

LA OBERTURA NACIONAL: ASTURIAS, GALLEGOS, MALLEA, DOS PASSOS, YÁÑEZ, FUENTES Y SARDUY

POR

SEYMOUR MENTON
University of California, Irvine

Entre 1930 y 1967 seis autores hispanoamericanos preludian su novela o su colección de cuentos con una breve síntesis de su país en forma de poema en prosa. Igual que la obertura operática, esa introducción —llámese «pórtico», «introito», «acto preparatorio» o lo que sea— establece el tono de la obra y sintetiza sus temas de una manera musical¹. A pesar de las semejanzas entre las oberturas, cada una tiene su propio carácter y refleja no sólo el tono y los temas de la obra individual, sino también la tendencia artística en que ésta suele encasillarse. Sorprende que no se haya observado antes este fenómeno, puesto que se trata de obras de primera categoría y de autores sumamente conocidos: *Leyendas de Guatemala* (1930), de Miguel Angel Asturias; *Canaima* (1934), de Rómulo Gallegos; *La ciudad junto al río inmóvil* (1936), de Eduardo Mallea; *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez; *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes, y *De donde son los cantantes* (1967), de Severo Sarduy.

Aunque el intento de captar la totalidad de una ciudad o de una nación en una sola novela² o colección de cuentos puede haberse originado con *Dubliners* (1914) y *Ulises* (1922), de James Joyce, con *Manhattan Transfer* (1925), de John Dos Passos, o con los cuentos de Mariano La Torre a partir de 1912, que yo sepa, la primera obertura nacional data de 1930, *Leyendas de Guatemala*³.

¹ Véase Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music* (Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969), pp. 635-636.

² Véase mi estudio «In Search of a Nation: the Twentieth-Century Spanish American Novel», *Hispania*, XXXVIII (dic. de 1955), 432-446.

³ La introducción a *Swann's Way* (1913) de Proust empieza con un capítulo muy largo que se titula «Obertura», pero en realidad no podría considerarse antecedente de estas oberturas nacionales.

La obertura de este libro, tanto por su contenido como por su título, «Guatemala», da mayor trascendencia a lo que podría ser una simple colección de siete leyendas, de interés principalmente folklórico. La primera oración anuncia el ritmo lento de la obertura igual que su dualismo: «La carreta llega al pueblo rodando un paso hoy y otro mañana»⁴. La justificación del estilo dualista es la doble herencia, indígena y española, tanto de los guatemaltecos como de sus leyendas. Otros ejemplos del dualismo en la primera sección de la obertura son: las familias principales, que no se relacionan con los artesanos; el obispo y el alcalde, que representan las dos instituciones que mandan, y las dos temporadas de verano e invierno.

La sección que sigue explica cómo «esta ciudad fue construida sobre ciudades enterradas en el centro de América» (p. 13) y cómo «los árboles respiran el aliento de las personas que habitan las ciudades enterradas» (pp. 13-14), con imágenes que indican la procedencia surrealista del autor. El motivo de los árboles se repite como un *leit-motiv* musical para luego ceder su lugar al *leit-motiv* dominante: «El Cuco de los Sueños va hilando los cuentos» (p. 15), que se repite cuatro veces íntegro como un estribillo a través de toda la obertura. Hechizada la ciudad por los árboles, aparecen brevemente tres de las figuras diabólicas que van a protagonizar tres de las leyendas: la Tatuana, el Sombrerón y el Cadejo. Las capas de las ciudades enterradas se convierten en la imagen de una casa de altos donde «de puerta en puerta van cambiando los siglos» (p. 14).

La tercera sección de la obertura consta de descripciones de cuatro ciudades mayas abarcando la extensión geográfica de esa civilización: Palenque, Copán, Quirigua y Tikal. Abandonada la ciudad de Tikal, el narrador sube la escalera de caracol que lo lleva a las tres capitales españolas de la sección cuarta, las que hoy día se llaman Ciudad Vieja, Antigua y Guatemala. El número de las ciudades indígenas y españolas refleja el carácter sincrético de la religión y de la cultura de Guatemala, que se simboliza, tal vez por casualidad, en la descripción de la música de Antigua: «la música es suave, bullente; y la danza triste a compás de tres por cuatro» (p. 18). Las descripciones de las ciudades españolas evocan leyendas de personajes históricos: Pedro de Alvarado y doña Beatriz y la inundación de Ciudad Vieja; el hermano fray Pedro de Betancourt y su encuentro con el pecador don Rodrigo de Arias Maldonado.

La cuarta y última sección de la obertura se organiza a base de ruidos que se convierten en palabras para luego terminar en un *crescendo* de oda

⁴ Miguel Angel Asturias, *Leyendas de Guatemala* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1967), p. 13. Las otras citas provienen de la misma edición.

al pueblo de Guatemala. Comienza con el estribillo «El Cuco de los Sueños va hilando los cuentos». El ruido de los telares es «un siseo de moscas presas»; el «raz-raz de escarabajo» de los cronistas se junta con el «lero-lero de ranas» de los coros en la iglesia y la «palpitación de yunques, de campanas, de corazones...» (p. 20), para anunciar la introducción sigilosa de la imprenta por fray Payo Enríquez de Rivera. De ahí en adelante, por primera vez en la obertura, el narrador habla de sí mismo: «Las primeras voces me vienen a despertar; estoy llegando» (p. 20). Se entusiasma con los recuerdos de los juegos infantiles y termina la obertura con una exaltación de la naturaleza de toda Guatemala (llanura, selvas, montañas, lagos y volcanes, las flores de izote) y de las casas y calles [probablemente de Antigua], exaltación enmarcada por la doble exclamación: «¡Mi pueblo! ¡Mi pueblo!» (pp. 20, 21). De las siete oberturas analizadas en este trabajo, la de Asturias es la única que contiene esta nota personal.

