EL ESTILO LITERARIO DE *PERROMUNDO*: ANÁLISIS DE UNA NOVELA DE CARLOS ALBERTO MONTANER

La invención formal en la novela, lejos de oponerse al realismo —como algunos críticos miopes suponen con frecuencia— es el *sine qua non* de un mayor realismo¹.

Las palabras del novelista y crítico francés que encabezan estas líneas vienen muy a propósito para un estudio de *Perromundo*, novela nueva de Carlos Alberto Montaner. El calificativo no es ocioso; la obra es nueva y del nuevo género. En esta época del *boom* literario en la narrativa hispanoamericana, cuando alcanzamos por fin a ser contemporáneos del resto de la Humanidad (para parafrasear la mexicana frase de Octavio Paz), el joven escritor cubano ha «inventado» un libro estremecedor. A riesgo de pecar de impresionistas, digámoslo cuanto antes: *Perromundo* estremece, asalta físicamente al lector. Y creemos que su efecto ha sido cuidadosamente calculado; Carlos Alberto Montaner, hombre y narrador violento, se ha plantado seriamente en un nuevo escenario. El «cómo» y el «cuánto» de esta adopción de ambiente son el objetivo de los presentes párrafos, pero se hace precisa una aclaración de nuestro título.

El «estilo literario» es para nosotros logro externo e interno en que la visión del mundo —el *Weltanschauung*— del autor es pivote de múltiples giros: la circunstancia novelesca y la experiencia vital del novelista están íntimamente relacionadas entre sí en este caso y la «invención formal» depende de una elección tanto volitiva como semiconsiente. El «estilo» en este estudio se refiere a la realización del móvil creador, tanto con el hacer vivir a un personaje como con la determinada estructura lingüística dentro de la cual se mueve; más bien el «modo» literario del autor.

¹ MICHEL BUTOR: «The Novel as Research», en *Inventory: Essays by Michel Butor*, traducción de Richard Howard. Simon and Schuster. Nueva York, 1968, pág. 28. La versión española es nuestra.

UN NUEVO TEMA Y UN NUEVO REALISMO

En nuestra edad de vericuetos temáticos —selvas de mito, páramos de pesadilla—, Montaner hace recuento de experiencias vitales y acopio de facultades imaginativas para abordar un tema de crónica roja: el terrorismo. La novela consiste en la historia mental y física de Ernesto Carrillo, saboteador y terrorista, a medida que sus huesos se van emmohecendo en un penal. La cárcel del cuerpo no es nunca la del alma, en su caso; su rebeldía —su «método», que él insiste en llamar su «luzbelismo»—flamea hasta el final negro y anónimo, cuando un bárbaro teniente carcelero le obliga a ver la muerte, cara a cara, dentro del cañón de una pistola.

El asunto se va entretejiendo y revelando a lo largo de cinco divisiones mayores, cada una de las cuales tiene un título: «Casi al final», «Dos ojos rojos miran azorados», «De la manga de saliva brotó un conejo de hostilidad», «Con el olor de la aventura has vuelto a la vida» y «Lo que está dentro del cañón»². Ernesto Carrillo es condenado a cumplir treinta años de condena por delitos que incluyen sabotaje, conspiración y asesinato: todos cometidos a razón de «un odio furioso contra la opresión y el abuso entronizados»³. Las escenas de la vida en prisión se suceden, revelando toda una galería de personajes disímiles, y salpicadas de introspecciones y retrocesos: el protagonista existe, medita y lucha contra el gradual desaliento que se apodera de los demás. Así se va convirtiendo en una especie de líder de la masa encarcelada. El acontecimiento clave está constituido por la acción del alcaide, que, de acuerdo con las directivas gubernamentales, establece un programa de «rehabilitación» —en realidad, adoctrinamiento—. El preso que accede, con su asistencia, a escuchar los cursillos de convencimiento ideológico, contempla ante sí una reja que se abre en el futuro. Este va a ser, a medida que pasan las páginas, el punto de encrucijada: Ernesto Carrillo, con rebeldía característica, se niega a aceptar la imposición de credo. No importa cuál sea la recompensa, él elige la libertad moral de su decisión inquebran-

² Los títulos han sido tomados de frases existentes en las divisiones respectivas; como las palabras indican, la primera nos sitúa de lleno en los últimos días del protagonista, y toda la trama —excepto en la final— se perfila por medio de un largo *flashback*.

³ CARLOS ALBERTO MONTANER: *Perromundo*. Ediciones 29. Barcelona, 1972, página 112. Todas las demás referencias a la obra se hacen con respecto a la misma edición.

table, no la libertad física del acatamiento. El conflicto central de la obra se plantea alrededor de este eje, culminando con el atropello final de los únicos doce reclusos que no se avienen a la componenda y, en último término, con la eliminación del solo obstáculo que se opone al triunfo del sistema: el «luzbelismo» de un hombre que no se rinde.

