POESIA Y NARRACION EN CUATRO NOVELAS MEXICANAS

POR

DAVID BARY

University of California, Santa Bárbara

Unamuno decía en el prólogo de sus *Tres novelas ejemplares* que estos relatos, veloces, musculares y sin lirismos pegadizos, eran novelas “poéticas”¹. Hoy es casi seguro que este juicio se ha convertido en una idea aceptada, pero en el primer momento puede haber sido algo sorprendente y hasta paradójico para muchos lectores, habituados a ver en la llamada novela ‘poética’ o ‘poemática’ obras de escaso interés narrativo, lentas y acaso excesivamente líricas. En el mejor de los casos, el término recordaba ciertas obras de autores respetados, como Azorín o Miró, novelas interesantes pero colocadas, para muchos, un poco al margen de lo propiamente narrativo². Tratándose de obras menos afortunadas, la frase sugería más bien relatos en que aparecía cierto tipo de ‘prosa poética’, que se distinguía por querer aplicar a la prosa unos recursos líricos que en la poesía de la época estaban perdiendo vigencia³.

Hoy estas ideas persisten entre muchos lectores; pero en las últimas décadas se han abierto paso otros conceptos de lo que es o puede ser la novela poética, ideas que no dependen de una supuesta oposición entre ‘poesía’ y ‘narración’, y que se parecen, en parte, a las de Unamuno. Lo interesante es que hoy asociamos estas versiones de la novela ‘poética’ con la nueva narrativa hispánica, esto es, con la

¹ Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, 7ª edición, (Buenos Aires: Colección Austral, 1950).

² Sobre la novela lírica ver Ralph Freedman, *The Lyrical Novel*, (Princeton University Press, 1963); con referencia al mismo tema con un estudio detallado de las novelas líricas de Miró: Ricardo Gullón, “La novela lírica”, en J.L. Román del Cerro, compilador, *Homenaje a Gabriel Miró*, (Alicante: Publicaciones de la Caja de Ahorros Municipal, 1979), pp.15-34.

³ Cuando el modernismo había tocado a su fin, y aún después, la poesía en prosa conservaba restos del tipo de prosa poética que asociamos con esa escuela. El tipo de expresión a que aludimos se encuentra, por ejemplo, en el libro de Vicente Huidobro, *Las pagodas ocultas*, (Santiago, 1914).

obra de un grupo de autores que han desmentido, para un público internacional, ciertos lugares comunes sobre la muerte de la novela como género *narrativo* y la imposibilidad de resucitarla.

Con referencia a la nueva narrativa existen dos puntos de vista cuya coexistencia pacífica es tan obvia y tan conocida que no necesita ninguna documentación: 1) que estas novelas son 'poéticas', y 2) que en ellas 'se ha vuelto a descubrir el arte de contar'. Las encarnaciones más perfectas de esta doble idea, que ya a nadie le parece paradójica, son, sin duda, obras como *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad*, en las que a primera vista los autores no hacen gala de violar y combatir abiertamente las tradiciones narrativas y el lenguaje 'normal'. Pero en otras obras contemporáneas que ostentan un ataque muy claro contra la narración y el lenguaje tradicionales (por ejemplo *Tres tristes tigres*, *El obscuro pájaro de la noche*, *Terra nostra*, *José Trigo*), el interés del lector en lo narrado no es menos intenso. El caso perfecto es el de Cortázar, el narrador a palos con sus conocidas aversiones al relato lineal y al lector 'hembra'. En sus novelas interesa lo que pasa, a tal punto que el lector de *Rayuela* o del *Libro de Manuel* acaba obsesionándose de manera ingenua por el destino de la Maga o de Lonstein.

Quiere esto decir que en la nueva narrativa los elementos 'poéticos' y los elementos 'narrativos', si cabe distinguirlos, existen en fecunda simbiosis. *La casa verde* mantiene un interés narrativo ininterrumpido y a nadie se le ocurriría negar la intensidad de la dimensión lírica de esta novela. Pero a la mención de la palabra 'lírica' suena un timbre de alarma. ¿Novela poética significa simplemente novela que posee un alto porcentaje de lirismo, mal o bien asimilado al resto? La respuesta negativa está implícita en lo dicho hasta aquí. Si la novela *lírica* está reñida en muchos casos con lo propiamente narrativo, habría que señalar en la novela poética una categoría más amplia, en la que los elementos narrativos no se vean como extraños.