Con «Pórtico»⁵, el prólogo a la novela *Canaima* (1934), del venezolano Rómulo Gallegos, criollista por antonomasia, la obertura nacional llega a su madurez. En comparación con «Guatemala», «Pórtico» luce mayor unidad estructural, más elementos musicales y pictóricos y está más directamente vinculado a la obra que anuncia. Como indica el título, «Pórtico» es una especie de puerta, una entrada tanto a la novela como al país. Aunque se trata de una región muy específica, el delta del río Orinoco, el narrador convierte todo el sistema fluvial en el esqueleto del país: «¡Agua de mil y tantos ríos y caños por donde una inmensa tierra se exprime para que sea grande el Orinoco!»⁶ Se capta la totalidad del interior de Venezuela con la observación de que los ríos nacen «al pie de los páramos andinos» del oeste y en «la selva misteriosa» (p. 12) del sur y que atraviesan el llano del centro.

La obertura se basa en el viaje lento pero continuo de un vapor por los caños del Delta desde el amanecer hasta la puesta del sol. La marcha del tiempo se señala con los distintos grados de luz, indicando a veces la herencia modernista del autor: «el turbio amanecer» (p. 9), «destellos de aurora» (p. 9), «sol de la mañana» (p. 10), «largo nubarrón por detrás del cual los rayos del sol, a través del aguacero en marcha, son como otra lluvia, de fuego» (p. 11), «los más vivos destellos del sol de la tarde» (p. 12), «la mágica decoración de la puesta del sol: celajes de oro y lagos

⁵ Por casualidad, Miguel Angel Asturias utiliza la misma palabra «Pórtico» para el prólogo a su segundo tomo de leyendas, *El espejo de Lida Sal* (1967), que, sin embargo, no tiene el aspecto abarcador, panorámico, nacional que tienen las otras oberturas.

⁶ Rómulo Gallegos, *Canaima*, 6.ª ed. (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1951), p. 12. Las otras citas provienen de la misma edición.

de sangre y lluvias de fuego por entre grandes nubarrones sombríos» (p. 13). Los colores de la puesta del sol rematan la predilección cromática de Gallegos, expresada en gran parte a través de los pájaros: «los alcatraces grises» (p. 9), «las blancas gaviotas» (p. 9), «las negras tijeretas» (p. 9), las garzas rojas, azules y blancas (p. 9), los pericos verdes (p. 12), y «el oro y azul, el rojo y azul de guacamayos» (p. 12). El movimiento constante y rítmico del vapor se indica primero con los gritos de sondeaje: «¡Nueve pies! ¡Fondo duro!» (p. 9, etc.) y luego con el uso anafórico de la palabra «ya» (pp. 10-13).

Aunque el panorama nacional es principalmente geográfico, el narrador también se fija en la composición racial del país y señala distintas etapas de desarrollo cultural: «Mas el barco avanza y su marcha es tiempo, edad del paisaje» (p. 10). Hay caños y ríos descritos como niños, adolescentes, jóvenes, machos y viejos. En la mañana, aparecen los verdes manglares «cual la primera vegetación de la tierra» (p. 10). Cuando los manglares ya son «matorrales de ramas adultas» (p. 10), aparecen los indios primitivos con sus «gritos de un lenguaje naciente» (p. 10), su jerga de gerundios. Más adelante «el paisaje es de tiempos menos remotos» (p. 11) y aparecen «los conucos de los margariteños, las umbrosas haciendas de cacao», y un poco más adelante «ya se ven caseríos» (p. 11).

Además de plasmar el espacio geográfico que inspira una visión de toda la nación, la obertura prepara al lector para los trozos deslumbrantes y delirantes lo mismo que para la violencia de la novela: «una región donde imperan tiempos de violencia y de aventura...» (p. 9). El encuentro entre las aguas fluviales y marítimas hasta podría reflejar la lucha entre la civilización y la barbarie: «los bruscos maretazos de las aguas encontradas» (p. 9). Más ominosas son las aguas revueltas entregadas al Orinoco por los otros ríos: «rojas cuentas del Atabapo, como la sangre de los caucheros asesinados en sus riberas; turbia aguas del Caura, como las cuentas de los sarrapieros, ...; negras y feas del Cunucunuma, ...; verdes del Ventuari y del Infrida...; revueltas del Meta y del Apure, color de la piel del león; azules del Caroni» (p. 12). No obstante toda la violencia, el narrador mantiene su fe en el futuro: «vastos silencios para inmensos rumores de pueblos futuros» (p. 13).

Canaima termina con una especie de epílogo titulado «¡Esto fue!», que, lo mismo que «Pórtico», comienza con el grito del sondeaje y un párrafo que repite la imagen de la tierra nacional exprimida para formar el sistema fluvial del Orinoco. Sin embargo, el epílogo pierde algo de su carácter panorámico al convertirse en un repaso del paradero de los personajes principales. La novela termina con un párrafo que funde el desenlace de la acción con la fe en el futuro y la visión poética de la obertura. El barco

va río abajo, hacia el mar, hacia la civilización representada por el colegio de Caracas:

Bocas del Orinoco. Aguas del Padamu, del Ventuari... Allí mismo está esperándolas el mar. Apoyado sobre la barandilla del puente de proa va otra vez Marcos Vargas. Ureña lo lleva a dejarlo en un colegio de la capital donde ya están dos de sus hijos, y es el Orinoco quien lo va sacando hacia el porvenir... El río macho de los iracundos bramidos de Maipures y Atures... Ya le rinde sus cuentas al mar... (p. 261).

