

lidad y ternura, infinitas partículas de un caleidoscopio maravilloso y, sin embargo, de unidad indestructible: un mundo idéntico a sí mismo, sólidamente estructurado en su basamento armilar, el personaje. Y obedeciendo rigurosamente a sus leyes internas, una lógica alógica, si pudiera llamarse así a su propia y singular regulación.

Aquí es donde desbarran algunas de las interpretaciones conocidas de la obra. Para Marianne Franck, la docta colaboradora de la revista *Humboldt*, por ejemplo, se trata de una novela espacial, otra novela de la revolución mexicana o al menos, otra novela americana de estructura social y "telúrica", como se decía desde Keyserling hasta hace poco. Bien lejos está *Pedro Páramo* de la balacera habitual, de la violencia ingenua y monótona del mundonovismo o super-regionalismo americano. Bastaría recordar sólo la situación narrativa inicial —situación que se aclara recién en la mitad del libro— para fijar ese imponderable que los tratadistas llaman "atmósfera" o "tono" y el carácter inconfundible de este relato:

"—¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado? Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalabrado como mueren los que mueren muertos de miedo. De no haber habido aire para respirar esa noche de que hablas, nos hubieran faltado las fuerzas para llevarte y contimás para enterrarte. Y ya ves, te enterramos"

Esa es la situación: es un diálogo sepulcral. A lo largo de la obra deambulan espectros, ánimas, toda clase de horrores; continuamente se oyen murmullos, voces antiguas y siniestras, quejidos de muertos. Nadie es capaz de discernir el límite entre el Más Acá y el Más Allá, entre aparecidos y criaturas de carne y hueso; nadie es capaz de introducirse a fondo en este mundo espeluznante sólo con la primera lectura; nadie es capaz de librarse del encanto mórbido, lunar, de esta maravillosa novela. Recuerda por igual el mundo virginal de Dafnes y Cloe y las visiones terroríficas de Hyeronimus Bosch; las pinturas de Rafael y Fra Angélico y las versiones medievales del Infierno cristiano.

Pero, dulce y amarga, como la vida del hombre, es una novela que hay que leer . . . y releer muchas veces, como toda obra clásica de verdad.

NORMAN CORTÉS

JUAN VILLEGAS MORALES. HACIA UN METODO DE ANALISIS DE LA OBRA DRAMATICA. Valdivia. Imprenta de la Universidad Austral de Chile, 1963.

Quienquiera que se ocupe hoy día de crítica e investigación literaria deberá tener presente, primero, la necesidad de una concepción previa acerca de la naturaleza esencial del objeto de estudio y, segundo —como

consecuencia de lo anterior—, la posibilidad de construir, desde la reflexión ya realizada, un método de acercamiento a los textos particulares. Otra cosa, la crítica impresionista o la contabilización retórica, no constituye sino la reiteración de un tipo de análisis que, cuando no es definitivamente obscurecedor y destructivo de la obra poética, resulta por lo menos perfectamente inútil; en esto, en la necesidad de orientar el análisis empírico dotándolo de un camino y una fundamentación precisos, se apoya, creemos, el auge del método estructural en los últimos decenios. Es la conciencia, después de treinta o cuarenta años de crítica impresionista o científicamente mal orientada (el aporte de Croce o de los estudios sociológicos, si bien considerable en numerosos aspectos ha sido desquiciador en muchos otros, vgr.: la identificación autor-hablante básico) de que el objetivo principal del análisis es la obra misma y que ésta, el cuento, la novela o el drama, podía ser mucho mejor vista mediante un método fundado en una intuición esencial del objeto y en el desarrollo posterior de sus estructuras generales.

Sin embargo, las investigaciones desde esta perspectiva no han cubierto aún el total de sus posibilidades. Los trabajos de Roman Ingarden, Wolfgang Kayser o Félix Martínez desarrollan el problema en relación con la obra literaria en general o bien, como en el caso de Kayser y Martínez, en lo que respecta a la narrativa. Cierto es que en ellos está insinuado el acceso a otros géneros, pero en ninguno específica y exhaustivamente expuesto.

Es en este sentido, como una continuación en el ámbito del drama de las investigaciones anteriores, que el profesor, doctor Juan Villegas Morales ha concebido su libro: . . . "La obra dramática —afirma en el capítulo segundo— requeriría asimilarse al método de análisis de la obra literaria en general. Es decir, debería ser analizada desde la perspectiva de su estructura por cuanto constituye una obra literaria. Este postulado, sin duda válido, lleva, en nuestra opinión, una generalidad no satisfactoria. Queda en penumbras la aprehensión del género y la individualidad de la obra como ínsita en él . . ." (página 24). Es el problema básico. Y con él, la evidente necesidad de construir un método especial de análisis, concebible sólo desde un despliegue adecuado —e integral— de los caracteres esenciales del género.

Los capítulos que siguen muestran el cumplimiento de este propósito; enfrentando su tema desde un punto de vista doble: la investigación lingüística y literaria contemporáneas y el testimonio teórico que, después de Aristóteles, poseemos sobre la obra dramática, el profesor Villegas articula una nueva y personal visión de ella. La integración del pensamiento de Karl Bühler acerca del lenguaje o, mejor, la integración de su teoría de las funciones del lenguaje con las numerosas respuestas tradicionales que ordenan la estructura del mundo dramático en torno a la acción, constituye el punto de partida de su trabajo; se ha respetado así, como pensamiento vivo y actuante, lo mejor de las reflexiones del pasado, evitando reiteraciones innecesarias, pensamiento tardío sobre viejos tópicos resuel-

tos. Es, además, la presencia en este libro de una verdadera, *efectiva*, inteligencia de la tradición: no como mera arqueología, testimonio muerto de hombres y épocas igualmente muertos, sino como pasado que, con su vista dirigida a lo esencial, es siempre verdadero; un pasado que porque nunca fue puramente actual, no puede perder, en nuestro tiempo, actualidad.