Limitar la novela poética a la dimensión lírica equivale a otra confusión demasiado frecuente, la de equiparar a la poesía en general con un lirismo estrechamente íntimo, delicado y finisecular, definición que no se aplicaría a modernistas de la talla de Martí, Darío y Lugones, y menos a la poesía posterior a ellos. Con todo, es verdad que la novela lírica se asocia para nosotros con ciertos aspectos y momentos del modernismo; de la misma manera, lo que hoy llamamos novela poética se deriva en gran parte de las teorías y las técnicas de otra escuela poética, la de vanguardia, no sólo en su modalidad surrealista, sino también en las anteriores.

"Cortacircuitos en las frases/ y cataclismo en la gramática", dijo Huidobro en *Altazor*, dirigiéndose en apariencia a los poetas líricos venideros⁴. Pero las transmutaciones vanguardistas pasarían también a la novela y al teatro, a partir de

⁴ *Altazor* (1931), Canto III; citado de *Obras completas*, (Santiago, 1964), p. 393.

Valle-Inclán, quien señaló la ruta a seguir en la práctica y en la teoría, como lo indican estas declaraciones de 1934 que recogió Gerardo Diego: "La poesía actual se esfuerza por crear el lenguaje de la nueva época. La disgregación de la gramática, el empleo de las imágenes distantes, el juego de las cesuras y silencios, el nuevo escandido, responden a una necesidad de expresión no-euclidiana que tendrá que preparar el terreno a la novela futura"⁵.

Que en la práctica Valle-Inclán no limitaba el empleo de las técnicas creacionistas al campo del lenguaje nos lo prueba *Tirano Banderas*, a cuyo lenguaje elíptico se agrega una acción también elíptica con tiempo cíclico e inserción de la historia dentro del mito inventado. *Tirano Banderas*, obra fundadora de la nueva narrativa, lo es por su "expresión no euclidiana", pero también, me atrevería a decir, por una acción igualmente "no-euclidiana". Veremos en lo que sigue cómo la acción no-euclidiana caracteriza a aquellas páginas de la nueva narrativa en que se ve una fusión efectiva entre "narración" y "poesía". También espero indicar el contraste entre los logros de esta fusión de acción y de expresión "no-euclidianas" y ciertas sobrevivencias de la antigua novela lírica y de la prosa "poética" de procedencia modernista. Servirán de ejemplos cuatro novelas mexicanas: *Al filo del agua* (1947), *Pedro Páramo* (1955), *La región más transparente* (1958) y *José Trigo* (1966).

La novela *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, publicada en 1947, mantiene muchos elementos de la novela realista anterior, pero por muchos motivos está considerada, de común acuerdo, como una de las más importantes de las obras iniciadoras de la narrativa contemporánea. Su efecto global es indudablemente el de una obra profundamente poética en el sentido actual de ese vocablo. La vida de este pueblo jalisciense, que comparte el lector durante el año y medio que preceden inmediatamente al estallido de la revolución mexicana, se desarrolla según el tiempo circular del año cristiano, tiempo sagrado en que todo es presente y los sucesos pasados que se recuerdan viven de forma legendaria o mítica en el recuerdo del viejo Lucas Macías y no son hechos históricos. La historia, con su tiempo lineal proyectado hacia "adelante", se adivina o se vislumbra fuera del escenario. Llegan a los personajes los ecos de su inexorable avance hacia el pueblo; estos personajes, cuyas conversaciones, organizadas en la página para producir efectos corales, son figuras de una representación colectiva cuyo alcance no entienden y fuera de cuyos ritos no tienen ser. La llegada al pueblo de la historia en forma de los revolucionarios, que coincide con la muerte del cronista Lucas Macías, representa la ruptura del tiempo viejo y el paso a un mito nuevo. Estos son elementos que, como se ve, prefijan características típicas de la nueva narrativa.