Una visión optimista, pero más vaga, también marca el «Introito» y el epílogo titulado «Adiós» de *La ciudad junto al río inmóvil* (1936), del argentino Eduardo Mallea. Tanto para la Argentina como para Venezuela, un sistema fluvial constituye la espina dorsal de la nación y la obertura está situada en el Delta, o sea, el estuario del Río de la Plata. No obstante, mientras la obertura venezolana consta de un viaje por los caños del Delta y se concede mucha importancia a las distintas aguas vertidas al Delta por los afluentes, el estuario argentino es un río inmóvil, extraño, con énfasis en el «desierto»⁷, metáfora de Buenos Aires. Mientras en la obertura de *Canaima* se mencionan los nombres de los distintos ríos, en la de Mallea ni se menciona el nombre del Río de la Plata. La visión nacional plasmada en la obertura de *La ciudad junto al río inmóvil* se reduce a la oración siguiente, que abarca los extremos geográficos del país sin nombrarlos concretamente, menos en el caso de Tierra del Fuego, que pierde su especificidad al aparecer sin mayúsculas: «*Marchan por su vasto país desde la cordillera nevada hasta la tierra del fuego, hasta las selvas del norte y las provincias de vida lenta, coloniales, hasta el centro de la poderosa metrópolis*» (p. 12).

En gran parte las diferencias entre las dos oberturas-epílogos pueden atribuirse a las diferencias entre el criollismo y el existencialismo. Gallegos, criollista de herencia modernista, está obsesionado por la geografía, los colores y los sonidos, los nombres exóticos de los ríos, de los pájaros y de las matas y de la manera como hablan los indios. En cambio, Mallea, existencialista antes de que *La nausée* (1936) de Jean-Paul Sartre estableciera la moda —los cuentos se publicaron individualmente en la prensa entre 1931 y 1935—, está más obsesionado con lo que lleva el individuo adentro: su soledad y su angustia, su falta de comunicación, su «mal metafísico». En toda la obertura y en todo el epílogo no hay un solo nombre

⁷ Eduardo Mallea, *La ciudad junto al río inmóvil*, 4.ª ed. (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966), p. 11. Las otras citas provienen de la misma edición. Todo el Introito y el Epílogo están escritos en bastardillas.

argentino ni una sola forma dialectal. En la obertura no aparece ningún color y en el epílogo sólo figuran lo negro y lo gris: «*las negras columnas de los relojes*» (p. 292); «*la inmensa familia gris*» (p. 293), y «*un traje gris de sport*» (p. 254). En cuanto a sonidos, se alude a voces y cantos, cantos del futuro, pero no son sonidos específicos.

Las nueve novelas cortas que integran *La ciudad junto al río inmóvil* versan sobre el mismo tema de la angustia de la soledad. En la obertura, el narrador prepara al lector para el tono del libro con las frases siguientes: «*atmósfera áspera*», «*cargado mutismo*», «*ojos cargados, taciturnos*», «*muchachas hurañas*» (p. 11), «*irritables, y suspicaces como el animal en celo*» (p. 12), «*hombres huraños*» (p. 13). Sin embargo, por pesimistas que sean las novelas cortas, en la obertura, lo mismo que en el epílogo, el narrador expresa una fe en el futuro que, a diferencia de *Canaima*, no concuerda con el contenido del libro. Según el narrador argentino, «*millones y millones de hombres americanos ... se están buscando*» (p. 11), hombres americanos y argentinos. Igual que los venezolanos, los argentinos están en marcha. Si no hablan, si no se comunican, es que están presenciando y experimentando la gestación del nuevo hombre argentino, americano; su mutismo es un canto, un coro del futuro que se oirá en la ciudad. A pesar de ese mutismo, la obertura consta irónicamente de un diálogo entre dos seres anónimos⁸. En cambio, el epílogo está escrito en tercera persona, sin nada de diálogo. Comienza con la noticia de que había llovido, lo que produce cierto entusiasmo primaveral, «*cierta universal felicidad*» (p. 294). Con una alusión a los cuarenta años pasados en el desierto por los hebreos antes de cruzar el río Jordán, Mallea cierra el libro con una nota optimista, la cual no se justifica por los textos anteriores: «*sólo los que han agonizado en el desierto, muerto en la duda, renacerán algún día, encontrándose inocentemente en el territorio de la esperanza y en la familiaridad con el gozo*» (p. 294).

Así como Mallea parece haber anticipado a Sartre en el existencialismo, también parece haber anticipado a John Dos Passos en el uso de la obertura y del epílogo nacionales, aunque sí es cierto que la obertura y el

⁸ La explicación de esta aparente contradicción podría hallarse en la influencia de Waldo Frank. Según Arnold Chapman, Mallea conoció a Frank en 1929 en Buenos Aires y el Introito «as far as I can judge, is an excerpt from one of the Frank-Mallea peripatetic dialogues in the South American Spring of 1929» (*The Spanish American Reception of United States Fiction, 1920-1940*, Berkeley: University of California Press, 1966, p. 67). El mismo Frank, en una conferencia del 21 de octubre de 1929 en Buenos Aires, había proclamado: «La tristeza argentina es una expectación, es hondo y grave sentido del embrión» (*ibid.*, p. 67). Chapman también señala ciertas semejanzas entre las dos colecciones, *La ciudad junto al río inmóvil* y *City Block* (1922), de Frank, pero ésta no tiene obertura.

epílogo de *U. S. A.* tienen como antecedentes los breves (varían entre nueve y treinta y un renglones) prólogos anónimos, panorámicos — y poéticos algunos— que preceden a cada uno de los dieciocho capítulos de *Manhattan Transfer*, del mismo autor, publicada en el año 1925.

