

mismo ha visto con claridad el significado de este tema en la literatura puertorriqueña. «En principio, el ruralismo sigue siendo un refugio derrotista, y en principio los temas capitales de la literatura puertorriqueña deben ser los temas urbanos no por desprecio al mundo rural, sino porque ese mundo es cada vez menos rural y más urbano. Lo que yo propongo... no es desatender al campesino, sino atestiguar su transformación social»². Por ello, *Balada de otro tiempo* no implica un retroceso en la obra de González, sino una reafirmación de principios estéticos y esfuerzos por ampliar planteamientos ideológicos que se habían presentado treinta y cinco años antes con su primer libro.

Pero también hay que ver esta obra en otro contexto. Dentro del marco de la narrativa de la nueva generación de escritores puertorriqueños, y aun dentro del de la producción más reciente de otros autores de su mismo grupo generacional, esta novela no aporta nuevas soluciones a la literatura puertorriqueña. Frente a los juegos verbales y el humor negro de *Figuraciones en el mes de marzo*, de Díaz Valcárcel, o el barroquismo y manierismo barrocos de *La guaracha del Macho Camacho*, de Sánchez, o las manipulaciones pseudohistóricas de *La renuncia del héroe Baltasar*, de Rodríguez Juliá, *Balada de otro tiempo* parece una obra de otra época, una obra vieja. A pesar de una construcción temporal no lineal y la inserción de personajes históricos en la trama (Luis Palés Matos y su amigo José de Diego Pedro pasan muy pasajeramente por las páginas de la obra), esta novela no responde a los patrones ni a las exigencias estéticas de la más reciente narrativa puertorriqueña o hispanoamericana.

Pero es injusto ver la obra sólo dentro de ese contexto. Lo más razonable es colocarla en el marco de la producción de su autor. Entonces cobra su sentido más pleno: *Balada de otro tiempo* es un esfuerzo más en una consciente y efectiva labor narrativa que ha contribuido al entendimiento de la problemática histórico-social puertorriqueña. Ese era y es el propósito principal de su autor.

EFRAÍN BARRADAS

University of Massachusetts, Boston.

NILA GUTIÉRREZ MARRONE. *El estilo de Juan Rulfo: estudio lingüístico*. New York: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1978.

No es necesario que un libro sobre la obra o un aspecto de la obra de un escritor esté concebido para demostrar sólo una teoría o para aplicar exclusivamente una técnica; por lo demás, nada impide que así se haga, y entonces la organización del material indicará los pasos seguidos en la aplicación metódica de técnica o teoría. Nada impide tampoco que la obra se considere en apartados del todo independientes con enfoques y métodos de análisis diversos. Lo que es innecesario —por tanto, injustificable— es la apariencia de una articulación inexistente. Una ilusoria división en *partes* —la primera de las cuales es la Introducción y la última la Conclusión; dos de ellas, la segunda y la tercera, a su vez subdivididas en capítulos— hace que, paradójicamente, el libro de Nila Gutiérrez Marrone (130 pp. de texto más un glosario y una bibliografía) produzca una impresión inicial de

² Arcadio Díaz Quiñones, *Conversación con José Luis González* (Río Piedras: Ediciones Huracán, 1976), p. 18.

caos absoluto. Ocurre que esta obra *no es* un estudio sistemático y, por tanto, no debió organizarse *como si lo fuera*.

En la segunda sección del capítulo I de la segunda parte —«Análisis sintáctico: Clarín, Rulfo, García Márquez»—, como antídoto de la crítica impresionista, se practica, o se muestra, una posibilidad de aplicar la reversión de las reglas transformacionales según la teoría de Chomsky. El método varía en la sección siguiente —en las secciones siguientes: «Estadística de la oración: Clarín, Rulfo, García Márquez» y «Otros componentes estilísticos: Clarín, Rulfo, García Márquez»— y a partir del capítulo II se usan eclécticamente diversos sistemas de análisis, entre los que predominan catalogaciones de tipo estilístico. Por fin, la cuarta (y última) parte, «El lenguaje popular como recurso estilístico», retoma la aplicación de las reglas transformacionales en una comparación escolarmente minuciosa entre *Pedro Martínez*, de Oscar Lewis, y «El llano en llamas». Esta comparación profundizada —despojada de tautologías— habría debido ser parte del análisis que se esboza con los acercamientos poco convincentes de los textos de Clarín, García Márquez y Rulfo.