⁵ Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea*, nueva edición completa, (Madrid: Taurus, 1959), p. 86.

La narración de *Al filo del agua* pretende lograr la fusión de los dos tiempos, del ritmo veloz del tiempo histórico con el tiempo lento del eterno presente del tiempo sagrado y de la vida diaria infrahistórica. Lo narrado se ofrece en forma zigzagante y saltada, pasando de acción rápida acumulada a remansos de introspección, meditación y estancamiento. El foco narrativo pasa de conciencia en conciencia, como abeja que en un jardín vuela de flor en flor. Unidad y multiplicidad, así de tono como de voz y de ritmo, andan en juego. La épica alterna con la lírica y los efectos dramáticos; el deseo evidente es el de producir una expresión que sea la totalidad de estas tres modalidades: poesía íntegra que lo abarque todo.

Este proyecto de expresión total, que se repetirá en muchas novelas posteriores, es sumamente ambicioso. El éxito de Yáñez es muy considerable, pero la obra, a pesar de sus grandes méritos, revela en los efectos poéticos desniveles y salidas de tono que son interesantes e instructivos para nuestro tema. Resulta que, si no me equivoco, la novela ostenta la más alta tensión poética en momentos de acción, con predominio o presencia equilibrada de elementos épicos y dramáticos, y no en los pasajes líricos, que utilizan ciertos recursos del verso libre.

El ejemplo más notable y más extremado de estos pasajes líricos es, sin duda, el "Acto preparatorio" con el que se inicia el libro. Este capítulo, impreso en letra cursiva, pretende describir en tensa prosa "poética" al pueblo que sirve de escenario —y protagonista, punto importante— de la novela, "pueblo de mujeres enlutadas" en el que presenciaremos los postreros días del régimen porfirista y el primero de la revolución. La expresión se desarrolla aquí en un ritmo lento y repetitivo, construido a base de elementos paralelísticos. Los pasajes descriptivos se detienen para adoptar elementos del verso libre:

Pueblo seco, sin árboles ni huertos. Entrada y cementerio sin árboles. Plaza de matas regadas. El río enjuto por los mayores meses; río de grandes losas brillantes al sol. Áridos lomeríos por paisaje, cuyas líneas escuetas van superponiéndose iguales horizontes. Lomeríos. Lomeríos.

Pueblo sin alameda. Pueblo de sol, reseco, brillante. Pilones de cantera, consumidos, en las plaza, en las esquinas. Pueblo cerrado, pueblo de mujeres enlutadas. Pueblo solemne. (p. 10)

Por interesante que sea el "Acto preparatorio", lo es menos que las partes narrativas, que ofrecen la aludida simbiosis de elementos líricos, narrativos y dramáticos, y que no nos tienen a raya, como meros espectadores pasivos, sino que nos agarran y nos meten desde el primer párrafo del primer capítulo narrativo, que cito a continuación:

Aquella noche Don Timoteo Limón había cenado ni más ni menos que todas las noches y a la primera campanada de queda, como todas las noches, a solas ya en su cuarto, había comenzado a rezar el rosario de su devoción por el alma del purgatorio más necesitada u olvidada; cuando llegó al tercer misterio, los aullidos de Orión, el perro veterano, quisieron distraerlo; pero un esfuerzo de la conciencia redujo a los pensamientos en fuga y el piadoso ejercicio continuó, sin parar mientes en que Orión siguió ladrando con sombríos acentos de maleficio. (p. 24)