A pesar de que la literatura ha sido a menudo lugar de cita para prisioneros (de Dumas y Dostoievsky al hoy perseguido Solzhenitsyn), la realidad literaria de *Perromundo* es nueva en su enfoque. El autor añade dimensiones nuevas: un plano triple de perspectivas, un curioso ángulo humorístico superimpuesto a la angustia, unas teorías literarias y vitales formuladas libremente desde el encierro, un juego cervantino de «fingimiento». De la voluntaria y autorizada mezcla de estos elementos surge un libro nihilista en la superficie, pero rebosante de luz en su visión final: el hombre escoge —sobrevive o muere—, pero nunca cede el derecho de elección. A Luzbel se le pudo desterrar del paraíso, pero los siglos no le han arrancado y suprimido el grito interior de protesta que siembra entre nosotros; al preguntársele a Ernesto Carrillo si no asistirá al adoctrinamiento, si se quedará preso los treinta años de su condena, responde:

«Me quedaré aquí, pero no sé si me quedaré preso. La libertad es cuestión de selección de posibilidades. No existe la «libertad» como una cosa aislada, como un valor absoluto. Hay un millón de libertades, tantas como posibilidades de elección. A mí se me han reducido todas a escoger entre salir de esta cárcel, disfrazado ideológicamente, repitiendo las estupideces y dogmas que el tarado adoctrinador me indique, o quedarme adentro eligiendo la rebeldía... Cuando los adoctrinados «salen» de la cárcel dejan el espíritu tras las rejas. Salen «presos». Yo me quedo «libre», aunque la decisión me cueste vivir treinta años enjaulado. Cada minuto de esos treinta años sabré que vivo de la manera que yo elegí, sabré que el hambre que paso o el palo que recibo es una consecuencia del ejercicio de mi condición de hombre» (pág. 149).

La creación de la nueva realidad, aumentada con múltiples planos de conocimiento e intuición, está precisamente basada en el ceñirse a la forma, en el perseguir un vehículo de expresión que capte, perciba y *traspase* adecuadamente un cosmos creado en la ficción. Para este nuevo modo de «comprometer» al lector, todas las téc-

nicas del realismo tradicional no bastan, aunque siguen siendo el punto de partida; pero el tema es inseparable de la forma en que nos presente, y un nuevo estado de conciencia, un nuevo «darnos cuenta» de lo que es la novela, de sus relaciones con la realidad, corresponden a nuevas formas en todo nivel: lenguaje, estilo, técnica, composición y estructura. Este es el nuevo y mayor realismo de *Perromundo*.

UNA DIMENSIÓN CONTEMPORÁNEA Y CLÁSICA

Los protagonistas de *Perromundo* —mil doscientos seres humanos encarnados en uno solo— van moviéndose por entre las galeras del libro y de la prisión bajo la luz de varios reflectores: Ernesto Carrillo el narrador, Ernesto Carrillo el sujeto, Ernesto Carrillo el interlocutor, Carlos Alberto Montaner el omnisciente. Cuatro situaciones reducidas a tres perspectivas, cuando fundimos la segunda y la cuarta en el «él» gramatical; el «yo» y el «tú» corresponden a las dos primeras, respectivamente. A medida que se traslada el objetivo de la cámara, escuchamos tres versiones que corresponden a tres planos, y estos puntos de vista se repiten y entretajan en las páginas de la novela como en un contrapunto de emociones.

El «yo» de la figura central se impone en el monólogo interior, en el recuerdo vital del pasado, en el soñar y fantasear del protagonista; el «tú» es el análisis introspectivo, el filosófico autoexamen de Ernesto Carrillo, su toma de conciencia y su elección de rumbo; el «él» constituye la armazón documental e histórica de la novela, su acción externa, ya sea en el *flashback*, con Ernesto como sujeto, o en la narración de escenas «fuera» de la experiencia de éste (Montaner como narrador omnisciente, sabio de móviles humanos e idiosincrasias). Perspectiva aparte, aunque relacionada con la tercera, la ofrecen los diálogos «puros», de desnuda objetividad, y la escena dramática teatral del juicio de Mario, donde el novelista se limita a ser director de escena (y aun apuntador).

La narración, como en tantas obras de autores contemporáneos (Sarraute, Cortázar, Robbe-Grillet, Fuentes, para mencionar algunos), no resulta lineal, sino que se convierte en un mosaico o urdimbre en cuya superficie aislamos un cierto número de puntos y agrupaciones. A pesar de ello, *Perromundo* tiene un hilo de continuidad que no llega a ser cortado por la brutalidad disecadora de algunos episodios; más que nada, la determinación y firmeza de la figura

central nos trae de vuelta al «sentido», recoge el carrete de las divagaciones del lenguaje y explica (y hasta justifica) los saltos temporales y espaciales. En medio de todo, como chispazos picarescos, la descripción sorprendente de un personaje o hecho: un humor que no llega a ser macabro (nos deja reír sin lágrimas), un ingenio que alivia el transcurrir de los momentos torturadores, si bien se concentra en las flaquezas físicas y ridiculeces del carácter o vida personal de las figuras de ficción, y, sobre todo, con el valor de lo imprevisto y de lo absurdo. Cuando Ernesto Carrillo llega a la cárcel para empezar a cumplir su condena, en aquel instante serio de ruptura e impotencia, sus ojos se fijan en el caminar del guardia que lo lleva a la galera, y sus disquisiciones sobre medicina, fisiología, bacteriología y arqueología son dignas de la mejor prosa de un semanario cómico-burlesco.

«Camina despacio el guardia, piensas que teme que los centenarios adoquines se fuesen a hundir con su peso. Tal vez lo que se te antoja como preocupación arqueológica sea un procaz (pero muy doloroso) forúnculo anal.»

«Estafilococo dorado. Terramicina. Qué ocurrencia llamarle Estafilococo dorado a un fabricante de forúnculos anales. Guardia, es usted Champollion o simplemente le duele el culo. Haga el favor de aclararlo porque el diagnóstico resulta impreciso» (pág. 20).