El análisis comparativo que se hace al principio y al final del libro se funda en una suerte de *deconstrucción* (palabra que no emplea la autora y que sin duda no es parte de la terminología transformacional) de los textos mediante una restauración de enunciados básicos que serían el punto de partida de todo discurso. Es curiosa la elección de los autores, que Nila Gutiérrez Marrone justifica porque Rulfo y García Márquez son dos «exponentes óptimos del realismo mágico hispanoamericano de nuestro siglo» (p. 10), y Clarín, «sobresaliente miembro de la llamada segunda generación realista española» (*ibíd.*). La conclusión del análisis comparativo, reducido a los párrafos iniciales de *La regenta*, *Cien años de soledad* y *Pedro Páramo*, es: «una categorización de estilos sintácticos y recursos retóricos por época sería errónea, ya que García Márquez y Clarín comparten muchos elementos sintácticos y recursos retóricos, al igual Rulfo con García Márquez». La comparación entre *Pedro Martínez* y «El llano en llamas» culmina con la aseveración: «Rulfo prueba que el lenguaje del pueblo puede ser, en manos del poeta, un instrumento tan difícil para la expresión poética como lo es el lenguaje culto» (p. 117).

Desarrollado en cierta profundidad —o leídos sus resultados parciales con independencia y decisión—, el método de revertir las reglas transformacionales acaso proveyera pautas para medir diferencias cuantitativo-cualitativas entre escrituras. Esto parecería poder deducirse del escaso material que provee la autora: la reescritura transformacional del comienzo de *La regenta* y *Cien años* deja irreconocibles los párrafos originales; el sistema, en cambio, no modifica de manera notable el texto de *Pedro Páramo* (p. 16). Acaso también se pudiera demostrar que la escritura artística no puede reducirse por completo al discurso corriente. De todas maneras, Nila Gutiérrez Marrone advierte que el método «está todavía en un período de cambio y de momento que no cubre aún todas aquellas áreas del estudio estilístico que pudiera hacerlo (*sic*)» (p. 12). La actual precariedad del método hace que se lo abandone, se haga un rápido recuento estadístico del número de páginas, de palabras y del promedio de palabras por oración en *La regenta*, *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad* y se pase a unas explicaciones de texto (pp. 21-28) que reiteran caracterizaciones consabidas sumamente cuestionables. Por ejemplo, más significativa que la antítesis superficial que se atribuye a la descripción con que se abre *La regenta*: Vetusta noble-Vetusta chabacana (p. 21), es otra oposición fundamental —entre «noble» e hipocresía: «discreción» a la manera del si-

glo XIX hispánico— que se desarrolla a lo largo de la extensa narración de Clarín y que se refleja sutilmente en las morosas descripciones que configuran al Magistral. La concepción que Nila Gutiérrez Marrone tiene del realismo y del narrador omnisciente es simplista. «El narrador omnisciente toma de la mano al lector para mostrarle, como si poseyera ojo mágico, el mayor número posible de los aspectos de la vida vetustente» (p. 21). A continuación de dos transcripciones en las que se contraponen el aspecto de Vetusta en una noche de fiesta y en una noche cualquiera (p. 22), se lee: «Con la detallada presentación del ventarrón en Vetusta no sería difícil para un pintor hacer un cuadro (*sic*)»; la descripción del ventarrón está nueve páginas más atrás, y con ella sería imposible hacer un cuadro, por una parte. Por otra, la pauta del realismo *no es* la posibilidad de la transposición de la letra a la figura.

La prosa de García Márquez —afirma Gutiérrez Marrone— «abunda en adjetivos y sustantivos, pero no al estilo catalogador de Clarín, que desea reproducir con exactitud el mundo físico que lo rodea [?], sino con el fin de crear ese fantástico mundo de Macondo, y fantástico lo es, pero encierra en sí la más pura esencia del mundo hispanoamericano en particular y de la existencia humana en general» (p. 19). Rulfo parece haber logrado un objetivo más modesto: «aprisionar una compleja realidad campesina en un lenguaje auténticamente popular» (p. 117).