En los capítulos narrativos de *Al filo del agua* los elementos líricos no están segregados; ayudan a la expresión total, y están mejor integrados al ritmo de lo narrado, y al uso de los recursos corales, como en la descripción del culto popular y en particular, para citar un ejemplo, en la evocación de la grotesca pasión de Luis Gonzaga el día de Viernes Santo (pp. 118-130). A los efectos corales se agregan las narraciones delegadas de Lucas Macías y de otros, y las citas del diario *El País* para crear, de modo particularmente eficaz el último capítulo, "El cometa Haley", una verdadera sinfonía de noticias, rumores y chismes que expresan mejor que en la visión estática y exterior del "Acto preparatorio" la síntesis de la vida colectiva del pueblo. Cuando por fin las tropas revolucionarias se acercan al pueblo, hasta el silencio que inspira el miedo de los vecinos se vuelve coral, "un silencio en que se adivinaba el ruido de monedas no escondidas, de monturas a rastras que se quiere poner a salvo de codicias; el relincho de bestias que se trata de ocultar ...", silencio roto luego por tiros, tropel de caballos ...", "voces extrañas que bajan de la torre parroquial y en seguida un repique desbarajustado, cuyos timbres de victoria escandalizaban a los cristianos y azuzaban el miedo" (p. 390).

Pedro Páramo vino, en 1955, a ofrecer un ejemplo de éxito total en cuanto a la fusión de elementos narrativos, líricos y dramáticos, gracias a la naturalidad y a la osadía con las que Rulfo crea un mundo en que coexisten muertos y vivos, presente y pasado, cosas "normales" y cosas "míticas". Para los diálogos de los muertos crea Rulfo un coro que no adopta un tono falsamente "poético", sino que charla de modo natural y espontáneo, por lo menos dentro del tono general de la obra, imbuida de ensueño y lejanía. Los acontecimientos nos son presentados en *Pedro Páramo* en un tono uniforme, trátase de sucesos que no hubieran estado fuera de sitio en un relato realista (anécdota de la muerte de Miguel Páramo, pp. 68-70), o bien de atrevidas invenciones, contadas exactamente en el mismo plano, que preparan el terreno para que años después aceptemos sin chistar incidentes como la lluvia de flores y el galeón naufragado en tierra firme de *Cien años de soledad*. En este sentido se destaca el repique de las campanas de Comala, que comienza con la muerte de Susana San Juan y que se prolonga más de tres días,

hasta el punto de atraer gente de todas partes y de crear una feria. Me interesan la sencillez y la falta de recursos pseudo-poéticos que caracterizan la evocación del suceso:

Comenzó a llegar gente de otros rumbos, atraída por el constante repique. De Contla venían como en peregrinación. Y aún de más lejos. Quién sabe de dónde, pero llegó un circo, con volantines y sillas voladoras. Músicos. Se acercaban primero como si fueran mirones, y al rato ya se habían avecindado, de manera que hasta hubo serenatas. Y así, poco a poco, la cosa se convirtió en fiesta. Comala hormigueó de gente, de jolgorio y de ruidos, igual que en los días de la función en que costaba dar un paso por el pueblo (p. 121).

Volveremos sobre la relación entre las técnicas narrativas de Rulfo y la poesía de tipo vanguardista. Las narraciones poéticas —en el sentido actual— de Rulfo (como las de Borges, Asturias y Carpentier), influyen profundamente, como se sabe, en los novelistas de la generación del *boom*. Pero junto al nuevo concepto del relato poético, cuya “poesía” no está reñida con lo propiamente narrativo, sobrevive entre estos novelistas, acaso no como modelo central pero sí como una de las modalidades narrativas de un repertorio cada vez más amplio de posibilidades técnicas, la de la antigua novela lírica y de la prosa “poética” que suele acompañarla. Las dos cosas aparecen en 1958 en la novela seminal de Carlos Fuentes, *La región más transparente*.

Las ambiciones visibles en *Al filo del agua* vuelven a aparecer, y con creces, en esta tentativa de asumir en una las múltiples voces de todo un pueblo y de toda una historia. Para transmitir al mundo una posible esencia del verbo mexicano, Fuentes procura fundir el lenguaje de la calle, de la clase media y de la “buena” sociedad, con frases históricas, canciones populares, titulares de periódicos, etcétera; en fin, todas las palabras “dichas” en el país en todos los niveles y todos los tiempos, y de agregarles lo que para él son las subyacentes “palabras no dichas”, que deben revelar la íntima verdad de las vidas actuales y de los sucesos históricos. Todo vendrá a desembocar en la voz del personaje Ixca Cienfuegos, que se supone que es y dice la ciudad de México de todos los tiempos.