La obertura a la trilogía *U. S. A.*, que lleva el título «U. S. A.», apareció por primera vez en enero de 1938, aunque el epílogo titulado «Vag» se publicó dos años antes, en 1936, al fin del tercer tomo de la trilogía, *The Big Money*. La obertura capta la esencia de la nación en sólo dos páginas y media, con una visión más externa que la de Mallea. El protagonista es un joven anónimo desempleado y solitario, que representa a todos los obreros del país. La estructura totalizadora de la trilogía se expresa desde el primer párrafo de la obertura con alusiones a las distintas partes del cuerpo humano (pies, ojos, cabeza, hombro, manos, sangre, mente, músculos y oídos) y a una variedad de trabajadores (peón de la carretera, pescador, remachador de un puente, maquinista y labrador). Continúa con la mención de distintos medios de transporte (metro, tranvías, autobuses, trenes, elevadores, remolcador, vapor, camiones, aviones) y distintos tipos callejeros. De ahí se evocan escenas de los distintos puntos cardinales del país: Seattle, San Francisco y San Diego en la costa occidental; Yellowstone y Chicago en el norte; Allentown y Washington D. C. en el este y Nueva Orleáns en el sur. Frente al panorama geográfico, el elemento histórico se reduce a las anécdotas de los padres del protagonista, que luego evocan una variedad de cuentos, narraciones y mentiras.

A pesar de la soledad del protagonista, esta obertura se distingue por su tono dinámico, reflejo de toda la trilogía y de la nación en los años retratados por Dos Passos. Los grupos anatómicos, geográficos, de transporte y de oficio nunca se presentan en forma de enumeración, sino individualizados con verbos, sustantivos y adjetivos muy específicos. Para rematar lo dinámico de la obertura, Dos Passos efectúa un cambio de protagonista: el joven microcósmico se ve reemplazado por la U. S. A. macrocósmica. Sirviéndose de la anáfora «U. S. A. is...», el narrador establece el tono de protesta social criticando los monopolios y los políticos fanfarrones con cuentas de banco excesivas y lamentando la muerte de los soldados, pero también queda admirado ante el esplendor de su geografía. La obertura termina con una nota nostálgica y una exaltación del hablar del pueblo, que de cierta manera desmiente la soledad del joven desempleado.

Aunque el epílogo «Vag» mantiene el mismo afán de captar en pocas páginas (dos y media) la totalidad de la nación, el énfasis está mucho más en la protesta social. El protagonista ya no es el compendio de varios hombres como en la obertura, sino un individuo solitario, hambriento, mal

vestido, con el cuerpo magullado por los golpes de los policías. Mientras pide aventón en la carretera con el pulgar levantado, pasa por encima de él un avión lleno de pasajeros transcontinentales que gozan de la vida pensando en contratos, ganancias y vacaciones. Después de seguir la ruta del avión desde Newark hasta Los Angeles, pasando por Cleveland, Chicago, Iowa, Omaha, Cheyenne, Salt Lake City y Las Vegas, el narrador vuelve a fijarse en el joven hambriento, que se siente más débil cada momento esperando que se detenga un coche para recogerlo. Para él, el «sueño americano», tan anunciado en los libros y en los anuncios comerciales —«went to school, books said opportunity, ads promised speed, own your home, shine bigger than your neighbor, the radio-crooner whispered girls, ...»⁹—, resulta opacado por la insistencia del narrador en dar énfasis a los sentidos del oído, de la vista y del olfato: «A truck roars clatters» (p. 559), «the hissing speeding string of cars» (p. 559); «eyes black with want seek out the eyes of the drivers» (p. 559); «the blinking eyes of the beacons reddening into day» (p. 560); «the carbolic stench of the jail» (p. 559), «the reek of ether and lead and gas melts into the silent grassy smell of the earth» (p. 559).

Dentro del aspecto musical, la tragedia del joven se intensifica mediante la repetición con pequeñas variantes del estribillo: «Head swims, hunger has twisted the belly tight» (p. 559); «Head swims, belly tightens, wants crawl over his skin like ants» (p. 561); «waits with swimming head, needs knot the belly, idle hands numb, beside the speeding traffic» (p. 561).

En contraste con las oberturas de *U. S. A.* y de *Canaima*, la de *Al filo del agua* (1947) no es nada dinámica; y en contraste con todas las otras oberturas, es microcómica en vez de macrocómica. Para captar el estancamiento de la vida pueblerina durante la larga dictadura de Porfirio Díaz (1876-1910), Agustín Yáñez escoge como protagonista un «pueblo de mujeres enlutadas»¹⁰, pueblo anónimo, que se presenta en el Acto Preparatorio, una obertura aún más poética, más musical que las ya comentadas. Aunque no se percibe en absoluto la visión nacional en la obertura, en el cuerpo de la novela el viejo Lucas Macías sirve precisamente para enlazar la vida rutinaria, atemporal, ahistórica de ese pueblo de Jalisco con los acontecimientos y los protagonistas nacionales remontando a la época de Santa Anna y la guerra contra Texas.

Para justificar la Revolución, Yáñez retrata un pueblo estancado, enfa-

⁹ John Dos Passos, *U. S. A.* (New York: The Modern Library, Random House, 1937), p. 561. Las otras citas provienen de la misma edición.

