

En *Algo pasa en la calle*, el narrador omnisciente salta constantemente de una perspectiva a otra, citando tanto los pensamientos de los personajes como sus conversaciones y sus parlamentos directos. Además, hay monólogos interiores que aparecen de cuando en cuando, invadiendo de una manera irregular la narración. Aunque son infrecuentes al principio, se hacen cada vez más importantes a medida que se desarrolla la trama. Cada personaje principal tiene, por lo menos, un monólogo, y algunos hablan con tanta frecuencia que sus voces alternan rítmicamente con la del narrador. Rara vez se permite una transición, porque Quiroga prefiere depender del contexto y de la tipografía para indicarle al lector los cambios. Los pensamientos de cada personaje, cuando son interpretados por el narrador omnisciente, aparecen entre comillas, igual que los comentarios expresados hace días o años por el difunto Ventura. Los monólogos directos de la familia de Ventura son presentados de dos maneras: o se ponen entre paréntesis o no se identifican así y sólo la mudanza desde la tercera persona a la primera indica el cambio.

Se puede dividir *Algo pasa en la calle* en tres partes basadas en el punto de vista, aunque no existen tales reparticiones en la novela misma. Los cinco capítulos que encabezan la obra tienen una unidad de perspectiva y constituyen la primera parte. Aquí, el narrador omnisciente se detiene alternativamente en Froilán, Esperanza, Presencia y un cura, sin permitir que ninguno hable por sí mismo. Sus pensamientos se indican siempre por medio de comillas. En estas noventa páginas, el lector se acostumbra a los ardides tipográficos que emplea Quiroga y recibe la información que necesita para seguir con éxito las maniobras intrincadas de las partes que siguen.

La segunda sección abarca los capítulos del seis al catorce. Aquí, el narrador omnisciente cede a veces a los parlamentos directos de cuatro personajes. Estos monólogos no constituyen una unidad ni hay indicación alguna de que el personaje se dirija a un público específico. De cuando en cuando son tan breves que es difícil llamarlos «monólogos». Sin embargo, estas declaraciones, separadas por medio de paréntesis o de espacios en el texto, son distintas de los pensamientos de los mismos personajes cuando son citados por el narrador. Su función es proveer una combinación artística de lo objetivo o lo subjetivo, porque tras ellas se vislumbran las ideas y las memorias más íntimas de los protagonistas, sin que el narrador omnisciente se quede demasiado lejos para explicar las lagunas y proporcionar una perspectiva alternativa cuando sea necesario.

Un monólogo típico es el de Esperanza. Aparece al principio del capítulo ocho y se separa del resto del texto por la ruptura entre los capítulos y por un espacio al fin. Sólo la primera porción del monólogo se

distingue de esta manera sin indicaciones tipográficas. Después de un breve pasaje de sólo cinco líneas, en las cuales el narrador sigue en tercera persona, la voz de Esperanza interrumpe de nuevo, ahora encerrada en paréntesis. Este alternar entre la primera persona y la tercera continúa por cuatro páginas, en las que el monólogo directo de Esperanza estorba seis veces al narrador. Así, Quiroga facilita que el lector vea la acción desde el punto de vista del testigo objetivo, el narrador omnisciente, al mismo tiempo que lo interesa en el drama psicológico que se desarrolla dentro de Esperanza.

No alternan así los parlamentos directos de todos los personajes. El monólogo de Asís ocupa por completo el capítulo diez. Tampoco aparece este tipo de variación dentro de cada capítulo. Los cambios evolucionan lentamente, atrayendo el lector poco a poco al patrón de perspectivas alternantes que dominará la última sección de los capítulos quince al dieciocho.

Cada uno de los capítulos que constituyen esta tercera parte contiene alguna modificación en el punto de vista. Estos capítulos se apartan de los anteriores no sólo por el uso cada vez más frecuente del cambio de la voz, sino también por la naturaleza de los cambios. Ahora hay una voz adicional que aparece de repente. Dos veces en los últimos capítulos entra la voz de la conciencia de los protagonistas, tuteándose a sí misma⁵. En el capítulo doce, Esperanza se acuerda con remordimiento de los últimos días de su matrimonio con Ventura: «(El esperó algún tiempo... Cuando suplicaste que no se divorcieran por la niña, él te dijo... Y entonces tú deseaste rabiosamente el divorcio. Y buscaste el mejor abogado)» (págs. 199-200). Tres capítulos más tarde una voz dentro de Agata le ruega que no sea tan rígida en su actitud hacia el padre difunto y que lo bese y lo toque un poco antes del entierro: «(Vuelve. ¡Vuelve! Dile algo a tu padre. Toca lo que le cubre... Vuelve. ¡Vuelve! ¿Qué importa lo que digan? Inclínate... Aunque no te haya querido nunca, no te marches así. Te pesará. Se volverá contra ti. ¡Vuelve, Agata!)» (pág. 276). Tales cambios inesperados quieren sugerir la voz de la conciencia de Esperanza y de Agata y revelan sutilmente lo profundo que es el sentido de culpabilidad dentro de las dos.