Y al ser enumeradas por el alcaide Barniol las pasadas ocupaciones del líder de los presos, se mezclan en la lista los oficios más variados e incongruentes con su profesión magisterial de Filosofía:

«...vendedor de zapatos en una peletería, amanuense de un notario opulento, echado por agredir a un cliente y luego al notario opulento cuando le pedía cuentas, y —esto era más raro— seis meses como reparador de cadáveres en una funeraria del barrio chino» (pág. 80).

Otra de las dimensiones añadidas por el autor a su obra es la de una «disyuntiva» a la elección: los presos, *en realidad* (dicen ellos), no se convierten ni se dejan adoctrinar, sólo fingen su nueva convicción para ganar la libertad del cuerpo. Pero este fingir diario (según el alcaide) se va convirtiendo, sin que los prisioneros puedan recono-

cerlo ni admitirlo, en una burla: la reforma se logra en la práctica, pues el hábito de la ficción se les convierte en «verdad».

«Van por lana y son trasquilados. Al principio tratan de confundir poniéndose un disfraz, pero al cabo descubren que han llevado el disfraz demasiado tiempo para quitárselo de un tirón. Si no se reforman, al menos se deforman...» (pág. 83).

Es esta situación un paralelo contemporáneo del rejuego cervantino de la fluctuación: los engañados y los engañadores cambian de papel, a veces tan de repente que no dan tiempo al lector para recobrar el aliento, y los fingidores convierten el engaño en forma de vida no atreviéndose a «romper» la «realidad». Recordemos «El retablo de las maravillas» y la venta-castillo donde veló sus armas Don Quijote, la cueva de Montesinos y el episodio de Clavileño: ejemplos todos de aquel «deslizarse» entre dos planos (como dijo el sabio don Américo Castro), de aquel cambio y recambio de piel de los personajes. En el proceso de creación de *Perromundo*, su autor evoca el «fingimiento» de los siglos xv y xvi, y encuentra un eco en el xx dentro de la propia narración, dimensión clásica que se codea con la contemporaneidad. Escuchemos la conversación entre Barniol y sus adoctrinadores, preocupados éstos por la tomadura de pelo de que son víctimas:

«—Hay un doble juego que consiste en hacernos creer que se adoctrinan, pero no tanto como para que el resto de sus compañeros crean en la veracidad de la conversión. Así, la excusa de “lo-hago-para-salvar-el-pellejo” atenúa el complejo de culpa y ablanda las relaciones entre ellos y los no conversos... (dijo el “sapo”) —terció Barniol—, pero no le den importancia a la autenticidad de la conversión. En España, los judíos que fingieron convertirse acabaron siendo “familiares” de la Inquisición, y en Europa los franceses que “fingieron” simpatías por el nazismo acabaron defendiendo el último reducto de Berlín. Mientras más tiempo jueguen a engañarnos más se engañarán ellos» (páginas 136-137).

En el interludio amoroso de la acción —el *flashback* de la convivencia con Marcia— se expone claramente para el lector la axiología de Ernesto Carrillo, en labios de su amante-crítica. El retrato existencial del protagonista se completa de manera adecuada porque él

y la mujer son dos caras de la misma moneda; y la visión cínica y utilitaria que a ella le permite escaparse del «compromiso», asalta al hombre después en la cárcel como estribillo que lo convence en sus peores momentos de depresión. Aunque él nunca pudo ni podrá ser como la muchacha le aconseja, la verdad práctica de las recriminaciones femeninas le persigue en el recuerdo (y, por supuesto, al lector se le presenta la pícaro idea de que es Montaner el novelista quien habla consigo mismo dentro del marco de la ficción):

«En el fondo, capitalismo, marxismo, nazismo, radicalismo, fascismo, izquierdismo, derechismo y todas esas tonteras son las mismas palabras combinadas desde perspectivas distintas. Chorros de saliva que matan. El mismo barullo ensordecedor de la torre de Babel o de la frontera de Andorra... Te matarán, Ernesto. Y te matarán en balde. Luego el parloteo seguirá con otras palabras parecidas, semejantes, huecas. No vale la pena... No caigas en la ridícula pretensión de querer hacer. Nadie hace nada. Todos, de una forma u otra, no somos sino espectadores de una obra en la que al mismo tiempo actuamos...» (págs. 66-67)⁴.

Y esta disquisición de Marcia (estudiante de psicología) nos lleva a toda una teoría vital que se opone el sometimiento conceptual de la existencia, nos conduce a un pronunciamiento agnóstico de rechazo de abstracciones y figuraciones ilusas. El hombre *no puede* vivir de ideas, no es el *zoon politikon* de Aristóteles; es, en el mejor de los casos, un puñado de células que vibran y que sólo existen esencialmente en la conciencia de ese materialismo protector.