¹⁰ Agustín Yáñez, *Al filo del agua* (México: Editorial Porrúa, 1947), p. 9. Las otras citas provienen de esta misma edición, la primera. Todo el Acto Preparatorio está escrito en bastardillas.

tizando la represión de los instintos humanos por la Iglesia. La vida del pueblo es una vida casi de convento: «Pueblo de perpetua cuaresma» (p. 14). Su carácter rutinario se capta con la mención de distintas horas del día, de ciertos días de la semana, de ciertos meses y de ciertas fiestas religiosas. En muchos párrafos brillan por su ausencia los verbos, lo que intensifica el ritmo monótono del pueblo.

La obertura tiene aspecto de letanía¹¹ con las «*campanadas lentas, lentísimas*» (p. 11), los rezos para las distintas ocasiones: «*De profundis para lenguas y gargantas*» (p. 14); «*Pueblo de templadas voces*» (p. 16). El ritmo lento se refuerza con distintos tipos de repetición y de enumeración. Diez de los párrafos comienzan con una frase corta, sin verbo, en la cual la primera palabra es «*pueblo*». Como en las otras oberturas, los personajes son anónimos y además el protagonista es el pueblo. Para dar la impresión de totalidad, el número cuatro predomina, no sólo en «los cuatro monagos» (p. 12) y «los cuatro jinetes» (p. 15), sino en la construcción cuatrimembre: «*las luces de la tarde —fuertes, claras, desvaídas, agónicas—; viejecitas, mujeres maduras, muchachas de lozanía, párvulas*» (p. 9); «*Tardo el resolver, el andar, el negociar, el hablar*» (p. 18). Igual que en la obertura de *Leyendas de Guatemala*, se utiliza el ritmo trimembre para reflejar la importancia del catolicismo en el pueblo. Figura igualmente el ritmo bimembre como reflejo del dualismo: hombres-mujeres, pobres-ricos, matrimonios-entierros, verano-invierno, día-noche, etc. La misma obertura tiene una estructura bimembre, o sea, una dentro de la otra. La obertura empieza con la frase «*Pueblo de mujeres enlutadas*» (p. 9) y el primer movimiento, o sea, la obertura a la obertura, se cierra en la página siguiente con el breve párrafo: «*Pueblo sin alameda. Pueblo de sol, reseco, brillante. Pilonos de cantera, consumidos, en las plazas, en las esquinas. Pueblo cerrado. Pueblo de mujeres enlutadas. Pueblo solemne*» (p. 10).

Para subrayar aún más la sequedad espiritual del pueblo, Yáñez emplea irónicamente metáforas acuáticas: «*en todo el santo río de la mañana*» (p. 9); «*un río de sangre, río de voces y colores inunda los caminos, las calles, y refluye su hervor en el atrio de la parroquia...*» (p. 16).

Tanto este lenguaje como la estructura tan precisa del Acto Prepara-

¹¹ En una entrevista con Emmanuel Carballo, Yáñez dijo respecto a la composición de *Al filo del agua*: «El *Requiem* de Fauré fue, en esos días, mi disco de cabecera. Su música fúnebre se advierte a lo largo de toda la novela...» (Emmanuel Carballo, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México: Empresas Editoriales, 1965, p. 291). Yáñez confiesa en la misma entrevista la influencia de *Manhattan Transfer*: «Me propuse aplicar a un pueblo pequeño la técnica que Dos Passos emplea en *Manhattan Transfer* para describir la gran ciudad» (*ibid.*, p. 291).

torio refuerzan el carácter opresivo del pueblo, el cual produce la mayor tensión en la obertura y en la novela total, la tensión entre los deseos y el miedo. Así es que en esta novela, igual que en *Leyendas de Guatemala*, se aplican ciertas técnicas surrealistas a temas criollistas. El mundo subconsciente de los sueños, de las pesadillas, en el cual se desencadenan los deseos profundos y se distorsiona la realidad, se anuncia claramente en la obertura: «*En las noches de luna escapan miedos y deseos, a la carrera; pueden oírse sus pasos, el vuelco fatigoso y violento, al ras de la calle, sobre las paredes, arriba de las azoteas. Camisas de fuerza batidas por el aire, contorsionados los puños y las faldas, golpeando las casas y el silencio en vuelos de pájaro ciego, negro, con alas de vampiro de tecolote o gavián...*» (p. 13).

El cambio del espacio pueblerino de *Al filo del agua* (1947) al espacio capitalino de *La región más transparente* (1958) refleja el cambio en la imagen de la nación mexicana en una sola década. A pesar de la hegemonía ejercida por la misma capital sobre el imperio azteca, el virreinato de la Nueva España y México independiente, la imagen literaria de México entre 1910 y 1958 era de una nación de fuerte sabor provinciano y rural en la cual el campesino y el pueblerino eran los prototipos nacionales. Carlos Fuentes fue el primer novelista mexicano que proyectó la nueva imagen de un México modernizado y urbanizado con todas sus contradicciones.

Por breve que sea la obertura —dos páginas y media— no deja de ser un intento musical, transcrito en letras cursivas, de captar la totalidad de la nación. Para Fuentes, igual que para José Vasconcelos, Octavio Paz y otros, la clave para comprender a México es su nueva raza mestiza. Por lo tanto, el protagonista-narrador de la obertura es Ixca Cienfuegos, cuyo nombre indígena y apellido español sintetizan tanto la oposición como la identidad entre las dos razas. Digo «identidad» porque Ixca, además de evocar a Itzcóatl¹², un renombrado príncipe azteca, también evoca etimológicamente las palabras ígneas de «yesca» y «ascuas», que se asocian con el fuego del apellido. Al mencionar a un «*Anáhuac que no machaca uvas —corazones*» (p. 9) y que bebe un vino hecho de «*gelatinas de osamentas*» (p. 9), Fuentes recalca el aspecto hereditario de la violencia mexicana, el cual subraya con la yuxtaposición: «*muerto en la guerra florida, en la riña de cantina*» (p. 9).

