

ESTRUCTURAS DE COHERENCIA Y RETORNOS  
ANAFÓRICOS EN LA NOVELA: DEL QUIJOTE  
A LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ

I.—Como ha destacado Jakobson, Dante ya tenía perfecta conciencia del sentido etimológico de la palabra *versus*, tal como se manifiesta en su equivalente italiano *volta*, «vuelta», «al cual recurrimos, dice Dante, *cum vulgus alloquimur*, 'cuando nos dirigimos al profano' (De vulgari eloquentia, II, X, 2)»<sup>1</sup>. Y en efecto: la recurrencia a una misma pauta formal ya servía de norma al gran poeta del medievo en su descripción de las unidades métricas y estróficas. Posteriormente —pasando por las penetrantes sugerencias de Hopkins— los formalistas rusos volverán a desarrollar las nociones de *equivalencia*, *paralelismo*, *recurrencia* y *retorno* al analizar no sólo las estructuras rítmicas y fónicas del verso<sup>2</sup> sino, en general, la particular construcción y el modo específico de ser de todo lenguaje poético<sup>3</sup>, adopte éste bien las formas del verso o bien las de la prosa. Sin embargo es evidente que, por lo común, sólo el esquema melódico versal o forma métrica cumple en plenitud las condiciones y requisitos de la repetición, de la vuelta o del retorno periódicos —y de ahí su constitución intensamente «musical» y rítmica. Tinianov<sup>4</sup> advierte que, a la manera de la sístole y la diástole, todo agrupamiento métrico pasa necesariamente a través de dos tiempos sucesivos: primero, «la anticipación dinámica de la sucesión métrica»— sea cual fuere su unidad: un determinado tamborilero de los acentos, una determinada cantidad o medida, la duración de un período rítmico, los efectos eufónicos de la aliteración o la rima; segundo, la resolución métrica dinámico-simultánea, que unifica y cumple el anterior movimiento mediante la repetición o retorno de aquella unidad aislada en otra semejante o análoga, provocando un característico efecto rítmico que puede ir desde el ritmo puramente versal (acentos métricos, factores fónicos y suprasegmentales) al

<sup>1</sup> *Ensayos de poética*, México, FCE, 1977, p. 31.

<sup>2</sup> Vid., por ej., V. Sklovski, *La cuerda del arco*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 83; R. Jakobson, «La lingüística y la poética», en el col. de Th. A. Sebeok, *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 138 y ss., 156; O. Brik, «Ritmo y sintaxis» y B. Tomachevski, «Sobre el verso», en el col. de T. Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970, pp. 107-114 y 115-126.

<sup>3</sup> Cfr. R. Jakobson, «La lingüística y la poética», *ob. cit.*, p. 138: «La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección sobre el eje de la combinación». En la misma línea los *couplings* o apareamientos de S. R. Levin, *Estructuras lingüísticas de la poesía*, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 49 y ss.

<sup>4</sup> «El ritmo como factor constructivo del verso», en *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972, pp. 31 y ss.

ritmo del pensamiento y la sintaxis (repetición de una cierta construcción léxico-sintáctica, paralelismo, anáfora, pluralidades y restantes figuras). El primer tiempo constituye un elemento de anticipación, de propulsión, de progresión y avance, mientras que el segundo adquiere un carácter *regresivo*, de retorno, de reiteración y de vuelta. Quiere esto decir que dada una anticipación de cualesquiera elementos ABC, el ritmo versal o la forma métrica exigen su cumplimiento en otra serie posterior o inmediata ABC, CBA, etc., que los reagrupe y resuelva. Evidentemente, en formas como el verso libre o el poema en prosa predominan —en mayor o menor grado— movimientos de propulsión y de avance que no son necesariamente cumplidos o realizados, agrupándose en una suerte de coordinación de impulsos que sólo esporádicamente retornan (ABCDAEFBCGAH...). En la prosa polifónica o artística (plagada de metricismos, paralelismos sintácticos, anáforas y otras figuras recurrentes, así como de eufonías y efectos «orquestales» o de timbre) es indudable que el alto grado de equivalencias fónicas, sintácticas y semánticas la confieren un marcado carácter poético —por importante que sea el número de elementos dinámicos y progresivos, y por discursivo que pueda parecer el tratamiento temático. Pues lo habitual, lo semejante, al destacarse, se hace asombroso.

La notable cantidad de equivalencias y retornos que cumple el poema —particularmente en una determinada matriz convencional o forma métrica— «deforma» de manera muy específica el ritmo lingüístico habitual —progresivo, lineal, automático— sobre el que aquellas equivalencias se superimprimen, conformando los significados en una cierta expresión o apelación material y «plástica» que nos retrotrae a las zonas de lo sagrado, del mito, del origen, del paraíso y de la fiesta: tiempo circular, instante arquetípico y eterno que el poema —ritmo e imagen— encarna y conjura o como canto lírico o como gesta épica. Por el contrario, la prosa habitual, la novela moderna, la ficción novelesca «clásica», tiende a manifestarse como una construcción lineal y abierta. Valéry compara la prosa con la marcha y la poesía con la danza. Y Octavio Paz escribe: «Relato o discurso, historia o demostración, la prosa es un desfile, una verdadera teoría de ideas o hechos. La figura geométrica que simboliza la prosa es la línea: recta, sinuosa, espiral, zigzagueante, mas siempre hacia adelante y con una meta precisa. De ahí que los arquetipos de la prosa sean el discurso y el relato, la especulación y la historia». El poema, por el contrario, «se ofrece como un círculo o una esfera: algo que se cierra sobre sí mismo, universo autosuficiente y en el cual el fin es también un principio que vuelve, se repite y se recrea. Y esta constante repetición no es sino ritmo, marea que va y viene, cae y se levanta»<sup>5</sup>. Si, como indica Michel Butor, «la poésie se déploie toujours dans la nostalgie d'un monde sacré perdu», si el poeta «va essayer de reconstituer un âge d'or perdu» hasta el punto que «il ne pourra trouver de repos qu'en dehors du monde et du temps, *anywhere out of the world*, dans une utopie, ou une 'ucronie' si vous préférez»<sup>6</sup>, por el contrario

<sup>5</sup> *El arco y la lira*, México, FCE, 1970, p. 69.

<sup>6</sup> «Le roman et la poésie», en *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 36-38.

—como también advierte Maurice Z. Shroder— «the process of the novel (as all critics would, I think, agree) is one of 'demvthification', the formal or generic equivalent to the experiential disillusionment of the novel's protagonist». De forma que podemos considerar la novela «the epic of the modern world, or (in Fielding's phrase) 'a comic epic in prose'»<sup>7</sup>.