Más graves que organización falaz y simplificaciones, otras flaquezas notorias de este libro hacen dudar de la competencia de la autora para emprender un estudio lingüístico. Esas flaquezas son lamentables por más de un motivo. En primer lugar, anulan horas de lectura, recopilación de datos, fichaje. También desmerecen algunas observaciones más acertadas y la posible utilidad de algunos de sus recuentos (para dar sólo dos ejemplos: un comentario hecho de pasada con respecto a la forma especial de sinécdoque en algunos textos de Rulfo (p. 58), o la catalogación de diminutivos —que ocupa un capítulo, el más largo y el más trabajado del volumen—: aunque no todas las interpretaciones sean acertadas, puede servir de adecuado punto de partida para otro estudio). Es desafortunado, por tanto, que el apresuramiento o, peor, la carencia de la perspectiva mínima para determinar el umbral de legibilidad que divide la palabra escrita de la palabra hablada hayan contribuido a la publicación de un trabajo que estaba en la etapa de notas preliminares. Pero sucede que, increíblemente, descuidos lingüísticos y sintácticos de todo orden constituyen el rasgo sobresaliente de un libro destinado a estudiar lingüística y sintácticamente la prosa de uno de los escritores más importantes de este siglo en nuestra lengua:

La nota 13 del capítulo II de la segunda parte dice que la regla de la formación hendida «transforma una simple oración declarativa en una oración hendida, utilizando el verbo 'ser' y el pronombre 'que' nominalizado ('el que', 'lo que'), o las palabras 'cuando', 'donde'. Ejemplo: 'José ve a Juan' se transforma en 'Es José *que* ve a Juan'; 'José ve a Juan en el cine' se transforma en 'Es en el cine *que* José ve a Juan' y la oración 'José vio a Juan ayer' se transforma en 'Fue ayer cuando José vio a Juan'» (p. 131). Oponer *pronombre* a palabras es imprecisión inadecuada a una explicación sintáctica; *que* (o *quien*, como correspondería en el primer ejemplo) es pronombre relativo; el segundo *que* debe ser *donde*, adverbio relativo, como *cuando* (tercer ejemplo). Se dice que el pronombre está nominalizado: ¿qué ocurre con *cuando*? ¿O los ejemplos —traducidos del inglés aparentemente y en todo caso de nivel coloquial agramatical en español— son deliberadas desviaciones de la norma? Por lo demás, tampoco la frecuencia de esos *que* en el

plano coloquial exige de puntualizar su procedencia en un estudio orientado al análisis del estilo literario.

Parte del texto inicial de *La regenta*, transcripto en la p. 13, dice: «había pluma que llegaba a un tercer piso y arenilla que se incrustaba para días o para años en la vidriera de un escaparate agarrada a un plomo». La supresión del artículo frente a «pluma» y «arenilla» es interpretada erróneamente por la autora, quien «revierte» así: «Una pluma llegaba a un tercer piso. Una arenilla se incrustaba para días. Una arenilla se incrustaba para años (*ibíd.*; subrayados míos).»

Gerundios y participos no son *tiempos verbales* (p. 14).

En la p. 87 se da como ejemplo de vocativo un adjetivo predicativo: «No tardaré en morirme *solito* (subrayado de la autora).»

Usos del pronombre «él» y sus variantes ajenos al español: «Desde la última publicación de Rulfo, en 1959, del cuento 'Un pedazo de noche', él ha anunciado en repetidas ocasiones la publicación de una novela que se llamaría *La cordillera* y que Rulfo planeaba publicar en 1963.» La incorrección más notable del párrafo es el agregado inútil del pronombre, que produce una suerte de desdoblamiento entre el sujeto del primero y del segundo verbo. Otro ejemplo: «Aquí los diminutivos no sirven para suavizar el tema brutal del cuento, como afirma erróneamente Arthur Ramírez; al contrario, *ellos* realzan la brutalidad» (p. 81). Semejantes anglicismos —en los que cae la autora con mucha más frecuencia de lo deseable— producen en nuestro idioma un imprevisible efecto de personalización tosco e inútil.

Locuciones como «elementos basurales» (p. 15) [¿eufemismo por «basura»?; ¿neologismo para suplir la construcción adecuada: «elementos que formaban la basura»?] o «consistencia semántica» (p. 102) —sin duda anglicismo por *coherencia semántica*— resultan absurdas. En la p. 72 se afirma que, en muchos casos, en los cuentos de Rulfo se usa «en forma bastante consistente el imperfecto».

Manifestaciones como «El promedio del largo de oraciones de Clarín es bastante menor que el de García Márquez, pero las oraciones de Clarín dan la impresión de ser más largas que las *del otro*» (pp. 20-21; subrayado mío), no sólo son oscuras: su coloquialismo está fuera de lugar.