En su búsqueda de la patria, el narrador Ixca Cienfuegos apostrofa a Hernán Cortés sin nombrarlo: «*Al nacer, muerto, quemaste tus naves para*

¹² Véase *La región más transparente*, 3.^a ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1960), p. 445. Todas las citas provienen de esta edición.

que otros fabricaran la epopeya con tu carroña» (p. 10). Aunque Ixca emplea el «nosotros» para indicar que indios y españoles han convivido en la meseta durante más de cuatro siglos, también reconoce que todavía no se han fundido totalmente las dos culturas: «Jamás nos hemos hincado juntos, tú y yo, a recibir la misma hostia» (p. 10). Con una alusión a la creación pintada por Miguel Angel en el Vaticano, Ixca se pregunta si algún día nacerá el nuevo mexicano mestizo ciento por ciento: «A ver si algún día mis dedos tocan los tuyos» (p. 10).

La musicalidad de esta obertura se basa principalmente en un movimiento de crescendo. Comienza con tres oraciones sumamente breves y prosaicas: «Mi nombre es Ixca Cienfuegos. Nací y vivo en México, D. F. Esto no es grave» (p. 9). Luego, las oraciones se van extendiendo, a base de la repetición de las palabras «afrenta», «día», «abajo», «derrota» y «faz» para culminar con el empleo anafórico de la palabra «ciudad» ¡treinta y cinco veces! La obertura se cierra con las palabras «En la región más transparente del aire» (p. 11).

Igual que las otras obras ya comentadas, *La región más transparente* refleja una de las tendencias predominantes de su generación: en este caso, la novela neobarroca o novela del lenguaje¹³. Aunque las preocupaciones políticas, económicas y sociales de Fuentes son primordiales en sus obras más importantes, su interés o su obsesión por las posibilidades artísticas de las palabras hace pensar en obras como *Rayuela* de Julio Cortázar, *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante y *Farabouef* de Salvador Elizondo, que constituyen de cierta manera una aproximación a la pintura abstracta, o sea, la exploración de las posibilidades del propio medio casi independientemente de su sentido representativo.

Como *La ciudad junto al río inmóvil*, *U. S. A.* y *Canaima*, *La región más transparente* también tiene un epílogo, sólo que en la novela de Fuentes el epílogo es mucho más largo que el prólogo: dieciséis páginas a dos y media. El epílogo lleva el título de «La región más transparente del aire», y con estas mismas palabras se cierra la novela. La extensión del epílogo se debe a un repaso más explícito de la historia de México sin perder la musicalidad. Como en el prólogo, la enumeración, la repetición y la anáfora son los rasgos estilísticos que mantienen la musicalidad. En una pura enumeración de 116 personajes históricos, se entremezclan nombres indígenas, hispánicos y unos pocos extranjeros; figuras políticas, literarias y artísticas, sin ningún orden cronológico: «Acamapichtli, Cortés,

¹³ Véase Angela B. Dellepiane, «La novela del lenguaje», en Donald Bleznick, ed., *Variaciones interpretativas en torno a la nueva narrativa hispanoamericana* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972).

Sor Juana, Itzcóatl, Juárez, Tezozómoc, Gante, Ilhuicamina, Madero... Cervantes de Salazar, Carranza, Vasco de Quiroga, Xavier Villaurrutia, Avila Camacho, González Ortega, Nezahualcóyotl, Cantinflas, Labastida, Maximiliano de Habsburgo...» (p. 446). Inmediatamente después sigue una serie de unas ochenta frases (pp. 446-448) que empiezan con «tú que...» y algunas variantes, aludiendo a todos los seres anónimos, los pobres, arreglados por épocas: la precolombina («tú que danzaste estrangulado por las flautas, tú que hiciste el viaje del perro colorado»), la colonial («tú que diste a luz un nuevo hijo con dos ombligos, tú que pintaste el ángel solferino y esculpiste el dios espinoso»), la revolucionaria («tú que volviste a caer labrado de plomo, tú que caminaste descalzo con un fusil oxidado») y la contemporánea con los verbos a veces en el presente, a veces en el pasado («tú que enciendes los petardos, tú que vendes los billetes y las aguas frescas, tú que voceas los periódicos y duermes en el suelo»). El efecto arrollador de esas dos páginas se acentúa al final con una enumeración de la comida y de la ropa mexicana: «tú que comes chicharrón y garnachas, tamarindo y mamey magullado, sopes y frijoles refritos ... chirimoya y guanábana, dulces fríos de cristal y jamoncillo tricolor, tú que te pones un overol azul y un sombrero de petate ... y chamarras de mezclilla» (p. 448). Esa larga invocación del pueblo termina con dos frases breves típicamente mexicanas: «y tú que no te rajás y tú que me la mamas» (p. 448).

Frente al «tú» pueblerino sigue una serie de sólo dieciséis frases paralelas encabezadas por el «ustedes» de los ricos. El número relativamente reducido de esas frases refleja la concentración de la riqueza y del poder en manos de una oligarquía: «ustedes que viajan y van y vienen y poseen un nombre y un destino claro y ustedes que suben y bajan y ustedés las hormigas y ustedes que construyen carreteras y altos hornos y sociedades anónimas y consorcios industriales y comparten su consejo de administración con míster aquiteinvierto...» (p. 448).

Esta sección termina con una denuncia sintética y amarga tanto de las fórmulas de cortesía y la xenofilia asociadas con la gente rica como de la hipocresía de los políticos: «¡Don Asusórdenes y doña Estaessucasa, Míster Besosuspies y Miss Damelasnalgas: no hay cuidado, se lo ruego, usted primero, sufragioefectivo, norreelección!» (p. 449).

