejado más que huellas imprecisas y borrosas.

Otro recurso técnico de que se puede valer el novelista que desee emplear la primera persona de narración es la forma epistolar. Difícil de manejar, quien se atreve a usarla se expone a grandes peligros y azares literarios. En manos de un escritor de poco vuelo la obra epistolar padece de una artificialidad inaguantable, de una frialdad y monotonía ineludibles. Leopoldo Hurtado ensayó este género en *Los amigos*<sup>4</sup> y lo hizo con gran éxito, superando las dificultades artísticas mediante un argumento ingeniosamente expuesto, segura técnica narrativa, buen empleo del lenguaje conforme a las exigencias del relato, y cierta fluidez y movimiento de narración que permiten que el lector se deje llevar suavemente por la trama casi sin darse cuenta de que lee una serie de cartas. En efecto, uno de los aciertos de *Los amigos* es que la construcción epistolar jamás se impone importunamente sobre los demás elementos narrativos, ni estorba la marcha del relato. *Los amigos* se compone exclusivamente de cartas cambiadas entre varios miembros de dos familias complicadas en un supuesto homicidio. La familia de la víctima y la del homicida constituyen los dos ejes centrales que sostienen el argumento de la obra. Esta dualidad de enfoque enriquece el desarrollo del relato y añade una

<sup>4</sup> LEOPOLDO HURTADO, *Los amigos* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1959). La novela ganó un Segundo Premio en los concursos literarios Emecé 1959. A Hurtado se le reconoce en la Argentina como uno de los más agudos críticos de arte. Es autor de unos ensayos de arte, entre ellos *Espacio y tiempo en el arte actual*. *Los amigos* representa su primer esfuerzo en el campo de la ficción y parece que va a seguir cultivando el género, pues en 1960 sacó a luz su segunda novela, *Esta noche de concierto*, publicada por la Editorial Losada. En esta obra Hurtado ha aprovechado su amplio conocimiento para situar la acción en un ambiente de arte.

nota de equilibrio estético entre los dos polos opuestos representados por los Ortelli y los Murano. La disposición epistolar de la obra se arregla en tal forma que se perciben casi simultáneamente las dos perspectivas antagónicas y la reacción distinta de las varias personas interesadas.

Unas cartas cambiadas entre miembros de los Ortelli nos abren las puertas a un mar de ocurrencias increíbles, inverosimilitudes, y contradicciones relacionados con el supuesto crimen. Eduardo Ortelli dirige una carta a su tía en que afirma que en su lecho de muerte su padre le rogó a Mauricio, el hijo mayor, que registrara su escritorio y que tirara cuanto no tuviera importancia. Mauricio dio con unos papeles de carácter íntimo, entre ellos una nota en que su padre confesó haber matado muchísimos años atrás a su mejor amigo, Francisco Murano. Eduardo, que tristemente estuvo presenciando todo esto, continúa relatando en su carta cómo Mauricio, en una gestión inesperada y traicionera, hizo intervenir a la policía, pues creía no haber hecho otra cosa que cumplir con su obligación filial. Y cosa rara: hecha la confesión a las autoridades, el padre se sintió libre de un tremendo cargo y murió feliz sin rencor alguno hacia Mauricio. He aquí el planteamiento del conflicto y el misterio que pide explicación y solución. El modo de lograrlas constituye el arte del novelista; el procedimiento narrativo en forma epistolar constituye el efecto estético. La prosa es sencilla, concisa, directa. El embellecimiento de la frase no pasa del estilo natural en que generalmente se escriben cartas; pero en la fuerza verbal, en el vigor de la frase, en el arreglo lógico y ordenado de ideas, en la soltura de la prosa, entra la mano diestra del novelista para pulir y refinar un poco el estilo. Faltan el oropel literario, los mínimos efectos retóricos, pero los suplen la sinceridad de emoción y la naturalidad encantadora de expresión.

Puesto de manifiesto el conflicto con relación a la familia Ortelli, a continuación se nos revela la reacción de los Murano mediante una serie de cartas cambiadas principalmente entre la viuda de la víctima y su hijo Francisco. Éste condena sin piedad al asesino de su padre, pero las circunstancias del crimen le confunden. Al mismo tiempo el hijo del acusado se ve obligado a aclarar el misterio y a reivindicar el honor de su padre. En su función novelística las dos viudas sirven para exponer los antecedentes del supuesto delito y las relaciones extrañas de amistad entre los esposos. Y en verdad el relato de la viuda Ortelli es un estudio analítico de lo más hondo del espíritu de su marido. Otra serie de cartas se intercalan hábilmente entre la correspondencia de Francisco y su madre para ensanchar el alcance de la novela. En estas cartas se rompe la barrera física y emocional entre las dos familias, pues se establece una relación epistolar de amistad entre Francisco Murano y Elena Ortelli, hija del acusado. Con las declaraciones de Elena se desenreda poco a

poco el enigma de la rara amistad entre su padre y el de Francisco. El cariño que va cobrando Francisco por Elena le produce un terrible conflicto de intereses, pero la prudencia y aplomo de la muchacha impiden que las circunstancias desafortunadas dañen su relación amistosa.