Es curioso notar que esta técnica anticipa la de Carlos Fuentes en

⁵ Hablando de esta técnica, dice Phyllis Boring: «Quiroga's most innovative use of point of view in *Something's Happening in the Street* [*Algo pasa en la calle*] is the introduction of a second person. Later, Esperanza and Agata, while thinking of each other during their conversation, also mentally address one another in the second person. This is, of course, a very normal use of 'you' within a narrative, but Quiroga extends the use of 'you' in one passage where the narrator addresses the character in the second person. The passage occurs during Esperanza's thoughts about her divorce simultaneous with her phone conversation» (*Elena Quiroga* [Boston: Twayne, 1977], página 63). A mi parecer, no es la voz del narrador, sino la de la protagonista misma, expresando así la lucha dentro de su propia conciencia. No menciona Boring el segundo ejemplo aquí citado, al entrar la voz de la conciencia de Agata directamente en la narración.

*La muerte de Artemio Cruz*⁶. Fuentes despliega aún más el método para dar tanta importancia a la voz de la segunda persona como a las de la primera y de la tercera. No pienso insinuar que Fuentes le quitó a Quiroga la idea, porque es ésta una manera sumamente lógica de ilustrar la lucha que existe entre un personaje y su conciencia. Sin embargo, el uso que hace Quiroga de la técnica en 1954, ocho años antes que Fuentes publicara su novela, indica su temprano interés en la perspectiva como una manera eficaz de comunicar las actitudes subconscientes.

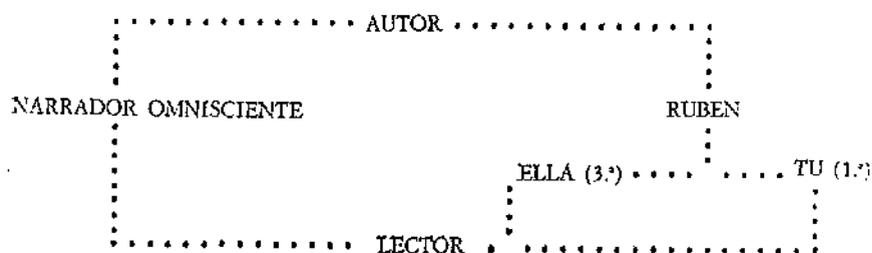
Tal vez sea *Presente profundo* la novela quiroguesca más complicada en cuanto a su punto de vista. En lo más básico, la obra alterna entre la primera persona y la tercera. Lo que complica más este esquema es que también aparecen variaciones dentro de las secciones narradas en primera persona. A veces este narrador se refiere a una conocida suya llamándola «Blanca» o «ella», mientras que otras veces la tutea directamente. El médico Rubén narra estos segmentos y aparece como personaje en las partes presentadas por el narrador omnisciente. He aquí entonces dos narraciones distintas intercaladas a lo largo de la novela.

Las secciones en primera persona se componen de un diario escrito por Rubén y tienen que ver con su relación con Blanca, una joven que se había suicidado siete años antes. Su propósito al escribir estas páginas es aclarar para sí los sentimientos que compartieron los dos hace años y expresar las emociones que siente él ante la muerte de Daría, otra mujer cuyo suicidio le ha devuelto a Rubén memorias de Blanca. Es interesante notar la actitud científica que piensa adoptar Rubén hacia esta investigación: «Debería empezar de una manera más rigurosa, más científica, objetiva en suma, anotar solamente lo válido. Estructura, análisis, referencias y todos los etcéteras vendrán más tarde; ordenaré estos apuntes, seleccionaré el contenido» (pág. 17). Poco después el médico tiene que acordarse de esta resolución: «Estas son notas para un estudio, no autopsicoterapia» (pág. 20). Cuando termina Rubén su diario, descubre que lo que ha hecho es precisamente lo que no quería hacer al empezarlo, pero también que se ha deshecho por completo de cualquier emoción que sintiera por Blanca.