II.—Sin embargo, las caracterizaciones anteriores deben ser matizadas. De la misma forma que bajo el ritmo versal subyace el ritmo lingüístico habitual y automático de la sintaxis, del habla y de la prosa, y existen discontinuidades e impulsos dinámicos y lineales que no necesariamente se cierran o completan (Gerald Manley Hopkins ya indicaba, antes que Mukarovsky, que en todo poema «dos ritmos se mueven, de alguna manera, al mismo tiempo»), la novela —discurso progresivo e histórico por excelencia— precisa asimismo de «vueltas», de conexiones y retornos imprescindibles y necesarios para su avance. Como señalaba Svklovski, los fenómenos de continuidad y discontinuidad, de oposición y semejanza, son en el arte verbal interactivos y convergentes: «El arte siempre separa lo semejante y une lo distinto. Es escalonado y producto del montaje. Pero no es un tren formado con los vagones de las combinaciones de palabras. Las conexiones subrayan las rupturas»<sup>8</sup>. Realizando una lingüística transoracional aplicada al análisis del texto, Halliday ya advertía la cerrada *función de coherencia* que desarrolla el texto literario mediante la cohesión gramatical y léxica<sup>9</sup>, de manera que el texto, fiel a su sentido etimológico, aparece como urdimbre, malla, tejido, sutil y laboriosa tela de araña donde todos los elementos gramaticales y léxico-semánticos avanzan significativamente imbricados, merced a una compleja red de conexiones. El *enlace oracional* de Loos o Winburne, la cohesión de la puesta en primer plano de Leech, el *desarrollo metonímico* de Jakobson, la *estructura amplia* de J. L. Fischer, el *referente cercano* de Karttunen, la *anáfora semántica* de Dressler, o la *cohesión profunda* (subyacente) de Gleason<sup>10</sup> revelan el artificio gramatical y constructivo que, sustancialmente, despliega la *función de coherencia*: las conexiones e interdependencias oracionales —y, a su vez, las conexiones entre secuencias y bloques más o menos unitarios y autónomos— montan y articulan el discurso. El hecho es especialmente relevante en el discurso narrativo, por cuanto que éste consta, además, de esa organización específica, de esa superestructura o macroestructura de relaciones que deno-

<sup>7</sup> «The Novel as a Genre», en el col. de Ph. Stevick, *The Theory of the Novel*, New York, The Free Press, 1967, p. 17.

<sup>8</sup> *La cuerda del arco*, ob. cit., p. 83.

<sup>9</sup> «The Linguistic Study of Literary Texts», en la ed. de H. G. Lunt, *Proceedings of the Ninth International Congress of Linguistics*, La Haya, Mouton, 1964, pp. 304 y ss.

<sup>10</sup> En orden a la brevedad, nos remitimos a los trabajos de William O. Hendricks, «Sobre la noción 'más allá de la oración'» y «Tendencias actuales en el análisis del discurso», en *Semiología del discurso literario*, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 25-64 y 65-81, donde se recoge la bibliografía sobre los autores enumerados.

minamos la *trama*<sup>11</sup>. Si cualquier secuencia narrativa —por mínima que sea— desarrolla una *anáfora semántica* (conexiones entre los componentes semánticos de elementos léxicos de oraciones sucesivas) su progresión queda, en cierto modo, ralentizada y «detenida» por las interdependencias y ramificaciones del campo semántico o temático que las centra y polariza —normalmente a través de un desarrollo por contigüidad, de tipo metonímico. Es más: la narración se sirve a menudo de estructuras recurrentes, que a la manera de los deícticos de la lengua, aluden brevemente a lo pasado, a aquello de que ya se dio cuenta, cumpliendo —de forma análoga a la rima en el verso— una *función mnemónica*, necesaria para ayudar al lector, provocar su asentimiento, imbricar lo pasado con lo nuevo y continuar el desarrollo del relato. Al comienzo de la segunda parte del *Quijote*, el cura y el barbero visitan a la sobrina y al ama del hidalgo —el cual se recupera de su segunda salida—, y las encarecen —al igual que en las líneas finales del libro primero— a que le regalen y le cuiden:

«Las cuales dijeron que así lo hacían, y lo harían con la voluntad y cuidado posible, porque echaban de ver que su señor, por momentos, iba dando muestras de estar en su entero juicio; de lo cual recibieron los dos gran contento por parecerles que habían acertado en haberle traído encantado en el carro de los bueyes, como se contó en la primera parte desta tan grande como puntual historia en su último capítulo»<sup>12</sup>.

Obsérvese que Cervantes, en su deseo de enlazar explícita e inequívocamente con la primera parte de la obra, inicia la segunda con un breve *ritornello* semántico que se remite al punto donde se dejaron las cosas, y la breve secuencia, en función deíctica, parece proceder de forma semejante a una vaga y relajada anadiplosis, concatenando el principio y el fin de ambas partes. Y lo que acaso sea más importante: se insiste de entrada en lo que va a constituirse en una de las claves semióticas de la obra: la participación consciente o inconsciente de todos los personajes —incluidos los más sensatos— en la ficción mágica, en la inverosímil locura del caballero —ficción que, entre veras y burlas, acaba por envolverlos y arrastrarlos. Cervantes gusta de efectuar este tipo de recurrencias, que le permiten resumir densa y escuetamente lo narrado con anterioridad, apuntalando coherentemente el desarrollo de la secuencia y dando lugar, en ocasiones, a una cierta pluralidad de voces narrativas que se manifiestan indirectamente, a la manera de «narraciones» de la narración, síntesis esquemáticas de una secuencia anterior o inmediata.

---

<sup>11</sup> Sobre los conceptos de *acción*, *trama* y *diseño*, vid. E. Anderson Imbert, «Formas en la novela contemporánea», en el col. de Agnes y Germán Gullón, *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 151 y ss. Vid. también J. M.<sup>a</sup> Bardavio, «Los 'núcleos de coherencia'. Aproximación al problema de las unidades mínimas del relato», en el col. de S. Sanz Villanueva y C. J. Barbachano, *Teoría de la novela*, Madrid, S. G. E. L., 1976, pp. 291-304.

<sup>12</sup> *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Ramón Sopena, 1916, p. 463 (Segunda parte, cap. I).

Tres capítulos después de finalizar los sucesos acaecidos en el efímero gobierno de Sancho, leemos:

«No quedaron arrepentidos los duques de la burla hecha a Sancho Panza del gobierno que le dieron; y mas que aquel mismo día vino su mayordomo, y les contó, punto por punto, todas casi las palabras y acciones que Sancho había dicho y hecho en aquellos días; y, finalmente, les encareció el asalto de la ínsula, y su salida, de que no pequeño gusto recibieron»<sup>13</sup>.

