

En el primer trozo, Escruto participa en una serie de sucesos que él teme ocurran en relación a la muerte de Sira. En el segundo, Celso especula con su vida futura en Carde. En las dos citas, es la imaginación de los personajes lo que les permite proyectarse a una realidad etérea.

La habilidad de un personaje en crearse su propia realidad en un ámbito mental adquiere aún mayor importancia cuando a través de la novela se ven contrapuestos los pensamientos de los personajes centrales con las ideas que sobre ellos tienen otros individuos. Esta yuxtaposición queda implícitamente justificada en la habilidad que tienen tales personajes, como Berilo y Celso, de imaginarse cómo es cualquier cosa —aun lo que otros piensan de ellos (lo destacado es nuestro):

Yo soy Berilo Escruto, rico, distribuidor en toda la comarca del mejor vino y de licores de todas marcas.

—Berilo tiene una mano férrea para los negocios.

—Escruto es como una zorra, no se le escapa una peseta.

Eso es lo que dicen de mí y yo me río a sus espaldas, sois unos pobres diablos, siempre afanados en el trabajo y no sabéis salir de pobres (p. 15).

Tras el sobrehumano esfuerzo de la Congregación, las mujeres, agotadas, se han dejado caer sobre los bancos como si ya todo les diera igual. Ahora todas miramos a nuestro curita. *Sobre todo la Ambrosia, sus ojos azules, su piel blanca y tersa.* Me gusta este cura. Ya estaba harta del cerdo de Albende, ese cura zorrón que sólo pisaba Carde para sacarnos las perras. Me gusta este cura joven, limpio, inocente como un niño (p. 197).

En el primer ejemplo, Berilo se imagina lo que piensan y dicen sobre él las gentes del pueblo, reaccionando despectivamente al respecto. En el segundo, se describe lo que hacen las mujeres en la iglesia desde el punto de vista del cura o un narrador, para, acto seguido, ser adoptada la perspectiva de esas mismas mujeres que observan a su párroco. Del punto de vista de ellas, se pasa a una breve descripción de Ambrosia, que bien puede provenir del cura Celso, ya que es él quien se siente atraído físicamente por ella (por las mujeres de ojos azules). Junto al paréntesis descriptivo aparece contrapuesta la supuesta reacción de Ambrosia al cura: cómo ella también lo miraba favorablemente. Ante la yuxtaposición de tantas perspectivas en el segundo ejemplo, es imposible determinar si todo lo leído proviene de la imaginación de Celso o de un narrador omnisciente. Ambas opciones son plausibles. Esta fusión de perspectivas responde aquí, como por toda la novela, al deseo del novelista de

dar simultáneamente lo experimentado mentalmente por los personajes sin que el lector tenga certeza sobre cuál es la fuente de donde emana la información que lee. Lo que intenta Ramón Hernández es evitar que sepamos que el origen de todo lo es un narrador omnisciente, ya que, de serlo, la novela perdería verosimilitud al tener a una entidad intermedia y extranjera entre los personajes y los lectores. Con la imaginación de los personajes, Ramón Hernández busca la creación de una atmósfera ambigua donde la omnisciencia del narrador no esté completamente desnuda. En este intento de disfrazar la perspectiva prevalente en *El buey en el matadero*, fracasó el novelista porque más que ambigüedad lo que se consigue con la contraposición de omnisciencia e imaginación es confundir al lector y hacer menos patentes los temas de la obra. Y aún más, no creemos que las atribuciones hechas a la imaginación sean suficientes para lograr despistar al lector: todos percibimos la omnisciencia del narrador (8).

Por último, y en el campo técnico, Ramón Hernández se vale también en *El buey en el matadero* de contraposiciones de ideas en la creación de una ironía sutil que le añade una dimensión estética a la novela. Ejemplos de esta ironía son los dulces que Berilo le llevaba a su esposa (p. 14) para dárselos en vez de a su amante Sira (pp. 20-21), y cuando doña Aurea reza para que Berilo alcance una tranquilidad espiritual en la soledad de su viudez (p. 47) (9).



Hasta aquí hemos considerado someramente varios aspectos temáticos y técnicos de *El buey en el matadero*, que dejan percibir cómo la novela adolece de deficiencias propias de una obra primeriza. Sin embargo, en ella se observan también ciertas preocupaciones de Ramón Hernández que más tarde surgirán con mayor elaboración en otras de sus novelas. Nos referimos a la importancia de la niñez de Berilo y Celso en sus vidas adultas (que nos recuerdan la de Alberto en *Palabras en el muro* y la de Walia en *La ira de la noche*), la obsesión de Berilo por un crimen no cometido (cual Walia), la preponderancia de la perspectiva mental (como en *Palabras en el muro* y *La ira de la noche*) y el intento de ocultar la omnisciencia del narrador por medio de la imaginación de varios personajes (como en *Palabras en el muro*). Todos estos elementos hacen de *El buey*

(8) Debemos notar que el intento de ocultar la omnisciencia a través de la imaginación fue usado más tarde, y con mayor éxito, por Hernández en su novela *Palabras en el muro*.