«La toma de conciencia es un fraude teatral de la peor especie, que, cuando no esconde vanidad oculta oportunismo... Ernesto, cómo se te ocurre que puede haber algo permanente en un

⁴ Toda esta posición vitalmente apolítica sospechamos que es la del autor. Y si esta sospecha es cierta, su confirmación aclararía el por qué del hecho de que una obra como ésta, de ambiente y temas políticos, resulte curiosamente antipartidaria. No opinamos como Luis Armendáriz (*El Mercurio de Chile*, 21 enero 1973, pág. 3), quien piensa que *Perromundo* —a pesar de su carácter atemporal y «alocal»— es un documento de denuncia de la «Cuba torturada». La armazón de los hechos está basada, de seguro, en una prisión cubana durante el régimen castrista; pero ésta fue —recordemos— la realidad del autor, quien se eleva por encima de ideologías para ahondar en el alma de un hombre, en la conciencia de la Humanidad entera. Nunca hace Ernesto Carrillo profesión de fe política, sino le rebeldía.

escenario temporal. La existencia del tiempo como dimensión (que no discutía) niega rotundamente la posibilidad de alcanzar un trozo de verdad. Y si esto es innegable, qué haces muriéndote por cuatro o cinco conceptos cuya validez duda hoy media humanidad... Lo único que en ti no es relativo, sino plenamente absoluto, es tu carne, tus huesos...» (pág. 69).

No es sino hasta meses más tarde, en la soledad de una prisión nocturna, que el hombre rebelde admite —un poco— la verdad física que le proponía la muchacha; en el aislamiento vital, se siente horrorizado y hasta llega a darse cuenta de que el ser humano sólo se completa y perfecciona en la unión suprema, la única comunicación posible, el único instante en que se acerca a la verdad del cosmos:

...«Un pensamiento atemorizado se te asoma al espíritu: no podrás amar nunca más. No escucharás otra vez los susurros anhelantes, ni sentirás en tus espaldas los dedos crispados de placer. Piensas que la ausencia de la hembra se te irá haciendo más y más dolorosa hasta que algún secreto mecanismo de defensa te mate los deseos a las puertas mismas de la locura. Todos los demonios lanzados por la humanidad contra el amor carnal te parecen absolutamente estúpidos. El valedero es ése de los cuerpos trezados y la palabra tremulante. No hay otro amor que el de las alcobas. El sudoroso y cálido que convierte la ternura en caricias y el dolor en placer. Tú lo sabes porque lo has perdido para siempre. Estarás solo y triste en medio de la gente. Te faltará la hembra. Piensas que se vive realmente entre dos. La criatura humana sigue siendo bisexuada aunque en la evolución se haya fragmentado. Necesita el otro sexo porque en el fondo sólo se realiza en la cópula...» (pág. 124).

Además de la teoría vital, se expone en las páginas de *Perromundo* toda una visión de la realidad *como literatura*. Para cada uno de los seres humanos, su vida *es* su novela, y todos tenemos que vivirla hasta el desenlace en nuestro papel de protagonistas; asimismo, participamos como personajes secundarios en las vidas-novelas de los otros con que estamos en contacto vital. Somos novelistas y observadores a la par que héroes y ejecutores, y tenemos la capacidad de observarnos en la observación de la realidad, y observar que nos observamos en la observación (como las múltiples imágenes de dos espejos frente a frente, especie de eco visual). Desde la perspectiva de actores, no vemos sino un plano bi-

dimensional de la realidad; desde la de autores, distinguimos diferentes facetas y ambiguas posibilidades. A través de esta concepción de la realidad literaria, Ernesto Carrillo se «sale» de la ficción porque tiene conciencia (aunque sólo intuitiva) de que es personaje ficticio; se «sale» de su subjetividad analizándose en su actuación, consciente de que está dentro del marco de una «nueva» novela que, contrariamente a la tradicional, no tiene ni exige desenlace.

«Los dos, piensas, necesitan jugar a la literatura de antes, necesitan jugar a la novela antigua con su protagonista, su antagonista, su trama, su lucha agónica y su desenlace. Sólo que la perspectiva fabrica dos novelas distintas. Tú, el protagonista de la tuya; Barniol, el héroe de la suya. El, tu antagonista en tu ficción. Tú, su antihéroe en la suya. Su novela trata de la eficiencia con que un funcionario inteligente manipula a un grupo peligroso de antisociales... En su libro, tú crees la oportunidad de demostrarse su talento... En tu novela, claro, Barniol es el antagonista. Tu argumento es diferente. Trata de un hombre medio muerto hace muchos años, que sólo siente la vida rebelándose, negándose, apretando los puños, indignándose, protegiendo su intimidad con las uñas, defendiendo su dignidad a puñetazos. Tu luzbelismo, Ernesto, tu incorregible luzbelismo. Pero un día los barrotes y los muros te convierten la rebelión, la sustancia de la vida, en un acto suicida, y entonces te das cuenta, Ernesto, que tu novela es deficiente porque no tiene un desenlace imprevisto, como las novelas de antes...» (págs. 92-93).

Esta teoría de la vida como literatura queda armonizada en las páginas de *Perromundo* por otra, similar aunque opuesta. Un diálogo entre Carrillo y otro prisionero nos revela que éste, quien se abraza al adoctrinamiento como medio de huida física, piensa escribir una novela. Pero no será una obra que refleje la realidad de la cárcel, sino el rastro que han dejado los años en prisión por el alma del escritor. No será el novelista observador de la realidad, sino testigo de la observación de la realidad según otro (él mismo en el pasado). En este párrafo también se comenta sobre la calidad ficticia de los protagonistas (otra vez la conciencia intuitiva de *ser personajes*, la autonomía de los seres de ficción), y sobre la calidad «irreal» de la realidad. Los prisioneros cabrán mejor dentro de una novela que en sus galeras. Así se realiza una doble inmersión, en el plano del novelista Montaner: de la vida a la literatura, y a la vida de vuelta. Es imposible, además, leer estas páginas y no pen-

sar que fue ésta la semilla original de *Perromundo*: Montaner, en sus años jóvenes de cárcel, debe haber decidido contar sus experiencias en una obra como la que describe⁵.