Estas estructuras en función de coherencia pueden dar lugar a paralelismos o equivalencias casi literales entre los distintos personajes de la novela, como si en realidad se tratase de un mismo y único actante. En *Madame Bovary*, Rodolfo, antes de convertirse en el amante de Emma, la imagina como una «cosa tierna, deliciosa». Mas a continuación sopea: «Sí, pero ¿y cómo desprenderse de ella después?»<sup>14</sup>. Posteriormente, León, el segundo amante de Emma Bovary, sintiendo ya en sus relaciones el mutuo cansancio que les hace encontrar en el adulterio todas las insipideces del matrimonio, se plantea: «Pero, ¿cómo salir de aquello?»<sup>15</sup>. La función de coherencia narrativa teje una compleja red de conexiones en que nada parece ser dejado al azar, en que no parece existir ningún elemento o cabo suelto. Al narrar los encuentros secretos entre Emma y León, Flaubert describe el trayecto regular de la Bovary: «Paraban en la barrera; Emma se desataba los chanclos, se cambiaba de guantes, se ponía bien el chal, y, a los veinte pasos, se apeaba de *La Golondrina*». Tras realizarse la cita amorosa en el cuarto del hotel de Rouen, cercano a la Rue Nationale, varias páginas más adelante leemos: «Después se iba. Volvía a subir las calles, llegaba a *La Croix Rouge*; se volvía a poner los chanclos, que había escondido por la mañana debajo de un banco, y se acomodaba en su sitio, entre los viajeros un poco irritados»<sup>16</sup>. Ocurre otras veces que estas estructuras recurrentes desempeñan una función catafórica, adelantando escuetamente lo que más adelante se relatará con detalle, e incluso el mismo asunto de la narración. Así hace Dostoievski al comienzo de *Los hermanos Karamazov*, al referirse a la «trágica muerte» de Fedor Pavlovich, y al aludir a la enemistad entre éste y su hijo Mitia, que «condujo al suceso infausto que es el asunto de la verídica historia que narramos»<sup>17</sup>. De otra parte, a lo largo de la narración se nos anticipan numerosas declaraciones y confesiones acerca de un crimen y un juicio que sólo se desarrollarán posteriormente —ayudando con ello a mantener una cierta intriga policíaca<sup>18</sup>. Es frecuente que estas estructuras recurrentes funcionen para caracterizar con más intensidad a un personaje principal o secundario, y adhiriéndose a él y acompañándolo, nos descubran un afecto, una posibilidad, una obsesión, una anéc-

<sup>13</sup> *Ob. cit.*, p. 784 (Segunda parte, cap. LVI).

<sup>14</sup> *Madame Bovary*, Madrid, Alianza, 1974, p. 181.

<sup>15</sup> *Ob. cit.*, p. 341.

<sup>16</sup> *Ob. cit.*, pp. 314-315 y 318.

<sup>17</sup> *Los hermanos Karamazov*, I, Barcelona, Zeus, 1971, pp. 15 y 20.

<sup>18</sup> *Ob. cit.*, II, pp. 17, 26, 35, 39, 87, etc.

dota, e incluso un rasgo trivial o nimio que el narrador juzga significativo y relevante. En la misma obra Dostoievski insiste repetidas veces en la antipatía que el criado Grigori siente por Adelaida Ivanovna —primera esposa de Fedor y madre de Dimitri— y, por el contrario, en el afecto que profesa a Sofia Ivanovna, segunda esposa de Fedor, cariño que le conduce a defenderla de su propio amo<sup>19</sup>. Otras veces insiste, en términos similares, en el amor de Alioscha por su madre, a la que recordaba «como en sueños»<sup>20</sup>. En *El factor humano*, tras el almuerzo inicial en casa de Lady Hargreaves, el coronel Daintry quedará en la memoria de Buffy irrevocablemente asociado a los Maltesers —aquellas chocolatinas infantiles que le sugirió comprar Castle—, y su posterior encuentro girará en torno a esos chocolates deliciosos y triviales. Significativamente, Graham Greene pondrá en ambas ocasiones las mismas o parecidas palabras en boca de Buffy: «¡Autobuses por St. Jame's! Nadie está ya seguro en esta ciudad»<sup>21</sup>. Como vemos, estas estructuras de coherencia, estilizándose e intensificándose progresivamente, acaban por formar reediciones más o menos relajadas y alejadas en el texto, retornos anafóricos casi literales, con función connotativa y expresiva, pero destacando en todo caso un hecho particular que se torna obsesivo, central y absoluto. La parte sustituye al todo, y sobre ella se añaden —sucesivamente— nuevas y minuciosas informaciones. Así, en el capítulo I de *El túnel*, Ernesto Sábato inicia la narración de la siguiente forma: «Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne». Al comienzo del cap. II leemos: «Como decía, me llamo Juan Pablo Castel. Podrán preguntarse qué me mueve a escribir la historia de mi crimen». Y a la entrada del cap. III insiste: «Todos saben que maté a María Iribarne Hunter»<sup>22</sup>. En ocasiones se hace referencia a un contexto previo, elíptico, que el lector ni siquiera conoce. Así, en *Pedro Páramo*, al llegar Fulgor a la casa del mítico terrateniente, Rulfo escribe:

«Tocó con el mango del chicote la puerta de la casa de Pedro Páramo. Pensó en la primera vez que lo había hecho, dos semanas atrás. Esperó un buen rato del mismo modo que tuvo que esperar aquella vez. Miró también, como lo hiciera la otra vez, el moño negro que colgaba del dintel de la puerta».

Algunas secuencias más adelante —en una tercera visita—, leemos:

«Tocó nuevamente con el mango del chicote, nada más por insistir, ya que sabía que no abrirían hasta que se le antojara a Pedro Páramo. Dijo mirando hacia el dintel de la puerta: 'Se ven bonitos esos moños negros, lo que sea de cada quien'»<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> *Ob. cit.*, I, vid., por ej., pp. 21 y 103.

<sup>20</sup> *Ob. cit.*, I, pp. 22 y 26.

<sup>21</sup> *El factor humano*, Barcelona, Argos-Vergara, 1979, pp. 32-34 y 197-202.

<sup>22</sup> *El túnel*, Barcelona, Seix Barral, 1979, pp. 11, 13 y 16.

<sup>23</sup> *Pedro Páramo*, México, FCE, 1975, pp. 38 y 44.