De repente el mismo narrador cuestiona la función de la literatura. Después de iniciar un nuevo párrafo con la frase «Y soñamos el discurso» (p. 449), da unos ejemplos de lenguaje poético y algo experimental, pero luego escucha las voces de los pobres que le ruegan que no los desampare. Así es que servirán para cantar las injusticias sufridas por los pobres desde que llegaron los españoles. De una manera más explícita, el narrador se

pone a trazar la historia de México desde la Conquista, «el tiempo de la viruela y de la pestilencia» (p. 450) hasta el presente de la novela entremezclando nombres y acontecimientos muy concretos con alusiones reconocibles sólo por el lector muy familiarizado con la historia de México. Después de la descripción de la época colonial, se habla del «anciano que sólo quería libertad para los esclavos» [Hidalgo] (p. 450); del «gallero» [Santa Anna] (p. 451), de la Guerra de los Pasteles con Francia, de la Intervención Norteamericana, de la Guerra de la Reforma, de la Intervención Francesa con Maximiliano y Carlota, de la Paz Porfiriana («la paz era ¡mátalos en caliente!, la paz era poca política y mucha administración, la paz eran las tierras de las comunidades divididas entre los latifundistas...» (p. 454), y de la campaña electoral de Francisco Madero. Al llegar a la Revolución, el narrador vuelve a acudir a la enumeración de nombres históricos para luego retratar geográficamente a México como un cuerpo humano: «... el rostro de todos que es el único rostro, la voz de todos: la única voz, de la axila de Puerto Isabel al puntapié de Catoche, de la cadera del Cabo Corrientes a la tetilla del Pánuco, del ombligo de México al costillar de Tarahumara» (p. 456).

Para cerrar la novela, el narrador lanza otra serie enumerativa, esta vez de los barrios y calles de la ciudad de México, que termina con la frase «y sus cuatro millones» (p. 457), que sirve de transición para presentar de nuevo a los protagonistas novelescos que actúan en la obra entre la obertura y el epílogo. Ahí aparecen Gladys García, Roberto Régules, Federico Robles y otros con el mismo estilo y tono empleados para los personajes históricos (anáfora, frases de cajón, enumeración rítmica y tono acalorado e irónico). Siguen dos páginas de *potpourri* de frases pronunciadas por los distintos personajes a través de la novela que sirven de repaso. La obra termina con la «despoblación» del escenario, el abandono del tono apostrofístico y grandilocuente, denunciador e irónico, y la vuelta de la figura simbólica de Ixca Cienfuegos con la misma sencillez lingüística con que se dio comienzo a la obertura y con el mismo remate del título: «... y la voz de Ixca Cienfuegos, que corre, con el tumulto silencioso de todos los recuerdos, entre el polvo de la ciudad, quisiera tocar los dedos de Gladys García y decirle, sólo decirle: Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire» (p. 460).

En contraste con la exuberancia lingüística, la pasión por la historia y la imagen profética del autor que caracterizan a los «oberturistas» ya comentados, culminando en Carlos Fuentes¹⁴, Severo Sarduy se encuentra

¹⁴ El mismo afán de captar la totalidad de la nación mexicana estructura *La muerte de Artemio Cruz* (1962). Aunque no tiene ni prólogo ni epílogo, la ante-

dentro de la onda carnavalesca: se burla de las tradiciones literarias y la obertura de *De donde son los cantantes* ya no es un poema en prosa. No obstante, sí comparte con las anteriores el intento de captar la totalidad de la nación (cubana) y de anunciar los temas y el tono de la novela.

Desde el título en latín de «Curriculum cubense», Sarduy establece el tono burlón, carnavalesco de toda la novela. Sin embargo, a pesar de la aparente frivolidad, la obertura y la novela lucen una rica complejidad artística.

Tal vez la broma más significativa sea la de dar gato por liebre en cuanto a las culturas que «se han superpuesto para constituir la cubana —española, africana y china—»¹⁵. A pesar de esta explicación dada por Sarduy en una nota al final del libro, y no obstante que las tres partes de la novela están dedicadas a esas tres razas, la obertura incluye la cuarta raza, la primera, o sea, la de los indios. Al mencionar a la «Caridad del Cobre» (p. 17), Sarduy evoca la leyenda de la Virgen del Cobre, según la cual ésta les salvó la vida a los tres representantes raciales de Cuba (indios, blancos y negros) después de que decidieron ayudarse mutuamente. No es por casualidad que, en la misma página, Auxilio describe la foto siguiente: «Aquí estoy entre los indios caduveo o cadiveo, leyendo a Boas y con una grabadora. Lo que me entrega el aborigen es una máscara...» (p. 17). En el primer párrafo de la obertura se repite cuatro veces la palabra «plumas» (p. 11), para luego presentar a Auxilio «rayada, como pájaro indio» (p. 11). Otras dos veces (pp. 17 y 20) aparece la palabra «plumas» y una vez la palabra «plumero» (p. 16). La metáfora de «serpientes emplumadas» (p. 19) por la pareja que baila hace pensar en el Quetzalcóatl mexicano. Al terminarse la obertura, Sarduy aclara que en realidad sí son cuatro elementos raciales (en vez de tres) los que integran la cultura cubana: «el blanco de la peluca y la casaca, la china de la charada y el gato boca, la negra lamesca, y la última ... que fue la primera—: la impostura pelirroja, la Cerosa, la Sola-Vaya» (p. 21). La equivalencia entre primera y última se refiere a los indios, los primeros habitantes de Cuba, que son los últimos porque han sido prácticamente exterminados y olvidados. Teniendo en cuenta la afición de Sarduy por los juegos lingüísticos, no sería muy atrevido sugerir que él utiliza el término «pelirroja» por su proximidad a «piel roja».