«—Escribiré una novela donde cuente, literalmente, lo que aquí ha ocurrido.

—No podrás hacerlo: te sentirás envilecido y te saldrá torcida la realidad.

—No seas tonto, yo no aspiro a contar la realidad: yo no sé lo que es eso; yo sé que he pasado por aquí y sé que ese paso ha dejado una huella; no voy a contar el paso sino la huella... Sólo la literatura, en cuanto no aspira a ser historia ni a hacer historia es válida para levantar el acta de lo que ha ocurrido... Si de todo este horror, si de todo este fango quedara un libro ¡sólo un libro! tal vez se redimieran los hombres que le dieron vida. Escribir ese libro es indispensable. ¿No crees que tú, Ernesto, empeñado en no ceder ni una pulgada frente a los que te quieren forzar, perteneces más a la literatura que a la vida? ¿No crees que los infelices que aquí perecen día a día, o los que les maltratan sin pudor, merecen trasvasar la realidad, eso que no sé lo que es, y aplastarse entre las páginas de un libro? Yo no sé si pueda escribir ese libro: no sé si es posible estar en el escenario y al mismo tiempo detrás del telón; no sé si me asfixie con las palabras, pero ese libro, esa novela mágica debe escribirse. Debe escribirse desde la perspectiva grotesca en que todos vivimos inmersos. Todos, carceleros y encarcelados, habitamos de caricatura cruel de un mundo ... Sólo me justificaría en una obra de arte. Sólo quedaría en paz con una novela sin partidanismos ni pequeñeces temporales que al redimir, por la recreación, este trozo de locura, me redima a mí mismo» (páginas 150-152).

Así, vemos las dos teorías armonizantes y a la vez opuestas para la ambigüedad del narrador-novelistas: lo vivido como «literatura» y lo literario como «vida».

⁵ Un detalle curioso y significativo: el apellido del prisionero con quien habla Carrillo es Quijano (famoso nombre del manchego antes de su heroica «toma de conciencia-locura»), y resultaría ocioso repetir aquí la suerte de Cervantes en galeras. ¡Dichosa culpa —la cárcel— que nos trajo tal redención —la novela—!: ésta es una paráfrasis nuestra de una frase litúrgica, pero es interesante que Montaner emplee también las palabras «locura» y «redimir» (Don Quijote y Cristo). Por lo demás, la expresión «sin partidanismos ni pequeñeces» confirma lo adelantado por nosotros en la nota 4.

ELEMENTOS «RAROS»

A lo largo de las páginas de la novela vemos desfilar todo un grupo de «extraños»; más bien, es como si pasáramos revista a una serie de cuadros con figuras retorcidas y negras (Bosch, Goya, Velázquez). Creaciones verdaderamente «esperpénticas», estos tipos se dan cita de nuevo en la obra de Montaner⁶ para aumentar, *ex profeso*, la sensación de pesadilla horrible de galeras y subterráneos.

En el dramático aparte de teatro absurdo que es el juicio imaginado de Mario Ordaz, aparecen cincuenta encapuchados siniestros a guisa de inquisidores, y entre ellos un jorobado rengo. Las capuchas tienen números lumínicos pintados, y los símbolos en la pared incluyen —en loca mezcla— una media luna, una swástica, una cruz, una hoz y un martillo, una paloma, un triángulo, un águila, una serpiente, un quetzal, un toro y un niño que orina: de Alá y Mahoma al Mannekin Pis. El abogado defensor es mudo (habla por señas) y el auto de fe grotesco se desarrolla entre los gritos de los acusadores y las direcciones de escena del productor cinematográfico que narra el juicio para los otros presos. Ambiente de locura y pesadilla que capta prodigiosamente el horror de un proceso de «justicia», al final del cual se aplica la pena de muerte a un joven de veinticinco años.

Las expansiones de los prisioneros en el patio central de la cárcel están punteadas por la descripción de los «extraños» que cumplen condena: un vejete pequeñito que arrastra una pierna, seca de reuma y varices; un enano maligno y malgenioso, de enorme cabezota, el cual se llama Casimiro (y a quien gritan «Casicrezco», cuando está de espaldas); «Musiú», negro viejo, manco y brujo haitiano; un dentista gordo y afeminado; Juan Vilar, «pequeñajo, lampiño, rubianco y ojiclaro» (página 58), quien se escapa confundido con un niño visitante; y la galera séptima, «especie de circo gitano», donde hay un luchador greco-romano que se llama Atahualpa, «y que habla con voz de pito. Junto a él, un astrólogo tonto» (pág. 72). Pero el aquelarre no se completa hasta que aparecen los carceleros-adoctrinadores, verdadera galería de monstruos humanoides: catorce abortos de la naturaleza, erigidos en «maestros ideológicos» de los 497 reclusos que se han «convertido» ha-

⁶ Su libro de cuentos *Poker de brujas* (1968), premiado en un certamen antillano, es un estudio novedoso de extrañas invenciones, de figuras y peculiaridades grotescas y anormales; su *Instantáneas al borde del abismo* (1970) es una curiosa colección de cuadros o viñetas que captan el momento último de lucidez en las vidas de varios seres humanos al borde de la locura.