En este y otros casos las conexiones y retornos rozan ya la pura y estricta anáfora literaria. La estructura en función de coherencia empieza a pergeñarse entonces como figura estilística, como *desvío* expresivo que, mediante el retorno y la información reiterada, «redundante» y pleonástica, conforma y plastifica la percepción de un tiempo circular, mítico, cerrado y ucrónico, tal como conviene al diseño compositivo y estético de la obra.

III.—En efecto: las estructuras señaladas pueden rebasar la pura función conectiva, compositiva o mnemónica que trenza y articula el discurso y la trama, intensificándose hasta el extremo de convertirse en auténticas figuras literarias de base anafórica que desbordan la habitual racionalidad y economía del discurso y empiezan a cumplir funciones de índole decididamente estética, plástica y expresiva, añadiendo connotaciones de muy distinto signo, características de la que Jakobson denomina genéricamente *función poética* del lenguaje. La linealidad que caracteriza al discurso narrativo se quiebra entonces de forma violenta y acusada: la equivalencia sintáctica y léxica es ahora absoluta —estamos ante repeticiones idénticas de lo mismo, ante algo más que simples analogías— y dichas equivalencias proliferan madreporicamente, desbordando a menudo el límite habitual de oraciones y párrafos contiguos para extenderse a lo largo de todo un capítulo, de todo un bloque o secuencia, hasta abarcar en ocasiones la narración íntegra. Puede desplegarse todo el repertorio de las figuras de repetición de elementos idénticos —en contacto o a distancia: concatenación o anadiplosis, geminación, redición, aliteración, anáfora, epífora...<sup>24</sup> Pero es indudable que tales repeticiones (de valor doble: metafórico en tanto que cumplen estrictamente el principio de semejanza; metonímico en cuanto que, a la manera de la sínecdoque, sustituyen expresiva y obsesivamente la parte por el todo) se comportan de forma análoga a los retornos rítmicos y fónicos del verso. Entonces, la novela —lineal y «progresiva» por excelencia— parece volver atrás, cumplir y cerrar un movimiento inicial, retornar incluso musicalmente, e imbricando e interconectando el avance con el retorno, crea un doble ritmo, un contrapunto, una ambigüedad típica y explícitamente definitoria de lo poético, que se constituye en procedimiento idóneo para la suspensión o alteración del tiempo habitual, mediante una sabia organización de duraciones.

Los retornos anafóricos ya aparecen como técnica frecuente en esa temprana suma de versatilidad, experimentación, escritura lúdica, fiesta y dispendio verbal que constituye el *Gargantúa* de Rabelais. Si las series repetitivas de base anafórica abundan a lo largo de la obra a manera de «letanías» —a menudo con valores estilísticos que intensifican la ironía, la comicidad o la parodia—<sup>25</sup>, secuencias como el discurso de Panurgo

<sup>24</sup> Cfr. H. Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 120 y ss.; K. Spang, *Fundamentos de retórica*, Pamplona, Eunsa, 1979, pp. 145 y ss. Sobre la anáfora, vid. M. Dluska, «Anáfora», en el col. *Poetics*, Varsovia, Mouton Co.—PWN—Polish Scientific Publishers, 1966, pp. 133-162; Lidia Lonzi, «Anaphore et récit», *Communications*, 16, 1970, pp. 133-142.

<sup>25</sup> *Gargantúa*, I, Barcelona, Zeus, 1971; por ej., pp. 162 y ss. (Libro II, caps. I y VII).

durante la tempestad marina<sup>26</sup> se convierten en una larga y prodigiosa reiteración de exclamaciones, interjecciones, onomatopeyas y voces marineras idénticas, intercaladas expresivamente en el fragor tormentoso del diálogo. En el episodio de las sirenas de *Ulysses*, Joyce realiza una soberbia anatomía novelesca mediante una *obertura* catafórica donde se suceden una larga serie de breves e incoherentes fragmentos, que tornarán a aparecer y reaparecer anafóricamente a lo largo de la secuencia —insertados y empotrados ahora en sus correspondientes contextos, de los que fueron previamente extraídos—, a través de un montaje tanto metafórico como metonímico. Aliteraciones, onomatopeyas, juegos de palabras («steelyringing Imperthnthnthnthn», «Blew. Blue bloom is on the», «Jingle jingle jaunted jingling», «Horn. Hawthorn», «Bronzelydia by Minagold», «Big Benaben. Big Benben»); retazos de pensamientos, de canciones, de diálogos o de la voz misma del narrador («Gold pinnacled hair», «A jumping rose..., rose of Castilla», «Bloomed crashing chords. When love absorbs. War! War! The tympanum», «A sail! A veil awave upon the waves», «Lost. Trostle fluted. All is lost now», «Martha! Come!», «Listen!», «Done», etc.)<sup>27</sup>. Los elementos aparentemente caóticos de la *obertura* tornarán a repetirse sucesivamente de forma análoga o idéntica en el transcurso del episodio, donde —incluso— aparecerán otros nuevos elementos recurrentes y anafóricos («Sweet are the sweets of sin», «At four», «eau de Nil», etc.) que, en su conjunto, producen en el lector un creciente asombro, un cierto ritmo «musical» o melódico, fijando y singularizando como palabras-tema unos fenómenos y unas voces que se cargan de significación y trascendencia<sup>28</sup>, hasta provocar un flujo temporal y verbal circular y ralentizado, extrañante, propio de una atmósfera mítica (en conexión ya emotiva y poética, ya paródica o irónica con el intertexto de las melódicas sirenas de la *Odisea*). De la misma forma, cuando en el primer capítulo de *Santuario* Faulkner presenta el encuentro entre Horace Benbow y el gángster Popeye al pie del manantial —símbolo del origen, trasunto de una naturaleza impassible, inocente y virgen—, al tiempo que el gángster fuma y escupe en el manantío, leemos: «En algún sitio, escondido e imposible de precisar y, sin embargo, cercano, un pájaro contó tres notas para callar luego». Más adelante: «El pájaro cantó de nuevo: tres compases monótonamente repetidos». Y mientras se desarrolla la conversación —y luego la tensa espera en que los dos hombres se observan y se saben enemigos—, «de cuando en cuando el pájaro cantaba en el pantano, como si se tratara del mecanismo de un reloj; dos veces más, automóviles invisibles pasaron por la carretera y el ruido terminó perdiéndose a lo lejos. El pájaro cantó de nuevo»<sup>29</sup>. Este y otros retornos anafóricos vuelven a cumplir

<sup>26</sup> *Ob. cit.*, II, pp. 80 y ss. (Libro IV, caps. XVIII-XXII).