La responsabilidad que se impuso Fuentes era notablemente más onerosa que la de Yáñez, ya que implica la fusión de un número mucho más grande —y más dispares— de niveles y tipos de lenguaje. La importancia y el éxito del libro fueron muy grandes, huelga decirlo. Pero precisamente porque su autor, tan joven, tuvo el valor y la osadía de exigirse tanto, no siempre supo integrar estos niveles y tipos de lenguaje de acuerdo con sus deseos. Lo ideal, quizá un ideal imposible de realizar en la práctica, hubiera sido lograr, dentro de la disparidad de estas múltiples voces y niveles, y conservando de algún modo esa multiplicidad, la maravillosa

unidad de tono (dentro de su propia multiplicidad, muy reducida, por cierto con relación a la de Fuentes), que es el secreto de *Pedro Páramo*.

La integración de los diferentes tipos de lenguaje en *La región más transparente* no ofrece problemas tratándose de las palabras “dichas”. La combinación a lo Dos Passos de narración y diálogo de tipo realista con textos de periódico, canciones, y cosas por el estilo, no estorba la fluencia de lo narrado. Lo problemático aparece con relación a las palabras “no dichas”, con las que el autor intenta la comunicación de aquello que se supone que no podría expresarse en una prosa normal. Las palabras “no dichas” aparecen en dos situaciones, monólogo interior y diálogo. Monólogo interior y diálogo utilizan palabras “no dichas” 1) para expresar algo que el personaje podría decir en lenguaje normal, pero que calla por pudor o por miedo; 2) algo de lo cual el personaje tiene conciencia más o menos vaga, pero que no podría decir o formular mentalmente por falta de conocimientos y de medios expresivos; y 3) algo que el personaje, en cuanto ser humano de carne y hueso en el México de 1951, no podría saber ni pensar de manera consciente. Estos tres niveles se alejan progresivamente del habla y de la conciencia de todos los días, como en el encuentro de los ex-amantes Gladys y Beto en la sección que lleva el título significativo de *Macehualli*, voz náhuatl que se refiere a la gente común y corriente que en el México antiguo llevaban una vida dura y eran víctimas en ciertas clases de sacrificio ritual.

Beto y Gladys tienen conciencia de pertenecer a una clase muy parecida de gente anónima y pobre, pero en su diálogo en voz alta no pueden expresar este sentimiento si no es en la forma más oscura y rudimentaria:

—¿Te ha ido bien?

—Pos ahí traqueteando, como de costumbre. Beto cerró los ojos.

—¿A cómo nos toca?

—¿De cuándo acá? Te acuerdas que me pelé con la güera esa, y ya no nos vimos ... No fue cosa mía, Gladys, de que yo quisiera; era que así nos tocó, a los tres. Dizque hay gentes muy voluntariosas, que se les hace lo que se les antoja. Pero tú y yo ...

—Gladys se tapó los ojos con las manos y quiso decir algo; oraciones, palabras, un profundo temor al sueño le temblaba entre los senos ... (p. 195).

Desde este momento el diálogo empieza a alternar con pasajes en letra cursiva, que se inician como prolongaciones del diálogo mismo pero que pasan luego al monólogo y que acaban convirtiéndose en coro anónimo donde ya no hablan los individuos Gladys y Beto, sino la raza de los Macehualli. Al principio, Gladys presenta conceptos semejantes a los ya expresados en un lenguaje que apenas si se diferencia del suyo habitual:

Pedir, qué vamos a pedir; se nos cayó el circo encima y nos taponeó la boca; pero ni falta que hace; no hace falta hablar, nomás vernos ... ¿te has fijado en la gente igualita a nosotros, que son un chorro, que son todas las que van por las calles y los mercados, todas como nosotros, que no dejan que la voz se les oiga? (p. 195)

Pero durante las páginas que siguen crece la desproporción entre lo que pudiera esperarse del personaje y el lenguaje que emplea. Cuando “los párpados de Gladys y Beto se juntaron y ambos se vieron rojos bajo el techo oscuro del burdel” y “un perro comenzó a ladrar a sus pies”, entonces, en el estado onírico que se produce, el lenguaje en cursiva se aleja totalmente de lo que hubiera de pasar por los cerebros de los individuos Gladys y Beto:

Son los enanos con largos cabellos que nos abrazan y bailan sobre nuestros ombligos; el guajolote nos habla desde el trono de amatistas y con las plumas nos coloca las máscaras del sueño y de la danza; la música es la voz de la mujer de piedra que agita las aguas del lago y luego se estrangula a sí misma con un nudo de flores ...”, etcétera (p. 197).