En la enunciación «Los personajes no están nunca seguros de nada ni *lo* es el mismo narrador omnisciente» (p. 70; subrayado mío), resulta inaplicable la regla de la transformación pronominal a que se refiere la autora en la p. 34 y que acaso haya contaminado su construcción. Hay que escribir: «ni el narrador omnisciente lo sabe todo», o algo similar.

A veces la sintaxis vacilante produce efectos cómicos; se lee en la p. 6: «Muchos de sus cuentos tal vez hubieran sufrido la misma suerte que su novela de 1937 si no hubiera sido por la intervención de alguna persona iluminada, como en el caso de 'La cuesta de las comadres', que el editor de la revista *América* salvó de ir a parar a la basura.» En la p. 25: «Mientras Clarín no deja en don Fermín pelo ni recoveco de la mente sin describir.» En la p. 82: «Aquí el diminutivo, como dice Amado Alonso, se está 'poniendo el dedo sobre su valor' [...]»

La autora parece haber leído más atentamente *El llano en llamas* que *Pedro Páramo*. El capataz de Pedro Páramo se llama Fulgor *Sedano*: el apellido del personaje aparece siempre transformado en *Serrano* (pp. 63-64, 85, 88, 89, 90). No creo probable que se haya hecho un cambio en la edición de 1969 —que no tengo a la vista— usada por la autora. El apodo de Dorotea no es la *Curraca* (p. 83), sino la *Cuarraca*, que significa «encogida». El apodo de Damasio debe estar precedido por el artículo «el Tilcuate», como siempre que se usan metafóricamente

nombres de animales para destacar cualidades humanas. Tilcuate es un mexicanismo que significa «culebra negra» (recordemos, de paso, el apodo de El Boa, del personaje de *La ciudad y los perros*). Daría la impresión de que Nila Gutiérrez Marrone confunde el apodo con un apellido.

Atribuyamos a negligencia o desconocimiento —inaceptable— del corrector de pruebas el hecho de que se separen diptongos y grupos de consonantes; atribuyámosle también los errores de las pp. 26, 30, 45, donde distorsionar, distorsionado, aparecen con c, y el de la p. 58: pus con z.

Ilustrando otros notorios solecismos se podrían llenar muchas páginas. También se podrían agregar muestras de reiteraciones inútiles: se repite en exceso que los personajes de Rulfo son campesinos, que Rulfo usa comparaciones para dar la ilusión del habla rural. Sería posible discutir la relativa falacia de aproximaciones como la de la p. 93: «En la elaboración artística del lenguaje popular, Rulfo sigue la tradición de escritores como José Hernández, Ricardo Güiraldes, Mariano Azuela y Federico García Lorca.» La actitud ante el lenguaje es muy diferente en todos ellos. Es dudoso que el uso de lo popular dé a Azuela o Güiraldes «un lenguaje altamente poético». En todo caso, Rulfo ha trascendido un pintoresquismo que de alguna manera está presente en los demás escritores. Y esto desde luego sería interesante materia para tratar por separado. El excesivo respeto por la autoridad limita la apreciación de ciertos rasgos de la escritura de Rulfo. Cita dos veces Nila Gutiérrez Marrone la aserción de Gili Gaya, según la cual el empleo reiterativo de «y» como nexos es característico del nivel narrativo popular (pp. 32, 40). Es cierto, pero no hay que olvidar que existe una figura retórica llamada polisíndeton, que es el caso de las reiteraciones engañosamente populares de Rulfo. No son «típicamente rurales» palabras como sol, luna, tierra, nubes, lluvia, río, viento, aire (p. 50). Rulfo, se asevera en la p. 70, «considera que las facultades humanas (especialmente la memoria) son muy deficientes, y siendo los únicos instrumentos con los que se cuenta, la percepción de la realidad será entonces siempre muy limitada y dudosa». Como la misma autora ha señalado antes (p. 45), en los textos de Rulfo se insiste oblicuamente en general en la fragilidad de la memoria. No se ve que se intente discutir la eficacia o deficiencia de las otras facultades: inteligencia y voluntad. Ideas y sensaciones no son vocablos intercambiables (p. 57), etc.