<sup>27</sup> *Ulysses*, London, Penguin Books, 1969, pp. 254-290. Vid. la versión española *Ulises*, I, traducción de J. M. Valverde, Barcelona, Lumen, 1976, pp. 407-456.

<sup>28</sup> Vid. V. Sklovski, *La cuerda del arco*, *ob. cit.*, p. 58: «La anáfora convierte lo parcial en total». Crea una tensión que «produce en nosotros una sensación como de asombro, como si fijara en nosotros este fenómeno. Lo percibimos como cargado. Oímos el sonido de la cuerda del arco tenso».

<sup>29</sup> *Santuario*, Madrid, Alfaguara, 1980, pp. 11-14.



una función poética y expresiva, deteniendo el fluir de la narración y creando una percepción temporal cíclica e inmóvil, donde la naturaleza se siente como origen, eternidad y perpetuo retorno, paraíso o santuario profanado por las miserias del hombre y los violentos vaivenes de la historia. Los recursos anafóricos también sirven de nuevo para definir nítidamente los rasgos sobresalientes del personaje, que al ser reiteradamente subrayados pueden intensificar y estilizar un perfil maquinal y grotesco: numerosas veces insistirá en que los ojos de Popeye parecían «botones de goma», en sus manos en los bolsillos de la chaqueta, en el «cigarrillo sesgado, que formaba un ángulo agudo con su barbilla», y en el humo, que hacía «espirales delante de su cara»<sup>30</sup>. Actuando como retratos sinecdóticos de enfoque conductista, a la manera de *etopeyas* rápidas y veladas, estas descripciones —recurrentes, en síncope— nos entregan de golpe una vívida radiografía psicofísica del personaje, depurando un procedimiento que ya se ofrecía esbozado en autores como Dickens o Dostoievski. Una técnica semejante —con amplio espectro— es la empleada por Malcolm Lowry a lo largo de su novela *Bajo el volcán*: determinados carteles —como el que anuncia la película *Las manos de Orlac*, los combates de boxeo de Arena Tomalin, o el que pide atención y cuidado para los jardines— van a ser obsesivamente utilizados como preciosos y poéticos materiales en largas y distantes series anafóricas que constituyen un simbólico, azaroso y significativo *ritornello* de principio a fin de la obra<sup>31</sup>. Lo mismo ocurrirá con las marcas de cigarrillos o de cerveza («Alas»; «Moctezuma», «Dos Equis»), con nombres de ciudades («Tlaxcala»), con onomatopeyas y juegos verbales («chúcutu-un chúcutu-un»), con determinados libros (*La guerra y la paz*, las contracciones nerviosas en la pierna de Napoleón) y nombres propios («Cervantes»), así como frases o fragmentos de conversaciones presentes o pasadas<sup>32</sup>: ensartadas y detenidas en constantes recurrencias y vueltas anafóricas, las horas que preceden a la muerte del Cónsul son un delirio circular y vertiginoso —imagen quebrantada del paraíso perdido—, donde el mundo y el pasado parecen girar alucinantemente en torno al protagonista, hasta cargarse todo —incluso lo más insignificante— de significados simbólicos, premonitorios y trascendentes. No es extraño que novelistas como Juan Benet acudan a estos procedimientos que, aparte de su importante y variable valor estilístico, contribuyen a reforzar la imagen de un tiempo ahistórico —circular, rítmico, alterno— y a intensificar la atmósfera mítica que puede perseguir el diseño. En *Un viaje de invierno*, el caballo pastando con las manos atadas, la asamblea de grajos, la escena del conservatorio o las notas del vals<sup>33</sup> aparecen como

<sup>30</sup> *Ob. cit.*, pp. 11-12, 14, 18 y 19. Vid., sobre este punto, F. Poyatos, «Nueva perspectiva de la narración a través de los repertorios extraverbales del personaje», en el col. de S. Sanz Villanueva y C. J. Barbachano, *Teoría de la novela, ob. cit.*, pp. 353-383, en especial pp. 376 y ss.

<sup>31</sup> *Bajo el volcán*, México, Era, 1970, pp. 32, 55, 70, 239, 254; pp. 62, 69, 70, 208; y pp. 144-145, 241 y 403, respectivamente.

<sup>32</sup> *Ob. cit.*, pp. 52, 144, 152, 373; pp. 317, 326; pp. 311, 317, 324-341; pp. 308-309; pp. 94, 327, 337-338; pp. 307-341; y pp. 55, 316-341, 370 y ss.

<sup>33</sup> *Un viaje de invierno*, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 151, 167, 171, 184, 186, 189, 190, 193, 199, 225, 255, 259, 268-269, 270-273, etc.

insistentes y destacadas recurrencias anafóricas en el mundo mítico que señala el advenimiento primaveral de la fiesta de Proserpina. Si el tema de la novela es el del retorno de la vida y la fiesta a través de la memoria y la muerte, Benet escribe que «todo rito (y sobre todo el ritual del pensamiento) utiliza la repetición para reducir la violencia del misterio»<sup>34</sup>. Las equivalencias anafóricas pueden encadenarse unas tras otras, en sucesión ininterminable, en larga salmodia o letanía, y constituir todo un segmento o pasaje narrativo de importancia clave para la comprensión de la novela: así ocurre en *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, respecto al revolucionario Arregui («—una mujer europea, una mujer inteligente, una mujer hermosa, una mujer educada, una mujer con conocimientos de política internacional, una mujer con conocimientos de marxismo...»<sup>35</sup>), donde el procedimiento muestra ricas posibilidades expresivas y connotativas que van de la emotividad y el dramatismo a la ironía y la parodia, como si asistiésemos al canto musical, tenso y obsesivo de un corzo trágico. Con una función «melódica» muy distinta —tendente a reforzar el fluir musical, rítmico, ocioso, femenino y grácil de la vida habanera— las recurrencias y vueltas de base anafórica se constituyen en uno de los procedimientos compositivos y estilísticos dominantes en la novela de Severo Sarduy *Gestos*<sup>36</sup>. Otras veces —como en *Por los suelos*, relato de Benet<sup>37</sup>— la obsesiva recurrencia a las figuras y técnicas anafóricas no hace sino intensificar, paralelamente, la obsesión inquietante y morbosa de un «Rodríguez» culpable y alucinado. La repetición insistente, redundante y aparentemente ociosa de lo mismo que cruza las primeras páginas de *Los adioses* sirve a Onetti para enfatizar, mediante su narrador-testigo, la misteriosa figura del personaje central («Quisiera no haber visto del hombre, la primera vez que entró en el almacén, nada más que las manos;... Quisiera no haberle visto más que las manos, me hubiera bastado verlas cuando le di el cambio de los cien pesos y los dedos apretaron los billetes...»<sup>38</sup>), despertando un agudo interés en la lectura, como si de algo grave y trascendente se tratara. Con análogos procedimientos refuerza, en otras ocasiones, el ritmo y la atmósfera —monótonos, repetitivos, llenos de tedio— del pueblo de sierra dedicado a la cura de tuberculosos. Por el contrario, en ciertas narraciones —recordemos algunas novelas de Céline<sup>39</sup>— las frecuentes recurrencias de base anafórica cumplen, junto a la pura función retórica y persuasiva, un rol emotivo, cargando de intensidad, apasionamiento y virulencia el fluir coloquial y entrecortado del discurso. Con variaciones más o menos complejas y veladas, que afectan tanto a los nexos entre secuencias como a la composición de la trama y al régimen del tiempo, estas técnicas se constituyen en elemento decisivo para la configuración del diseño de novelas como *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio, o la reciente *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez.