En *La región más transparente* el estilo de la novela lírica con su prosa “poética”, tiene asignada la tarea de aludir a un segundo plano de significación que se supone dará más profundidad personal, histórica o mítica a aquello que se cuenta en otras partes de la novela en un nivel y en un lenguaje absolutamente realistas. Fuentes intenta crear su prosa “poética” en diálogos y en monólogos, a partir de una como superación y quintaesencia del habla diaria de cada personaje. Esto es lo que había hecho Rulfo en *Pedro Páramo*, pero en la novela de Rulfo no hay un contraste tan grande entre prosa realista y prosa “poética” como en la de Fuentes. En la de Fuentes, los dos tipos de expresión se distancian, al punto de crear una verdadera incompatibilidad entre las distintas partes de la novela y entre los dos tipos de lenguaje puestos en la boca o en la mente de un mismo personaje.

Este problema, difícil de por sí, se complica en *La región más transparente* a causa de la tentativa del autor para infundir a ciertos personajes una dimensión mítica de índole muy particular, en el sentido que han de ser al mismo tiempo mexicanos del siglo veinte y figuras ahistóricas vagamente relacionadas con el panteón azteca. Las palabras “no dichas” que más se alejan del habla diaria son aquéllas destinadas a expresar este nivel supuestamente mítico.

Este nivel mítico no funciona dentro de la síntesis narrativa entre planos realistas y míticos que intenta crear el autor, punto que tratamos en otro estudio que preparamos, y que no podemos examinar aquí con el detalle que se merece. Pero el fracaso relativo en términos narrativos implica un fracaso parcial en la tentativa de crear un lenguaje omni-abarcante a base de la fusión de prosa “normal”

implícitamente narrativa y prosa lírica implícitamente “poética” y mítica. La tentación de volver a la carga era muy grande, como se ve en las novelas posteriores de Fuentes y también en las obras de otros novelistas para quienes este libro pudo haber servido de inspiración.

En esta línea se destaca la novela *José Trigo* de Fernando del Paso. Este libro se publicó en 1966, pero el autor lo había empezado en 1959, un año después de la publicación de *La región más transparente*. *José Trigo* es en muchos sentidos una segunda tentativa de llevar a cabo la tarea casi sobrehumana que se había impuesto Fuentes, empresa que, por lo difícil y compleja, se nos antoja colectiva o impersonal, acaso parecida a la construcción de los dos templos del Señor Santiago en Tlatelolco que documenta y canta Del Paso en su novela. Como Fuentes, Del Paso quiere crear un relato que exprese la historia y el mito de la ciudad de México o de parte de ella, en un lenguaje que sea la síntesis de todos los niveles de la palabra “dicha” y “no dicha” y con personajes que, sin dejar de pertenecer a este siglo, tengan resonancias mitológicas precortesianas.

El lenguaje de esta novela supera en variedad y en exhuberancia al de *La región más transparente*. Nora Dottori habla con razón, en el estudio que dedica a *José Trigo*, de los “fuegos de artificio de un lenguaje que no conoce límites”, agregando después que tal lenguaje es “rico”, variado, sucesiva y alternativamente dialectal, poético, realista, alegórico, plagado de juegos de palabras, de neologismos, deliberadamente anti-retórico, solemne, irónico, elegíaco ...”⁶