El efecto total de esta técnica es de darle al lector la sensación de tener ante él parte de un documento que explica en términos personales el desarrollo de la trama, mientras que otra persona, el narrador omnisciente, ofrece su visión para llenar las lagunas que el médico o no quiere o no puede explicar. No es fácil clasificar esta obra, porque se combinan

⁶ CARLOS FUENTES: *La muerte de Artemio Cruz* (México: Fondo de Cultura Económico, 1962). También, como dice Boring: «Michel Butor, exponent of the French new novel, is generally given credit for the creation of this use of second person in *La modification* (1957). Obviously, Quiroga's brief use of the technique antedates Butor» (Boring, pág. 63).

en ella tres tipos novelísticos: es novela epistolar y memoria; además, es novela escrita desde el punto de vista del narrador omnisciente. Se pueden dibujar gráficamente los varios niveles de narración:



Presente profundo comienza con la descripción que nos ofrece el narrador omnisciente del último día en la vida de Daría. Empieza en tercera persona: «Le molesta la voz del hijo» (pág. 9). Unas páginas después sigue con la descripción del ahogo: «El agua le entra en los ojos, los cierra» (pág. 15). En la página siguiente, la narración cambia de repente al relato de Rubén sobre sus esfuerzos para rescatar a Daría y poco después de como inició su diario. Cada vez que cambia la perspectiva comienza un capítulo nuevo, aunque resulta difícil determinarlo, ya que no tienen número los capítulos y no se intentan los párrafos. Sólo cuando termina un «capítulo» en medio de la página es posible asegurarse de que otro empieza. Totalmente, hay once de estos vaivenes de perspectiva en la novela.

Son intrigantes los contrastes entre las voces que emplea Rubén al relatar la historia de Blanca. No parece haber razón por la selección de segunda o tercera persona. Al contrario, el uso al azar de «ella» o de «tú» contribuye un sentido de espontaneidad a las secciones escritas por el médico: «Así te conocí» (pág. 21). «Tenías un *shock* intenso... Se trataba de ayudarte a vivir a ti» (pág. 29). «Estaba echada sobre la cama, vi por primera vez abiertos sus ojos azules» (pág. 30). «Sonreías, burlona... Eras tan discreta» (págs. 46-47). De cuando en cuando emplea Rubén las dos formas en una sola página, encerrando el parlamento directo a Blanca en paréntesis, de la misma manera que se encierran los monólogos en *Algo pasa en la calle*: «Hace tiempo que no me duele Blanca... (Ahora te digo adiós... Cortaste sin explicaciones... Yo tampoco te las pedí)» (pág. 110).

Claro que no se puede declarar que ésta sea la primera vez que aparece esta técnica en la literatura: Dickens, por ejemplo, escribe su *Bleak House* con una combinación de perspectivas en las que «The heroine's first-person narrative alternates by chapters with the author's third-

⁷ BERTIL ROMBERG: *Studies in the Narrative Techniques of the First Person Novel* (Estocolmo: Almqvist y Wicksell, 1962), pág. 56.

person account⁷. Lo que sí parece único en la novela de Quiroga es la adicional variación dentro de la voz de la primera persona.

Así se ve en *Algo pasa en la calle* y en *Presente profundo*, igual que en otros libros de Quiroga, la tendencia moderna de desviarse de lo que tradicionalmente eran los límites novelísticos. Algunos han criticado las complicaciones que introduce en su obra⁸, pero por medio de sus experimentos literarios, Elena Quiroga se ha elevado al rango de novelista innovadora. Poco a poco va reconociendo el público el gusto que hay en las obras que le ofrecen al lector algún juego o alguna oportunidad de participar en el proceso de creación. Quiroga está al corriente de este movimiento, y así contribuye a lo mejor que ofrece la novela de nuestra época.—MARTHA A. MARKS (Northwestern University. Dpt. of Spanish and Portuguese. Evanston, ILLINOIS 60201 [EE. UU.]).