<sup>34</sup> *Ob. cit.*, p. 234.

<sup>35</sup> *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, 1976, pp. 128-133.

<sup>36</sup> *Gestos*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

<sup>37</sup> *Sub rosa*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1973, pp. 34-44.

<sup>38</sup> *Los adioses*, Barcelona, Barral, 1978, pp. 29 y ss.

<sup>39</sup> Vid. por ej., *De un castillo a otro*, Barcelona, Bruguera, 1981.

IV.—Hasta ahora hemos visto la disparidad de funciones que los retornos de base anafórica desarrollan en el transcurso de la narración: de *desvíos* estilísticos y poéticos de carácter local y diverso pasan a tener un neto carácter funcional, constructivo, sustancial para la composición, la temática y las intenciones expresivas que dimanen de la obra, en la que actúan como elementos específicamente connotadores. ¿Qué ocurre cuando estas técnicas repetitivas se adueñan de la novela, y enseñoreándose radicalmente de ella, transforman su discurso pretendidamente lineal en una sinuosa espiral de recurrencias? En tales casos, las figuras anafóricas afectan de tal modo a la estructura, a la composición y a la trama que el diseño mismo se estira, se convierte en *figura* y se torna curvo, circular o zigzagueante. Junto a su carácter causal y dinámico, la novela nos reenvía a una percepción extrañante, atemporal y cíclica del tiempo, y volviendo a hundir sus raíces en el mundo del poema y la imaginación mítica, parece crear un discurso radicalmente ambiguo, un discurso que desvela una realidad, si cabe, más profunda, más sutil y compleja: una realidad indecible e inabordable para la narración puramente lineal, progresiva o «realista». Los impulsos dinámicos de determinados bloques o secuencias se ven completados, reagrupados y cumplidos en otros análogos o idénticos de tipo anafórico. La novela despliega un haz de equivalencias, de frases obsesivas y conductoras, de secuencias diversas que anticipan, vuelven, retornan. El lector se ve obligado a participar activamente en este tipo de novela: la interacción de progresión y retorno, de línea y círculo, de avance y vuelta —y en definitiva, de mito e historia— crea una tensión y una poeticidad de alto voltaje, que requiere un lector preparado y alerta. Un excelente ejemplo de esta narrativa en espiral —con efectos literarios intensamente poéticos— lo tenemos en *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes. Si *Pedro Páramo* era la narración mítica, ucrónica, del cacique, del terrateniente mexicano «feudal» y prerrevolucionario, *Artemio Cruz* es, paralelamente, la narración mítica, ucrónica, del gran burgués financiero e industrial que emerge tras la revolución mexicana. Como es sabido, la novela relata las doce horas de agonía de este viejo —prototipo y clave de la historia del México moderno— que muere de infarto al mesenterio. En su agonía —nos indica el autor— Artemio trata de reconquistar, por medio de la memoria, sus doce días definitivos, «días que son, en realidad, doce opciones. Su biografía espiritual es más importante que su biografía física». A través de la rememoración sinuosa y zigzagueante, del monólogo interior, del fluir psíquico del subconsciente y la conciencia, se abre un diálogo de espejos entre las tres personas y los tres tiempos «que forman la vida de este personaje duro y enajenado»<sup>40</sup>. Si la novela «pincha» doce fechas decisivas y zigzagueantes, que son doce opciones, la exploración psicológica y la extraña exploración temporal corren, de otra parte, interconectadas y parejas, imbricadas en un firme diseño. En realidad estamos ante un caso límite y radical de lo que Jean Pouillon

---

<sup>40</sup> Son palabras de Fuentes en una entrevista con E. Rodríguez Monegal, «El mundo mágico de Carlos Fuentes», suplemento de *Imagen*, Caracas, núm. 16, 15-30 enero 1968, p. 11.

denomina «novelas de destino», de las que Faulkner constituye el ejemplo más acusado y relevante<sup>41</sup>. Pero en *Artemio*, simultáneamente, la elección estético-psicológica, volcada aparentemente hacia el pasado, hace confluir éste con el presente y el futuro en una supraduración, en un único y vasto *tempo* que, alternativamente, se estatifica y detiene, pasa a hacerse contingente y fechable, y torna de nuevo a su vórtice y suma: el vertiginoso tránsito de la agonía. Con precedentes estilísticos y compositivos en Lowry y en Rulfo —como tuvimos ocasión de ver al señalar los procedimientos anafóricos y las recurrencias expresivas de *Bajo el volcán* o *Pedro Páramo*<sup>42</sup>—, la novela de Fuentes es, de entrada, un modelo de construcción organizada y coherente —nada extraño en el autor de un relato como *Aura*— hasta el punto de utilizar la misma coherencia como indicio o factor expresivo en sucesos no explícitamente narrados. Así, por ejemplo, en la secuencia (1947-Septiembre, 11) leemos al principio que, tras afeitarse por la mañana, Cruz «limpió la hoja y volvió a colocarla en el rastrillo, y éste en su estuche de cuero». Al final de la secuencia sabremos que la joven Lilia le engañó con Adame en la misma habitación del hotel donde, al regresar ya a la noche, Cruz toma de nuevo la navaja de afeitar: «Estaba llena de vellos castaños, gruesos, prendidos entre la hoja y el rastrillo»<sup>43</sup>. Siguiendo una técnica de asociaciones sensoriales metafóricas, de cierto carácter proustiano, la misma coherencia —superponiendo memoria en la memoria, recuerdo en el recuerdo— interconecta secuencias de orden cronológico y temático muy diverso, por el nexo común que produce la sensación de montar sobre un caballo: galopando con su hijo Lorenzo en Veracruz, al tronar la tierra bajo los cascos —en un instante dichoso y sin fecha— Artemio siente de pronto —como en 1915; como luego, simbólicamente, en 1939, cuando su hijo muera en la guerra civil española— su propio brazo dolorido y el peso terrible del yanqui Tobías que, herido y a la grupa de su caballo, alarga un brazo para prenderse a su cinturón: siguiendo un camino irracional, curvo o en zig-zag, la memoria aún los tiempos, y adelanta al lector unos sucesos de la guerra civil con los villistas que, inmediatamente —en perfecta anadiplosis narrativa— dará lugar a una nueva secuencia (1915-Octubre, 22)<sup>44</sup>. En fin, cuando el protagonista revisa y niega las decisiones que forjaron su destino —optando por la posibilidad inversa, por «el otro» que pudo ser y reconciliarle— se produce un reagrupamiento anafórico, en síncope de cuadros o escenas, de los elementos y secuencias fundamentales que integran la trama de la novela<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós, 1970, pp. 166 y ss., 179 y ss.