La variedad de lenguaje de esta novela es en parte consecuencia natural del hecho de que ésta sea, también en palabras de Nora Dottori, “mosaico de técnicas y estilos”, y “breviario de todas las conquistas de la narrativa contemporánea”. En efecto, la narración adopta todos los tonos habidos y por haber, desde la sequedad relativa de las *cronologías* (capítulos VI de la primera y de la segunda parte): “18 de julio de 1960. 18 horas con 30 minutos: las fuerzas armadas invaden el casalicio del Sindicato de Ferrocarriles” (p. 162), hasta el verso libre de partes de los dos capítulos IV: “Porque todo será mentira,/ y porque será posible:/ cuando se tienen cuatro días de ir comiendo olvido,/ andar tragando miedo y llorar calando fríos,/ se tiene sed a botellones huecos,/ se sabe hambre a zopilotes lentos, se llueve y se mojan/ pedazos/ de piedras, de ríos, de pollos,/ de moscas ...” (p. 86).

Los elementos corales de *Al filo del agua*, *Pedro Páramo* y *La región más transparente* han evolucionado en *José Trigo* hasta transformarse de forma abiertamente dramática. La prosa narrativa propiamente dicha se encuentra con diversos matices y estilos, desde los elementos relativamente realistas de los capítulos VII hasta la tersura épica de la *Cristiada* (capítulos V de ambas partes).

⁶ “José Trigo: el terror a la historia”, en Jorge Lafforgue, compilador, *Nueva novela latinoamericana*, (Buenos Aires: Editorial Paidós, sin año), p. 295.

La poesía en prosa, muy evolucionada en comparación con la de Yáñez y de Fuentes, hace un papel muy importante, ya sea en capítulos independientes como “El puente” (parte intermedia), o en los capítulos VIII, “Una oda”, dedicado a los ferrocarriles mexicanos, y “Una elegía” que evoca el templo de Santiago Tlatelolco a través de los siglos.

A pesar de los esfuerzos titánicos del autor, quien no desaparece según los cánones de la épica, sino que lo vemos sudar, se le escapa la anhelada síntesis de elementos líricos, dramáticos y narrativos, en parte porque no sabe controlar su tendencia hacia excesos de lirismo y de retórica barroca. Se defiende como puede contra este peligro: de ahí la gran dosis de ironía que emplea contra estos vicios, como muy bien hace notar Nora Dottori en el estudio citado.

La ironía de Del Paso hace pensar en la de Cortázar y sobre todo en las “haches correctivas” que agrega Oliveira a las palabras en ciertos momentos de *Rayuela*, precisamente para defenderse contra la solemnidad y otras debilidades por el estilo. Pero la ironía de Cortázar es consistente y siempre eficaz, al paso que la de Fernando del Paso casi se convierte, en algún momento, en otro vicio barroco, en otro ejercicio de agilidad lingüística a cuyo uso excesivo no se resiste el autor. Cuando lo sabe supeditar a los fines narrativos, sin embargo, produce efectos excelentes. Pasa lo mismo con los pasajes líricos en aquellos momentos en que se incorporan, sin distraer al lector, a un proceso en que predomina lo propiamente narrativo.

Me parece sin duda que el lenguaje mejor integrado de toda la novela lo consigue Del Paso en los capítulos dedicados a la guerra de los Cristeros, donde lirismo e ironía llevan a cabo una función auxiliar, y donde la auténtica poesía que emana de la gesta de estos guerrilleros proviene de la asombrosa libertad de invención del autor, que crea y enlaza hechos dispares y sorprendentes con una osadía parecida a las de Rulfo y García Márquez, en episodios ya mencionados: el repique que no se termina y que acaba en fiesta, el galeón naufragado en tierra, la lluvia de flores.

En los capítulos de la *Cristiada*, como en los casos aludidos, predomina la imaginación narrativa sobre la tendencia hacia la elaboración barroca del lenguaje; el efecto poético sale de la libre concatenación de los hechos y no del uso cosmético de los recursos líricos. Las “imágenes distantes” que menciona Valle-Inclán en su conversación con Gerardo Diego existían en la poesía de vanguardia como cierto tipo de metáfora libre ponderada por Reverdy, Huidobro, Breton y compañía. Huidobro había hecho de estas “imágenes creadas” el eje de su teoría creacionista. Reverdy había dicho de este tipo de imagen que revelaban entre objetos dispares relaciones “lejanas pero precisas”⁷.