cia la mitad de la obra. El párrafo siguiente describe la llegada de estos esperpentos a la oficina del alcaide Barniol, para asistir a una reunión:

«Por el pasillo se sintió un trote de caballería ligera. Comadreo intenso y risotadas. Un pájaro carpintero picoteó la puerta con sus nudillos secos. Apareció una cara chata ranurada bajo la nariz por una media luna gigantesca. Era el adoctrinador sapo. Le siguió una figura larga, escuálida, renegrada y velluda, de la familia de las arañas. Un gordito amaricado, trompudo y coloradito. Un dios azteca, misterioso, hierático. Una cara rijosa, con una mano en el bolsillo. Un olor a aguardiente encerrado en un cuasi-enano ventruado. Otro de pelambre hereje (calva leninesca, barba nazarena). Un negrito bongocero, venido a menos. Uno a lo galgo —largo, flaco, costilludo, feo y nervioso ¡cave canem!—. Una irredimible cara de tonto, abanderada con baba en las hendijas de la bocaza. Y —por último—, la nariz chata, con el pelo saliéndole de la frente del primer adoctrinador» (págs. 135-136).

Pero no para aquí la «rareza». Alejándose de lo obviamente deforme, del mundo de ciencia-ficción, Montaner logra captar una sublime extrañeza humana en la figura de Llorente, loco y suicida de dieciocho años. La enajenación del joven prisionero se va produciendo instigada por la soledad de afectos (su familia y prometida lo abandonan), y los fantasmas de su cerebro llegan a hacerse «reales» en el diálogo alucinado del demente. Apasionante tema el escogido por el autor e intrigante manera de explorar otro plano de la realidad: el que oscila entre luz y tiniebla, entre vida y muerte, entre momento y eternidad. La fascinación que este aspecto de la existencia humana ejerce sobre Montaner se aprecia desde su mencionado *Instantáneas al borde del abismo*, en cuyo prólogo nos explica que siempre le han interesado esos prodigiosos momentos, «suma y compendio de todas las angustias», que son los minutos «que marcan la frontera entre las sombras de la cordura y los primeros destellos de la locura»⁷.

«Lleno de ansiedad, sudando bajo la máscara de trapo, rompía la burbuja hermética de su realidad para introducirse en la de su fantasía. Así anduvo varias semanas. Emergía de los viajes con una mirada soñadora y el espíritu en calma. Cada vez la agitación y la ansiedad se hacían más frecuentes y sólo lograba enfriarse

⁷ Editorial San Juan. Puerto Rico, 1970, s. p. Veremos la relación entre este texto y el personaje de *Perromundo*, captado en el momento de transigir a un mundo doble —la locura—, por la puerta del suicidio.

el alma con el cambio de mundos. Un día —un día cualquiera, todos eran igualmente infernales bajo aquella carpa increíble de la almohada— sintió que las dos esferas, las dos cápsulas herméticas se habían juntado y que sus fantasmas pasaban de una a otra sin que pudiera controlarlos. Quiso poner fin al juego...» (página 133).

Para terminar de perfilar este mundo terreno e infernal de la cárcel y sus habitantes, el novelista también le añade un reino subterráneo de tinieblas y crujir de dientes. Los sótanos de la prisión, donde el alcaide hace plantar cargas de dinamita para evitar una sublevación exitosa, son verdaderos antros de brujas, descritos con pelos y señales tremendistas; un humor pertinaz compara los roedores muertos con barquitos enquillados, mientras un lenguaje metafórico cortante da al lector pinceladas visuales de repulsión e indignidades.

«Al sótano se penetra por el camino de la luz. Adentro todos los movimientos son vejaminosos, humillantes; se entra de nalgas y se camina encorvado. Hay un fuerte olor a orina: los rincones saben de tres siglos de uretras. La piedra ha conservado el castigo con avaricia aberrante. Una capa de moho abriga con un abrazo verde todas las paredes. Ratas flacas engullen toda clase de desperdicios. Ratas hinchadas, descompuestas, flotan patas arriba en seis pulgadas de agua sucia. Los veleritos tienen las extremidades dobladas sobre el buche redondo: el rabo, lánguido, se enquilla manimuerto. Dos sabandijas rijosas fornican: un resbalón y al agua. Una rata ciega chilla de dolor» (pág. 139).

El sótano, además, es réplica del círculo superior en este infierno angular del penal; es escondite subconsciente de podredumbre, que cada hombre lleva dentro de sí. Para Ernesto Carrillo, este oscuro subterráneo trae recuerdos de su infancia en un orfanato, donde la madre se reducía a un cartoncito de fotografía con una cara desconocida. El sótano horrible, «aquestrarre de angustias, de ratas, de miedos», le devuelve aquella angustia infantil y adolescente —los pensamientos negros y encharcados en su memoria—. «El sótano-mundo. Debajo de cada hombre hay un sótano lleno de ratas... Debajo de cada uno de ellos, debajo de mí, hay unos sótanos idénticos a todos los hombres, idénticos a cada uno de ellos...» (pág. 144). La visión dantesca es, entonces, real e imaginada, corporal y psíquica, mundo perro del hombre que refleja el perro mundo de la realidad externa.