EN TORNO AL MUNDO NEGRO DE LYDIA CABRERA

Lydia Cabrera es la mejor y más valiosa investigadora del influjo africano en nuestra cultura. Su primer libro, *Contes nègres de Cuba*, traducido por Francis de Miomandre, fue publicado por la Editorial Gallimard, en París, el año 1936. Su obra narrativa puede dividirse en dos grupos: A) libros de imaginación y B) libros de investigación folklórica. Al primer grupo pertenecen *Cuentos negros de Cuba*; *Por qué...*; *Ayapá, cuentos de jicotea*, y numerosos relatos no recogidos aún en forma de libro. De entre sus trabajos de investigación citemos, en primer lugar, *El Monte* (la más completa y ambiciosa de sus publicaciones); *Yemayá y Ochún*; *La laguna sagrada de San Joaquín*; *Refranes de negros viejos*; *Anagó, vocabulario lucumí*; *Otán Yyebiyé, las piedras preciosas*; *La sociedad secreta Abakuá*; *Anaforuana* (ritual y símbolos de iniciación en la sociedad secreta Abakuá); *Francisco y Francisca, chascarrillos de negros viejos*; *La Regla Kimbisa del Santo Cristo del Buen Viaje*; *Itinerarios del insomnio: Trinidad de Cuba*—a este libro le dedicó Carmen Conde elogiosos párrafos recientemente—, y *Regla de Congo, Palo Monte Mayombe*.

Los títulos enunciados nos permiten ver cuál ha sido, en el campo

⁸ Carlos de Arce Robledo, por ejemplo, declara: «En los últimos capítulos [de *Algo pasa en la calle*] reina el confusionismo en la mente de la escritora. No sé a qué vienen estos alardes absurdos en que se empeñan muchos autores. Sucede que al final se pierden y ya no saben por donde tirar» (*Virtud y Letras*, 16 [1957], 361).

de la investigación folklórica, la labor de esta autora: «estudiar la huella profunda y viva que dejaron en esta isla—Cuba—los conceptos mágicos y religiosos, las creencias y prácticas de los negros importados de África durante varios siglos de trata ininterrumpida»¹. Sus escritos, resultado de una larga dedicación, nos ofrecen un ejemplo del sincretismo religioso de nuestros pueblos, de muchas de las equivalencias Oricha-Santo que se veneran en el Caribe y en el Brasil. Cuarenta años ha dedicado Lydia Cabrera a estudiar la presencia del folklore africano, ese legado «transmitido oralmente de generación en generación durante los siglos que duró la trata, conservado hasta el presente con fidelidad admirable por la población negra»².

Sobre *El Monte* ha afirmado Guillermo Cabrera Infante en una entrevista que Rita Guibert le hiciera con destino a su libro: «The best Cuban book of all time was written by a woman: *El Monte* by Lydia Cabrera. This book has been totally ignored everywhere, not because its author is a woman but because Lydia Cabrera has been in exile since 1960» («El mejor libro cubano de todos los tiempos fue escrito por una mujer: *El Monte*, de Lydia Cabrera. Este libro ha sido totalmente ignorado en todas partes no porque su autor sea una mujer, sino porque Lydia Cabrera vive en el exilio desde 1960») ³.

Lydia es una mujer de acusada personalidad, delgada, de manos inquietas que nos dicen tanto o más que sus propias palabras. Sus ojos juguetones ponen una nota de calor y simpatía en una conversación amena, siempre matizada por un humor pícaro, burlón e irónico. De regreso de Madrid, vive ahora en la ciudad de Miami; numerosas han sido mis visitas al apartamento que comparte con María Teresa de Rojas (en *Lydia Cabrera: Vida hecha arte*⁴, transcribo muchas de nuestras conversaciones). Parte del mundo reflejado en sus páginas está presente en su pequeña y acogedora salita: mapas pertenecientes a la colección de cartografía cubana que poseían en la Quinta San José, en La Habana; grabados antiguos; muñecos y piezas del folklore afrocubano; un interesante *chicherekú*; una Virgen diminuta de rico manto de pedrería; el bello retrato de María Teresa, y sobre la mesa, esos numerosos animalitos que pueblan sus libros. Además, sus piedras, un arte más de Lydia, esas piedras que ella ha convertido en objetos artísticos.

Nuestra autora vivió en París, a donde fue a estudiar pintura (en 1930 se graduó de *L'École du Louvre*; allí dedicó especial atención al

¹ LYDIA CABRERA: *El Monte*, Miami, Colección del Chicherekú, 1971, pág. 7.

² LYDIA CABRERA: «Oye, Ogbó», *La Enciclopedia de Cuba*, San Juan-Madrid, Ed. Playor, tomo 6 (Folklore), 1974, pág. 349.

³ RITA GUIBERT: «Guillermo Cabrera Infante», *Seven Voices*, New York, Vintage Books, 1972, página 380.

⁴ ROSARIO HIRIART: *Lydia Cabrera: Vida hecha arte*, Madrid-Nueva York, Torres, 1978.