⁷ Pierre Reverdy, “L’image”. *Nord Sud*, Marzo de 1918.

Pero al pasar a la nueva narrativa las “imágenes distantes” no se limitan al campo del lenguaje. Pasan a la acción para convertirse en yuxtaposiciones sorprendentes, nuevas, reveladoras, “lejanas pero precisas”, entre acciones dispares que el talento del novelista logra fundir en el curso del relato. *José Trigo* nos ofrece un ejemplo perfecto con la llegada, en 1927, al campamento ferroviario de Nonoalco de un indio maya “sobrevestido con una pelliza roja y tocado con una montera de piel de pelícano”, portador de noticias sobre el comienzo de la guerra de los Cristeros. Trae una carta misiva, pero también una paloma muerta, transverberada por una flecha: “Dicen que esto es lo que le puede pasar a la Iglesia Mexicana si nosotros no la salvamos ...” (p. 94).

Con esta imagen narrativa, lejana pero precisa, Del Paso da comienzo a su epopeya sobre los Cristeros, en la cual, como queda dicho, ironía y lirismo se integran a un lenguaje unificado con predominio del ritmo narrativo, y donde en lo narrado coexisten historia e invención con primacía de la imaginación libre. Así es en el episodio, digno de comparación con las invenciones más acertadas de Rulfo y de García Márquez, que comienza un día de San Antonio Abad con la bendición en la iglesia de un pueblo cristero, de los animales engalanados (“cabras con corsés”, “cerdos con calzoncillos bombachos”, “ocas con bufandas”); continúa con la llegada intempestiva de los federales y consecuente desbandada de los Cristeros; prosigue con la furia del coronel federal, el cual “entró en la iglesia con el machete desenvainado y empezó a dar tajos a diestra y siniestra degollando gatos, ovejas y gansos”, para luego ordenar el fusilamiento de un burro que vestía levita y sombrero de copa, un mono vestido de monacillo y un perro con polainas y kepí, representantes, según él, del clero y de la aristocracia; y sólo termina cuando el cura de los Cristeros, para averiguar la causa, posiblemente milagrosa, de un extraño campaneo que sigue día y noche en el pueblo ultrajado, y ahora desierto, vuelve a la iglesia y descubre que los federales, durante su estancia en el pueblo, habían convertido al templo en caballeriza: “En su huída, habían abandonado dos bestias. Un caballo albaratado a la cuerda de la cigüeña y una hermosa yegua negra. Cuando el señor cura entró a la iglesia los encontró en plena cópula, bañados por un rayo de luz polvoriento que caía desde un ventanal colorido” (pp. 100-106).

Vimos que la “acción no-euclidiana” de la nueva narrativa consiste, en términos generales, en el traslado al plano narrativo, del ensamblaje de hechos, de las técnicas de la “expresión no-euclidiana” que enumera Valle-Inclán en su conversación con Gerardo Diego. En este trabajo, por falta de espacio, hemos enfocado una de estas técnicas: la de las “imágenes distantes”. Pero las otras, la “disgregación de la gramática”, el “juego de las cesuras y silencios”, y el “nuevo escandido”, también se podrían aplicar al estudio de lo que constituye para nosotros la novela poética. Son expresiones rápidas y algo descuidadas que se le escaparon

a Valle-Inclán al calor de la conversación. Están formuladas de acuerdo con los cánones de otra época, la pre-vanguardista; pero sabemos que Valle las dijo pensando en la poesía creacionista y acaso surrealista. Traducidas dos veces, una vez desde el lenguaje tradicionalista a unos términos que mejor cuadren a la poesía de las escuelas de vanguardia, y luego desde el plano del lenguaje al de la acción, nos ayudarían a completar el cuadro de lo que ha llegado a ser, para los de nuestra época, la novela poética, una novela en que se ha superado, por fortuna, la antinomia, no muy vieja, por cierto, si pensamos un momento en términos aristotélicos, de poesía y acción.