LAS FUENTES DEL ESCRITOR

La invención formal de la novela requiere un estudio riguroso de la «nueva realidad», tal y como es construida por los narradores contemporáneos, barómetros del «realismo» de nuestros días y proyectores de un arte nuevo. El escritor al día consigo mismo busca y rebusca, encaja, fija y encuentra un molde adecuado, un «cuerpo estructural» que encierre y *sea* su novela. Esto ha hecho Carlos Alberto Montaner, con voluntad de estilo y conciencia de técnica; reminiscentes influencias de los grandes de la literatura moderna y contemporánea se destacan en su obra, crisol que funde diversos enfoques.

En el énfasis en lo escatológico, la preocupación por la descripción anatómico-fisiológica *au naturel*, las francas descripciones de sexualidad (permeado todo ello de una socarronería característica, de desenfadado tono), podemos emparentar a *Perromundo* con aquel libro de título larguísimo de Camilo José Cela, *Visperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid* (más conocido por *San Camilo*); aunque Montaner ofrece en su novela un patrón más racional de desarrollo y un personaje central más «histórico». En la perspectiva temporal y personal de tres o varios —infinitos— planos (la «coexistencia» ilimitada), el tratamiento de la realidad novelesca como gigantesca visión de conjunto (el tiempo «mental» y el tiempo «histórico», a diferentes velocidades), el enfoque en un hombre condenado (social o patológicamente), y la introspección existencial de la «elección», nuestro novelista puede equipararse con el Carlos Fuentes de *La muerte de Artemio Cruz*⁸. El ambiente brujeil, de pesadilla y locura, de humanoides infernales, ha sido —confiesa el autor— fascinación literaria aumentada por la lectura de los «esperpentos» de Valle-Inclán.

Pero Montaner ha sido influido a fondo también por el teatro más «tradicional» que los experimentos «esperpénticos», y *Perromundo* es prueba de su compenetración con el mundo dramático. La obra tiene una corriente subterránea de fuerza escénica, que aflora en los momentos cumbres: el juicio y la muerte de Mario, la división de los prisioneros en adoctrinados y «resistentes», el interrogatorio y asesinato del protagonista. La técnica y el tono de estos cuadros (la «puesta en escena», el coro sinfónico, la intensidad culminante de los últimos minutos) nos hablan de una creación «inter-genérica», de una multiplicidad de

⁸ Elementos que el autor mexicano, a su vez, comparte parcialmente con el Michel Butor de *Passage de Milan* y *La modification*.

posibilidades que el autor ha considerado y puesto en práctica⁹. Pero sobre todo nos llevan a dos conceptos claves del arte dramático contemporáneo: la «extrañeza» o «extrañamiento» de Berthold Brecht y el «teatro de la crueldad» de Antonin Artaud.

El famoso dramaturgo alemán (*Der Kaukasische Kreidekreis*, creador original de *The Three-penny Opera*, *Mann ist Mann*) se propuso crear un mundo aparte del teatro «ilusorio», a donde iba el espectador a purgar sus emociones; Brecht creía que el público tenía que pensar, y no sentir. No debe darse lugar a la identificación con los personajes; los actores se deben mantener aparte, ajenos, «extrañados», enajenados¹⁰. El productor de la obra trata de lograr este efecto por medio de la yuxtaposición y montaje de episodios contrastantes; ciertos eventos de la pieza (con interpolaciones de música, ruido, inscripciones proyectadas en una pantalla) se «ajenan» o «extrañan» fuera del orden corriente.

En cuanto a la «crueldad» de Artaud (probablemente el efecto más notado en la novela que nos ocupa), el dramaturgo francés —*Le Jet de Sang*, *Les Cenci*— es de ideas opuestas a las de Brecht. Para aquél, la «catarsis» teatral de los clásicos adquiere el carácter de una realidad agresiva y exasperante, se convierte en una crueldad fundamental; según su concepción, el teatro es de una función precisa —crear una experiencia verdaderamente dolorosa. La «crueldad» de la obra está destinada a tocar «visceralmente» al público, exaltando la violencia y el sentido destructor, y utilizando recursos sorprendentes como figuras de pesadilla, gestos violentos, y gritos y sonidos cacofónicos y ensordecedores. «El teatro es el cadalso, la horca, las trincheras, el horno crematorio o el asilo de alienados. La crueldad: los cuerpos masacrados», nos dice Artaud mismo¹¹.

⁹ Así nos dice en una carta al respecto: «...hay una tímida amalgama de «géneros» literarios total y absolutamente *ex profeso*. El problema es que cada situación da de sí una escritura diferente. Un juicio, por ejemplo, es un espectáculo esencialmente dramático, ¿por qué describirlo? ¿No es mejor utilizar los recursos del teatro? Y si es un juicio político, ¿por qué abstenerse de utilizar el teatro de lo absurdo? ¿No es la soledad y la locura el principio de la poesía? Notarás, en el capítulo en que el joven Llorente se suicida, una especie de poema final. Y para un fusilamiento, una especie de guión cinematográfico...» (del autor a Eliana S. Rivero, fechada en Madrid, 14 de agosto de 1973).

¹⁰ Este es el significado de su famoso *Verfremdungseffekt* (quizá mejor traducido por el francés *distantiation* o el inglés *alienation* o *estrangement*).

¹¹ «Le théâtre c'est l'échafaud, la potence, les tranchées, le four crématoire ou l'asile d'aliénés. La cruauté: les corps massacrés.» («Préambule» a las *Oeuvres Complètes*. NRF, Gallimard. París, 1956, vol. I, pág. 12).