La materia expuesta en las cartas parece dar contestación a tres preguntas fundamentales. ¿Es posible que Ortelli, hombre sencillo y bondadoso, haya cometido tal crimen? ¿Y por qué? ¿Qué móviles impulsaron a Mauricio a delatar a la policía, sobre todo cuando halló a su padre en las agonías de la muerte? Cada anécdota, cada dato, cada información parece convergir en estos problemas. El novelista Hurtado maneja con destreza los elementos de misterio y de sospecha, de duda y recelo, que tanto predominan en la obra. De lo argentino no hay nada en absoluto; de lo americano en general tampoco. La acción puede acaecer en cualquier país y los personajes pueden ser de cualquier nacionalidad. Hay quienes digan que esta falta de localizar los sucesos referidos resta valor a la novela; acaso el cuadro artístico resulte menos estimable por no estar encerrado en límites determinados, en un marco bien definido. Pero la obra está bien lograda a pesar de este vacío social precisamente porque el arte novelístico depende de la combinación acertada de otros elementos que contrapesan esta limitación —la forma equilibrada, el interés que brota de la trama bien concebida y desenvuelta, la reconstrucción hábil de las circunstancias y las actitudes que trocaron una bella amistad en un odio venenoso.

En una novela epistolar muchas veces lo más difícil de lograr es el desenlace. Es obvio que se llega a este punto en *Los amigos* cuando por fin se resuelve el misterio del crimen. Hurtado soluciona el problema con la aparición de unos papeles que pertenecían al finado Ortelli, quien anotó en ellos del modo más íntimo y penoso todo lo referente al caso. Por medio de estos documentos sabemos que en efecto el delito jamás se cometió, que todo era un gran engaño, que Murano falleció de un ataque al corazón, y que Ortelli mismo confeccionó la decepción como el único modo de vengarse de un amigo (Murano) que en todo le aventajaba. La superioridad de Murano, manifestada en su posición social, situación económica, y capacidad mental fue como una llaga que roía el corazón de Ortelli y le atormentaba sin cesar. En Murano el mediocre Ortelli veía constantemente el ejemplo de todo lo que hubiera deseado ser y no pudo. Hombre asediado por la conciencia de sus propias deficiencias, Ortelli desesperaba de no poder sobreponerse a sí mismo, a su propio ser. Su estrecha amistad con Murano siempre le recordaba la desigualdad y produjo en él arrebatos de rencor y celos. Concibió, pues, como triunfo final, este cruel engaño de hacerse pasar por el asesino del hombre que le fue causa de tanta desgracia y sufrimiento en su vida.

## CONCLUSIÓN

La novela, en su función estética, no puede ser superior al arte que le da su razón de ser. Hemos visto en los párrafos anteriores cómo varios novelistas argentinos se han valido de diversos recursos narrativos y estilísticos para producir interesantes efectos artísticos. La narración en primera persona, que se nota en las tres novelas aquí tratadas, representa uno de los medios más obvios para lograr una impresión estética en la sensibilidad del lector. Este tipo de narración, bien que tiende a imponer ciertas limitaciones novelescas al relato, entre ellas el desatender al fondo social, no excluye una variedad de técnicas para desenvolver artísticamente el tema y el argumento. De ahí la forma epistolar en *Los amigos*; el relato que en realidad es una confesión o purga emocional, como en *El túnel*; y el informe múltiple y variado sobre un mismo fondo de realidad, semejante a un gran cuadro calidoscópico, como en *Rosaura a las diez*. Y el denominador común implícito en el arte de Leopoldo Hurtado, Ernesto Sábato, y Marco Denevi es el deseo de explorar a su capricho, pero conforme a altos fines artísticos, todas las posibilidades narrativas y estructurales de sus novelas; es el anhelo de manejar con completa libertad los complicados resortes de la acción y los móviles de conducta. Estas técnicas son la manifestación más clara de su arte, y de ellas depende en gran medida el mérito de sus obras.

## LA POESÍA ORIGINAL DE MONTES DE OCA

DR. JOAQUÍN ANTONIO PEÑALOSA  
San Luis Potosí, S.L.P.

POR LAS CALLES DE SAN LUIS POTOSÍ, embaldosadas de cantera; por las viejas casonas que fueron sus palacios, donde aún lo proclama la piedra del escudo pontificio; por las naves de la catedral que él condecoró con cuanta obra de arte miraba en sus andanzas por Europa, discurre la figura renacentista de Ignacio Montes de Oca y Obregón, Ipanandro Acaico entre los Arcades que "cantando apacentaba su rebaño", tal como el rapsoda griego que le prestó su verso para cifrar vida y poesía.

"A lo largo de sus ochenta y un años plenos vió fenecer al reinado temporal de los Papas y esfumarse un imperio mexicano, pasar cuatro pontífices y muchos reyes, derrumbarse una dictadura que parecía incommovible, estallar la Revolución Mexicana y la guerra europea, transformarse el mapa del mundo y el alma de los pueblos. Saboreó mieles y honores, como pocos quizá; pero también como pocos, gustó acíbares y quebrantos. Supo ser, al mismo tiempo y con extraña plenitud, obispo y constructor apostólico, orador poliglota en las cortes europeas y predicador de humildísimas parroquias rurales; fastuoso como un príncipe del Renacimiento y caritativo como un discípulo de Francisco de Asís. Todo lo fue, y todo supo serlo con grandeza".<sup>1</sup>

Tres son los fases de su personalidad literaria. Traductor de los poetas griegos, desde los dieciséis años hasta la plena ancianidad, es el más insigne de nuestros helenistas al interpretar a los bucólicos griegos en versiones que "conservan el perfume original" como advertía don Miguel Antonio Caro; "con asombrosa y rica vena", en juicio de don Marcelino Menéndez y Pelayo, trasladó al español los cantos triunfales de Píndaro, algunas odas festivas y aligeras de Anacreonte y muchísimos Epigramas de la Antología; después de

<sup>1</sup> GABRIEL MÉNDEZ PLANCARTE. *Montes de Oca humanista. Abside*, México, junio de 1940, p. 28.