Todo lo anterior, frente al hecho consumado de la existencia física de *El estilo de Juan Rulfo*, resulta ahora inútil. Sin embargo, más que a un afán catalogador de las ya incorregibles flaquezas de este trabajo, mis objeciones responden sobre todo a una intención preventiva: la de poner sobre aviso a los autores jóvenes e inexpertos, a quienes la aceptación de un manuscrito por parte de una empresa editorial puede llamar a engaño. La Bilingual Press/Editorial Bilingüe se presenta como una organización destinada a publicar «Studies in the Literary Analysis of Hispanic Texts». La sede de la editorial está en el Departamento de Lenguas Extranjeras de York College de la City University of New York. El equipo editorial está integrado por un General Editor; un Managing Editor; un Associate Editor; un Editorial Board integrado por ocho profesores, críticos, escritores, que representan distintas especialidades dentro de los estudios hispánicos y diferentes procedencias académicas y geográficas. *Nadie*, evidentemente, advirtió (uso el verbo en sus dos acepciones) que el manuscrito debía rehacerse. ¿Ninguno de los asesores leyó el texto? Si es así, ¿para qué existe un Comité consultivo cuyos miembros no son consultados? ¿O ha cundido un *laissez faire* a lo Borges? Esto último no

parece plausible con todo. En sus famosos prólogos desconcertantes o en quienes desdeña, Borges ha practicado —práctica—, aunque en forma sibilina, su propio arte de injuriar. Sería absurdamente —injustamente— temerario atribuir a deliberación, a perfeccionamiento del sarcasmo borgeano, el silencio de cualquiera de los intelectuales que forman el Comité consultivo de la Bilingual Press/Editorial Bilingüe. Todos están obviamente interesados en la salud de las instituciones académicas, y sus propios trabajos son muestras de su fe y respeto por la tarea crítica. Si han accedido a formar parte de ese Comité, se les debe consultar: una lista de nombres prestigiosos no anula por virtud taumatúrgica deficiencias básicas de textos ajenos. Ninguna editorial avalada por una institución universitaria puede pasar por alto requisitos mínimos de publicabilidad, y esto remite a lo anterior. Finalmente, y más importante todavía: los autores inexpertos deben tener en cuenta que publicar sin haber contado con asesoramiento idóneo puede ser sinónimo de perecer.

MARÍA LUISA BASTOS

Herbert H. Lehman College (CUNY).

FERNANDO AINSA. *Los buscadores de la utopía. La significación novelesca del espacio latinoamericano*. Caracas: Monte Avila, 1977.

«La novela busca a través de la forma encontrar y construir la totalidad escondida de la vida... Los héroes de la novela son buscadores» (George Lukács, *Teoría de la novela*). «Una mercancía parece a primera vista como una cosa trivial y fácilmente entendida. Su análisis muestra que es en realidad una cosa bastante extraña, abundando en sutilezas metafísicas y pormenores teológicos... ¿De dónde nace este carácter enigmático del producto del trabajo humano tan pronto como toma la forma de una mercancía?» (Karl Marx, *El Capital*).

La teoría de la enajenación, en su sentido más estricto, representa las instancias en que algo creado por seres humanos adquiere una realidad autónoma y aparece de nuevo como un poder *sobre* su creador (el ejemplo paradigmático es la doctrina religiosa). La novela moderna (es decir, la novela después de *El lazarrillo de Tormes*) tiene la peculiaridad de ser una mercancía que representa las relaciones humanas de un mundo dominado por la forma de mercancía. La introducción de la imprenta en Europa a fines del siglo xv —fenómeno que configura lo que Marshall McLuhan llamó «La Galaxia de Gutenberg»— hace del libro una de las primeras formas de la reproducción mecánica e indiferenciada de bienes de uso, característica de la producción industrial. Tras una máscara de hidalguía tridentina, los libreros, escritores y editores de la España del Siglo de Oro aspiran al *best-seller* (*Celestina*, *Amadis*, *Lazarillo*, *La Diana*) y siguen los altibajos de oferta y demanda en el mercado «cultural» con el ojo frío del pequeño empresario. Esto ya fue advertido por Cervantes en la segunda parte de su *Quijote*, y también en el «falso Quijote» de Avellaneda: «que la abundancia de las cosas, aunque sean buenas, hacen que no se estimen, y la carestía, aun de los malos, se estima en algo». Tres siglos más tarde, Mallarmé, en el París de las Arcadas («las galerías son las estaciones de un peregrinaje dedicado al fetichismo de la mercancía», Walter Benjamin), declara: «El mundo existe para llegar a ser un libro.» De la representación literaria e irónica de la enajenación a la literatura como forma de enajenación.