Claro es que la integración a que aludimos, esta síntesis entre una tradición viva, reveladora de instancias permanentes de su objeto e investigaciones que no por nuevas son menos verdaderas, existe sólo en cuanto parte de un proceso. En efecto, es al asumir la tesis de Martínez sobre la estructura de la obra literaria en general, que discute y amplía los conceptos de *Das literarische Kunstwerk*, que el autor se encuentra con el campo abierto para una más extensa y profunda investigación sobre la especificidad del drama; así, la inclusión del pensamiento de Bühler sobre el lenguaje y la aplicación de la función apelativa en la distinción del género —por lo demás, insinuada por el propio Bühler y parcialmente desplegada por Martínez— tiene sentido sólo en cuanto significa caracterizarlo en lo que este último llama el estrato de las frases, comprobando en la obra, en el complejo de sus significaciones, un innegable predominio del oyente, espectador en este caso. Por otra parte, el rescatado concepto de acción dramática se enriquece adquiriendo sus más altas perspectivas cuando pensamos que con él se logra, *propiamente*, la caracterización específica de un nuevo sector estructural: el mundo dramático, las objetividades, visualizables hasta ahora únicamente en la constitución o funcionalidad de espacio, personaje y acontecimiento, elementos extendibles al mundo épico y que resultan, por ello, generales e insuficientes. Es, entonces, la existencia, cuidadosamente asumida, de una reflexión previa sobre la estructura general de la obra literaria y su aplicación en el caso particular de la obra dramática, la que ha permitido que el profesor Villegas dirija su labor sin vacilaciones; a través de esa estructura general, del examen de sus estratos en la obra dramática, ha podido determinar tanto el alcance de las investigaciones existentes como los vacíos que ellas dejaban.

Esos vacíos correspondían, como hemos visto, al mundo dramático, un mundo que alcanza ahora su caracterización esencial a partir del concepto de acción dramática; pero este concepto, tomado de la tradición de estudios sobre el teatro (la misma etimología del vocablo drama, *drao*, confirma sus vínculos con la acción), no ha sido, sin más, cogido e incorporado en la nueva tesis. Por el contrario, su carácter difuso, su equivocidad, ha sido superada conscientemente; se ha vuelto, para lograrlo, a la intuición originaria, a las "situaciones" que permitirían reconocer a la acción dramática configurando mundo, para acotar luego, desde allí, un término preciso. Su sentido no es aquí, como por ejemplo en Gouhier, una interrogante continua.

Dice Villegas:

"... La acción dramática es un esquema dinámico que organiza el mundo dramático distendiéndose a partir de un conflicto. Se representa como una línea que se proyecta desde un punto inicial a un término.

La consideramos, simplemente, un esquema porque no es un hecho concreto, una situación determinada, sino que una línea por medio de la cual se vinculan, y adquieren sentido, los diversos acontecimientos que ocurren en el mundo de la obra dramática. Es dinámica por cuanto existe a medida que se va haciendo. No es estática. Precisamente, en esta propiedad radica su capacidad dramática. Lo inmóvil no provoca tensión, sino en cuanto su posibilidad de movimiento..." (página 90).

Aquí se establece, entonces, el origen de un método; sin desconocer los constituyentes kayserianos, que significan sin duda una posibilidad real de análisis, el autor postula su dependencia de la acción dramática. Es hacia ella, hacia la configuración que el mundo alcanza en la medida de su despliegue, hacia donde el análisis empírico debe orientarse. Sin embargo, ni la acción dramática surge sola ni su despliegue es azaroso; una y otra cosa dependen de la existencia de un conflicto, es decir, de la presencia potenciadora del drama, de fuerzas en pugna. El conflicto, en cuya necesidad han insistido largamente la mayoría de los teóricos del teatro, alcanza, como la acción y en cuanto fundamento de ella, su verdadero significado: es la pugna, imprescindible y revelada —según dijimos— en el análisis aun de aquellas situaciones reales que posibilitan la obra, entre una fuerza impulsora y con objetivos precisos y una segunda fuerza, oponente, y obstructora del movimiento.

Con esto, el camino del método está trazado: si su finalidad es la acción y su peculiar desarrollo en el movimiento de la pieza, el primer paso comprensivo será la ubicación y alternativas del conflicto; él permitirá más tarde, en sus variaciones —período de articulación, indecisiones conflictivas y finalmente triunfo o derrota de la fuerza primaria— articular fases o etapas en el esquema y determinar, paralelamente, el sentido que todas y cada una de ellas confieren a la pieza.

Pero no sólo eso; la precisión del concepto de acción dramática y de su modo de aparecer, trae consigo el esclarecimiento de toda una terminología tradicional nebulosa y, por lo mismo, inútil sobre el teatro: conceptos como solución, antisolución, clímax, tensión u otros se abren ahora, por sus relaciones con el conflicto y la acción, como vías de acceso importantes en la determinación de la singularidad de las obras particulares.

Habría que señalar, por último, que los capítulos finales de la tesis —tercera parte del libro— constituyen una aplicación práctica, en *Fuenteovejuna* y *Ana Kleiber*, del método propuesto; ambos análisis poseen un valor incontestable, evidenciándose con ello, en definitiva, el valor de este ensayo y su alto sitio entre los mejores realizados hasta hoy sobre teoría dramática.

GRINOR ROJO