(9) Véanse otros ejemplos en las páginas 23, 24, 45, 143, 155, 159 y 161.

en el *matadero* un importante eslabón en la novelística de Ramón Hernández (10).—LUIS GONZALEZ DEL VALLE (Department of Modern Languages, Kansas State University, Manhattan, Kansas 66506, USA), Antolín González del Valle (Department of Modern Languages, University of North Carolina, Wilmington, North Carolina 28401, USA).

JOSE ALBERTO SANTIAGO: «FORMALIDADES»

Hace unos años, y desde estas mismas páginas, me refería yo a los dos primeros libros de poemas (*Arbol de asombro* y *Piel en vano*) del escritor argentino José Alberto Santiago. Confesaba en aquellas notas que había salido muy complacido de aquel encuentro, pues aunque no tenía unos elementos de juicio previos, aunque no podía ubicar la poesía de José Alberto Santiago en unas coordenadas conocidas, se me reveló como una búsqueda sagaz de revelaciones que provoca la realidad, pero sin descuidar en ningún momento (es más, teniéndolo muy en cuenta) el trabajo sobre la expresión poética, la utilización muy juiciosa de la palabra como elemento indispensable. Atravesamos—escribía entonces—la vida, la emoción, la sensación y el asombro ante las cosas para plantarnos, casi sin notarlo, en el valor puro de las palabras. Cada palabra es para nuestro autor como un elemento mágico en el que puede encerrar el descubrimiento del mundo y de las cosas. Elemento mágico pero, al propio tiempo, de una realidad palpitante y contundente. Y *Formalidades*, el libro que ahora nos ocupa (premio *Leopoldo Panero* de 1972), confirma aquellas palabras y otorga al lector una más completa perspectiva frente a la trayectoria poética de José A. Santiago.

No se trata de un libro unitario, sino de tres partes que se acogen a un denominador común: el lenguaje, que destruye la tradicional y ampulosa linealidad de la preceptiva poética, sin que en ningún momento la estructura y el verso de José A. Santiago se aparten de la austera y recia construcción poemática de nuestros clásicos. Nada tiene que ver que nuestro escritor utilice expresiones coloquiales, giros porteños, a veces frases acuñadas de *slogans* publicitarios, o ciertas fórmulas estereotipadas del lenguaje periodístico. Todo ello no viene sino a confirmar y enriquecer el proceso que ha seguido

(10) Deseamos dejar constancia de nuestro agradecimiento a la Faculty Research Committee de Kansas State University y a la Foundation of the University of North Carolina at Wilmington por sus ayudas económicas en la preparación de este ensayo.

su escritura: desde una necesidad por clarificar el asombro esencial ante las cosas y ante la vida (proceso al que servía de catalizador una muy señalada capacidad de absorción sensorial) que era imprescindible comunicar a los demás, pasando por el encuentro con un vivir agónico, dramático, en el que destacaba la presencia de un tiempo que se ahonda y se convierte en elemento esencial (momento en el que tendríamos una poesía sustancialmente expresionista, en la que privaba una visión de primer plano, de ciertos acontecimientos cotidianos, pero reveladores de una mayor trascendencia), hasta llegar a estas *formalidades*, en que la contemplación conceptual adquiere mayor protagonismo, y en el que los elementos irónicos, y hasta sarcásticos, hacen su aparición, de forma rotunda, influyendo incluso en el discurso verbal, en el desarrollo de la escritura de cada uno de estos poemas.

Hablábamos de tres partes distintas en *Formalidades*; pero debo añadir que, al propio tiempo, estos tres estadios en que podemos claramente deslindar los acercamientos de José A. Santiago a la realidad, se hacen solidarios precisamente por la intención del lenguaje. Se convierten en una sola reflexión existencial sobre la vida propia, y sobre el mundo que rodea al escritor, a partir de una contemplación de sus máscaras (elemento que ya estaba presente en *Piel en vano*), y de un profundo sentimiento del paso del tiempo, de la consumación de la existencia, que se convertirá así en elemento primario y fundamental de todo el libro. Un libro que, por lo mismo, se carga de un cierto tono moral, de reconvención no exenta de ironía.

Porque esta existencia, que aparece como centro de la temática de *Formalidades*, se encara desde una perspectiva autocrítica: al poeta le preocupa sobre todo su relación con el medio que lo rodea, y con aquellos seres a quienes le une una mayor dependencia; una relación que se analiza conceptualmente para desembocar en una ironía callada, aparentemente intrascendente y nunca, desde luego, descarnada; que se apoya básicamente en esa utilización alterada del lenguaje que ya he insinuado:

... .. el corazón no es lo que siente
y mal de corazón sufre un gerente
—cien por ciento, estadística probada—
pero por versos nunca pasa nada
apenas hipotensos solamente

Lo poético (entendido esto de forma tradicional) se rompe, pues, con la inclusión de elementos (tradicionalmente también) prosáicos;