<sup>42</sup> Vid. J. Loveluck, «Forma e intención en *La muerte de Artemio Cruz*», en *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 255-256 y 260, donde se refiere a la *polivalencia intertextual*, al diálogo que la novela mantiene con otras novelas, en especial *Under the volcano*. Esta intertextualidad literaria será una constante en Fuentes, desde sus primeras novelas a *Cambio de piel* y *Terra nostra*.

<sup>43</sup> *La muerte de Artemio Cruz*, Barcelona, Bruguera, 1980, pp. 147-160. La novela se publicó por vez primera en 1962.

<sup>44</sup> *Ob. cit.*, pp. 167-168 y ss. y p. 174.

<sup>45</sup> *Ob. cit.*, pp. 243 y ss.

Pero no sólo eso: desde su mismo comienzo —y desempeñando múltiples funciones intensificadoras y expresivas— la novela es una sucesión ininterrumpida de pasajes donde las diversas modalidades de las figuras de repetición se despliegan como procedimiento significativamente dominante. La geminación o epanalepsis junto a la concatenación o anadiplosis: «Soy esto. Soy esto. Soy este viejo con las facciones partidas por los cuadros desiguales del vidrio. Soy este ojo. Soy este ojo. Soy este ojo surcado por las raíces de una cólera acumulada, vieja, olvidadiza, siempre actual. Soy este ojo abultado y verde entre los párpados. Párpados. Párpados. Párpados aceitosos. Soy esta nariz. Esta nariz. Esta nariz (...)»<sup>46</sup>. La anáfora: «Recordarás primero lo que te condena, (...). Recordarás a Catalina joven, (...). Recordarás y recordarás por qué»; «no quiero esa piel azul, esa piel pintada de sangre muerta, no, no, no la quiero, azul otra cosa, azul el cielo, azul los recuerdos, azul los caballos que cruzan los ríos, azul los caballos lustrosos y verde el mar, azul las flores»<sup>47</sup>. La complexión, la redición o epanadiplosis, creando efectos refractivos y especulares: «Él miró con los ojos verdes hacia la ventana y el otro le preguntó si no quería nada y él pestañeó y miró con los ojos verdes hacia la ventana»<sup>48</sup>. De otra parte, al igual que ocurría en los ejemplos de Joyce o Lowry, determinados sintagmas, frases claves o incluso secuencias relativamente amplias —entrecruzando y aunando las diversas dimensiones temporales— se repiten de final a comienzo, de principio a fin de la novela, a la manera de tenos y simbólicos hilos conductores de la narración y de la trama («—¿Te sientes aliviada? Hazlo»; «Abren la ventana»; «—Te echo la culpa», «—Ah, Padilla, acércate. ¿Trajiste la grabadora?», «Yo sobreviví», «Le dijo que había islas», «—¿Por qué fue así? Dime: ¿por qué? Yo lo crié para otra cosa. ¿Por qué te lo llevaste?», «Olía a plátano. Cocuya», etc.). El lector, desconcertado al principio, acabará por encajarlos e insertarlos en su contexto respectivo, en su «fecha» lógica y precisa. Junto a secuencias incluso enumerativas que se adelantan, vuelven, se repiten, subrayando la pompa y la sensualidad de la riqueza («las tallas suntuosas, las taraceas opulentas, las molduras de yeso y oro, las cajoneras de hueso y carey, las chapas y aldabas, los cofres con cuarterones y bocallaves de hierro, los olorosos escaños de ayacahuite...»<sup>49</sup>), como indica Loveluck, toda la obra, por otra parte, está atravesada por un *ritornello* temático que va y vuelve, «en un verdadero desarrollo de tema musical persistente, con el recuerdo punzante del hijo sacrificado ('cruzamos el río a caballo...')», recurso que, como insiste Loveluck, «reitera la categoría de *novela lírica* que posee *La muerte de Artemio Cruz*»<sup>50</sup>.

<sup>46</sup> *Ob. cit.*, pp. 9-10.

<sup>47</sup> *Ob. cit.*, pp. 34 y 219, respectivamente.

<sup>48</sup> *Ob. cit.*, p. 124.

<sup>49</sup> *Ob. cit.*, pp. 248, 266, 286 y 304.

<sup>50</sup> *Ob. cit.*, p. 260. En efecto: «—Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo» se convierte en el retorno musical y temático más importante y frecuente, repetido hasta una docena de veces a lo largo de la obra: vid. pp. 29, 56, 87, 118, 139, 141, 160, 204, 218, 263 y 303 de la ed. que citamos. Vid. también pp. 165 y ss. y 221 y ss., donde aparece la secuencia a la que lógica y contextualmente pertenece dicho enunciado.