Así es que, como en el «Acto Preparatorio» de *Al filo del agua*, la to-

penúltima sección de «tú» plasma en unas cinco páginas una visión muralística de la geografía y de la cultura sincrética (indígena, europea, africana) de México (*La muerte de Artemio Cruz*, México: Fondo de Cultura Económica, 1973, pp. 274-279).

¹⁵ Severo Sarduy, *De donde son los cantantes* (México: Joaquín Mortiz, 1967), p. 151. Todas las citas provienen de esta primera edición.

talidad nacional se simboliza y se recalca con el número cuatro: «Cuatro seres distintos y que son uno solo» (p. 21). El lector de la obertura no se sorprende ante este desenlace, puesto que hay toda una serie de grupos de cuatro o de palabras que sugieren el número cuatro: «cuadrulado estás» (p. 12); «cuadrados simultáneos» (p. 15); «en los cuadrados simultáneos» (p. 18); «Rombos azules intermitentes» (p. 15); «El trébol de las carreteras» (p. 15). Auxilio está «en cuatro patas, enredada en su propia peluca» (pp. 15-16). La mezquita azul de Constantinopla tiene cuatro minaretes (p. 17) y en el *self-service* hay «cuatro lámparas móviles» (p. 18). Inmediatamente antes de presentar a las cuatro razas cubanas, Sarduy intensifica la concentración en los números: «El conjunto es un trébol gigante de cuatro hojas, o un animal de cuatro cabezas que miran hacia los cuatro puntos cardinales, o un signo yoruba de los cuatro caminos» (pp. 20-21).

Además del número cuatro, el dos también es de gran importancia. Las dos protagonistas de la obertura se llaman Auxilio y Socorro y son prácticamente idénticas, como lo indican los nombres, sinónimos. El hecho de que los dos nombres tengan forma masculina también sugiere la homosexualidad. La presencia del espejo en la primera página y posteriormente (pp. 11, 14) no sólo produce el doble, sino que se liga con el psicoanalista francés Jacques Lacan, quien se menciona de nombre dos veces en la obertura: «la falla lacaniana» (p. 12) y «el pájaro pintor de Lacan» (p. 19). El dos también se manifiesta estilísticamente en un párrafo basado en una variedad de repetición:

—¡Revienta! —es Socorro la que habla—. Sí, revienta, aguanta, muérete, quéjate al estado, quéjate a los dioses, drop dead, cáete abierta en dos como una naranja, ahógate en cerveza, en frankfurter chucrute, jódete. Conviértete en polvo, en ceniza. Eso querías (p. 11).

Otro refuerzo del ritmo bimembre se logra con la asociación libre —«jamón-queso» (p. 12); «cráteres-crápula» (p. 12)—, que llega al extremo carnavalesco¹⁶ de yuxtaponer elementos totalmente ajenos los unos de los otros: «Muros de botellas de Coca-Cola sostienen el plafón que decora una 'Caída de Icaro'» (p. 18). Como reflejo de la novela del *boom*, aparecen frases y oraciones enteras en francés, inglés y alemán; predomina la sociedad de consumo con el *self-service*, la capa de Max Factor y «la pregunta de los sesenta y cuatro mil dólares» (p. 12), pero el mundo oriental

¹⁶ El mismo Sarduy, siempre consciente de lo que escribe, obliga al lector a pensar en lo carnavalesco con la oración: «Auxilio ... delante de una torre de cartón, a una carroza de carnaval, o un mausoleo con letras arábigas» (p. 17).

no deja de hacerse sentir con las dos deidades orientales y el guerrero japonés; se comenta el mismo proceso creativo: «—¡Oigan eso! ¡Tres adjetivos de un golpe! En mi tiempo no era así. Adónde va la joven literatura» (p. 20); se alude a otras figuras literarias (la intertextualidad): «Auxilio aparta las mechas. Se asoma, quevediana:

—Seré ciega, mas tendré sentido.
Polvo seré, mas polvo enamorado» (p. 11).

Y la música se intercala constantemente: «arpegio de xilófono» (p. 18) y «Se acabó lo que se daba» (p. 12) (canción popular en Cuba igual que el título del libro «De donde son los cantantes»).

La importancia de la nueva novela francesa, tan pronunciada en la primera novela de Sarduy, *Gestos*, se observa en la visión geométrica del mundo: «Y detrás, en los cuadrados simultáneos se encienden mil globos de papel. Cerros sobre un tapiz rojo. Y sobre los edificios, raya la noche la estela lechosa del metro. Rombos azules intermitentes»... (p. 15); «las cabezas, separadas por unos centímetros, coinciden con el cruce de las diagonales del paisaje —domos azules perforados de ventanas» (p. 16); «El self-service está en los bajos de un octaedro de baquelita» (p. 18); «una negra de redondas nalgas y pechos, muy semicircular, muy cosena» (p. 20).

El haber yuxtapuesto y analizado las seis oberturas nacionales de la América Latina puede contribuir al descubrimiento de otros ejemplos. Su importancia reside intrínsecamente en sus logros artísticos, pero el hecho de que haya sobrevivido un período de cuatro décadas y de cuatro movimientos literarios —criolismo, existencialismo, surrealismo y la novela del *boom*— atestigua el continuo anhelo que tienen los literatos hispanoamericanos de descubrir y afirmar las bases de una cultura nacional en un mundo donde todavía no han llegado a desempeñar un papel primordial.