Es indudable que estos procedimientos estilísticos acaban por configurar específicamente el diseño, el montaje y la trama (el último episodio nos remite a la infancia, al origen de Artemio), y constituyen un factor relevante en la experimentación con el régimen del tiempo: las múltiples repeticiones de base anafórica fomentan e intensifican la percepción de un tiempo poético, *regresivo*, con ida y vuelta, sujeto a las fluctuaciones y asociaciones sinuosas de la memoria, que se opone al tiempo habitual, sucesivo, cronométrico —y, de otra parte, son el medio ideal para resaltar vívidamente la obsesiva, atormentada y vertiginosa lucidez final del moribundo. Si además tenemos en cuenta que el tiempo y la visión circular que caracteriza al arte mexicano indígena y precolumbino (simbolizado en Quetzalcóatl) se oponían —como indica Fuentes<sup>51</sup>— al tiempo lineal de occidente y de los conquistadores, no será difícil apreciar que una estructura que pudiéramos llamar «ideológica» o cosmovisionaria subyace a la interacción de las estructuras verbales poéticas y narrativas que conforman el diseño de la novela, otorgándole una relativa ucronía, una cierta progresión espiral y zigzagueante, fruto de la fusión de narración y poema, de epopeya y utopía, de línea y círculo, de progresión y retorno. Vemos pues que, al menos en el caso que nos ocupa, la cosmovisión temporal, cultural y artística determina la adopción de unos determinados procedimientos lingüístico-poéticos (conexiones metafóricas o metonímicas, equivalencias y retornos por repetición). Estos procedimientos, afectando al montaje y a la trama, configuran un modelo particular de diseño «híbrido» que, a su vez, refleja e intensifica artísticamente la cosmovisión inicial y a ella torna y se remite. De otra parte, descubrimos asimismo que en determinadas ocasiones no deja de ser relativamente cierta aquella afirmación originaria de Sklovski que, como indica Ignazio Ambrogio, se interesó en especificar «la unidad de un procedimiento constructivo dado en relación a cualquier género de 'material' y en descubrir, por tanto, nexos análogos entre la composición de la trama y los procedimientos estilísticos en general o, mejor, en demostrar que 'los métodos y procedimientos para la construcción de la trama son análogos y en principio idénticos a los procedimientos de orquestación fonética'<sup>52</sup>.

V.—Hemos visto pues que estas equivalencias en forma de repetición o de retorno realizan diversas funciones que, genéricamente, podemos resumir en los siguientes puntos: 1) Función conectiva o de coherencia. 2) Función «estructural», constructiva, que repercute en el diseño y en la trama, estilizándolos. 3) Función «musical» y temporal que determina la suspensión o alteración del ritmo discursivo y automático de la prosa y del *tiempo habitual*, lineal e histórico, de la novela realista. 4) Función poética, estilística y connotativa de alcance y significación diversos, según el contexto léxico-semántico en que estas técnicas se adopten (no

<sup>51</sup> *Tiempo mexicano*, México, Joaquín Mórtiz, 1975, pp. 17-18 y 40-41.

<sup>52</sup> «Estructuras y técnicas en la narración», en *Ideologías y técnicas literarias*, Madrid, Akal, 1975, p. 95. La cita de Sklovski pertenece a *Una teoría della prosa*, Bari, 1966, p. 69.

olvidemos que, por otra parte, estas figuras presentan simultáneamente un aspecto metafórico —por semejanza— y un aspecto metonímico —por sinécdoque—, pudiendo servir también como cauce o soporte de elementos explícita o veladamente simbólicos).

Con todo, resulta necesario advertir la frecuencia con que abundan en la nueva narrativa latinoamericana tales procedimientos de índole repetitiva. Y no es extraño: esta novelística tiende —como ha señalado el mismo Fuentes<sup>53</sup>— a rescatar las zonas fundacionales del mito y la poesía para el discurso narrativo, abriendo su orientación racionalista y crítica a signos y realidades totales e íntegros, a categorías temporales absolutas y ucrónicas (no otra cosa es el llamado «realismo mágico»: la fusión de Utopía y Epopeya, la interacción en la novela, como ocurría en el poema, de dos ritmos simultáneos y diversos). De otra parte, ha de tenerse muy en cuenta la decidida *voluntad artística* que esta narrativa posee, como rasgo peculiar y cualificado, tratando de dotar a un continente marginal y enajenado de su propio lenguaje<sup>54</sup>. La experimentación formal y verbal, el complejo diseño estético, los recursos expresivos y estilísticos son índices rigurosos de su ambición creadora y poética, de la rica y compleja potencialidad de sus significaciones. Cuando Carlos Fuentes señala que «la nueva organización imaginativa de la palabra exige formas literarias de una gran amplitud, de una capacidad tan ancha como las del poema y el mito; de pareja intensidad, hasta el shakespeariano 'filo extremo del riesgo'; y de pareja belleza si ésta, como reclamaba Blake, también es exuberancia», y añade que «murieron en los sesentas las mortecinas crónicas de una clase media en busca de su desolado prestigio anímico»<sup>55</sup>, no hace sino confirmar la progresiva entrada en el campo de lo narrativo de poderosos procedimientos poéticos y «orquestales» que conducen a la alteración o suspensión del desarrollo lineal y del tiempo habitual de la novela «clásica», produciendo una enriquecedora interacción «musical» y estilística de prosa y poesía en las zonas características de la novela. Autores tan diversos como Virginia Woolf<sup>56</sup> o Michel Butor<sup>57</sup> ya vislumbraban que, en adelante, éstos serían los caminos de avance del arte narrativo. Las diversas técnicas de base anafórica que hemos analizado no son sino una importante manifestación de esta tendencia, que se corresponde, simultáneamente, con una progresiva y nueva poética de lo narrativo. Pues estos artificios en nada embargan o perjudican al verdadero ser de la novela, sino que, por el contrario, sobreimpriéndolo e imbricando dos ejes o ritmos convencionalmente opuestos (el lineal o histórico y el circular mítico o poético), contribu-

<sup>53</sup> *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mórtiz, 1969, pp. 16 y ss. y pp. 59 y ss.; idem vid. «La novela como tragedia: William Faulkner», en *Casa con dos puertas*, México, Joaquín Mórtiz, 1970, pp. 60-61.

<sup>54</sup> Cfr. C. Fuentes, *La nueva novela...*, *ob. cit.*, pp. 30 y ss., y M. Vargas Llosa, «En torno a la nueva novela latinoamericana», en el col. de A. y G. Gullón, *Teoría de la novela*, *ob. cit.*, pp. 118-119.

<sup>55</sup> «Apéndice: muerte y resurrección de la novela», en *Casa con dos puertas*, *ob. cit.*, pp. 80-81.

<sup>56</sup> «Le point étroit de l'art», en *L'art du roman*, Paris, Seuil, 1963, p. 73.

<sup>57</sup> «L'espace du roman», en *Essais sur le roman*, *ob. cit.*, pp. 48-49.

yen a incrementar su tensión verbal, su efecto literario y estético, sus potencialidades semióticas y expresivas, provocando «the *rich effect*», aquella sabia combinación de «*delicate adjustments and an exquisite chemistry*» que Henry James<sup>58</sup> definió como clave del verdadero arte del novelista.

CÉSAR NICOLÁS

---

<sup>58</sup> «Foreshortening», en el col. *Theory of the Novel, ob. cit.*, pp. 167 y 171.