Estos dos conceptos dramáticos se unen en *Perromundo*. El lector queda a veces «extrañado» y distanciado de los personajes y cosas debido a la objetividad de camarógrafo del novelista; se convierte el primero en espectador «racional», que contempla una acción «ajena» desenvolverse ante sus ojos. Los objetos también escapan de la posibilidad emocional¹², y las situaciones aparecen «extrañadas» ante nuestra visión (por ejemplo, la reunión del alcaide con los adoctrinadores, las «P» de los uniformes de la cárcel —símbolos inútiles—; la actuación de Marcía, nunca en contacto directo con el lector). Y, paradójicamente, al «extrañamiento» acompaña la participación emotiva visceral, lograda ésta por medio de recursos y efectos teatrales de violencia, que estremecen al espectador-lector; repulsión y choque físico nos embargan al leer sobre el cadáver del hermano de Gonzaga, arrastrado escaleras abajo al son de unos onomatopéyicos «pac-pacs», «poc-pocs» y «pof-pofs» —golpes secos del cráneo en los peldaños—. («Tres pisos no es una altura enorme... A no ser que se mida en pacs, en pocs, o en pofs. Los pofs son muchos. Hay miles de pofs en tres pisos», págs. 73-74.) Sin embargo, el lenguaje descriptivo de sonidos «aleja» el impacto emocional y hace que se objetivice la escena; lo cual, a su vez, nos transporta al arte formal del novelista.

TÉCNICAS NOVELESCAS

Como hemos apuntado anteriormente, las dimensiones temporal y espacial han sido fragmentadas en múltiples bloques, que se mezclan y entremezclan en la novela como los planos superimpuestos de una torre de barajas. La estructura de *Perromundo* depende, en último término, de estos bloques —estratos o cuadros a veces— completos en sí mismos; pero un estudio a fondo, detallado, de las categorías de tiempo y espacio merece análisis aparte, fuera de los límites de estas líneas¹³. Concretémonos, pues, a un elemento técnico de gran significación en la nueva novela, y que —ya lo dijo el autor— aparece a propósito en el libro: los recursos de la cinematografía.

¹² El concepto de *Verfremdung* se atribuye originalmente no a Brecht, sino al ruso Victor Shklovsky, quien desde 1917 había formulado su *ostrannenie*: la acción de lograr que los objetos comunes y familiares parecieran extraños. En *Perromundo*, las cosas se deshumanizan, como veremos más adelante, haciéndolas pasar por el tamiz del lenguaje ambiguo y multivalente.

¹³ Según nos comunica Montaner, tal análisis se está escribiendo en los momentos en que aparece el presente artículo.

En un estudio titulado «Aesthetic Response to Novel and Film: Parallels and Differences», Bruce Morissette (especialista en la obra de Alain Robbe-Grillet)¹⁴ desarrolla toda una serie de problemas básicos a considerar, entre los cuales quisiéramos resaltar varios: el punto de vista subjetivo (narración en primera persona, contenido psíquico, memoria, alucinación, fantasía), las transiciones (eslabonamientos de escenas, yuxtaposiciones asociadas o de contrapunto, superimposiciones), la cronología («flashbacks», «flashforwards», «decronología», *tempo*) y la presencia o ausencia del narrador. De todas estas técnicas posibles, que la nueva (y sobre todo la «nueva» nueva) novela comparte con la cinematografía, ha sabido escoger Montaner para su *Perromundo*.

El punto de vista subjetivo se hace evidente en la lectura de los tres planos diferentes de la narración antes mencionados; en la introspección, sueños e imaginadas visiones del protagonista; en los monólogos interiores. Las «escenas» (que cambian del exterior al interior, de la cárcel a la vida fuera de ella en el pasado o en el futuro) están, sin embargo, tradicionalmente separadas. Es *dentro* de la escena misma donde florece el contrapunto, el «salto» de perspectiva y la superimposición, principalmente en las subdivisiones escénicas de «Casi al final» y «Lo que está dentro del cañón», y en la escena múltiple del aprendizaje e iniciación en el terrorismo con el «maestro» Orta.

La cronología de la novela está desordenada, pero no al extremo: *Perromundo* abre y cierra con la misma escena (la granja penal en los cañaverales), y aunque los «flashbacks» dentro del gran «flashback» que es la vida en la cárcel rompen también el orden cronológico, el resultado no es en ningún modo caótico¹⁵. El *tempo* se acelera hacia las últimas escenas; la mayor parte de la obra se puede calificar de *andante*, si bien con pequeños compases de espera.

Lo más característico de la objetividad de una obra es la ausencia del narrador, y esta técnica es empleada en *Perromundo* por medio del uso del diálogo: dos veces con gran efecto dramático, sin ni siquiera la participación de Ernesto Carrillo (el diálogo entre Marcia y Juan Villar, y entre las figuras encapuchadas y el acusado, en el juicio), y una, el sueño del protagonista con Mario. Por lo demás, prevalece la subje-

¹⁴ En un número titulado «Literature and Cinema», de *Symposium* (volumen XXVII, núm. 2, verano de 1973, págs. 140-150).

¹⁵ Quizá debido a la ausencia de «flashforwards» y *fondus* o «fadeouts» («dissolves», «dissolvenza»). Este último es un recurso espacial tanto como temporal, que consiste en la gradual aparición de una imagen antes de que la anterior se desaparezca o «disuelva» (técnica favorecida por Robbe-Grillet y el italiano Pizzorusso y usada a veces por Carlos Fuentes).

tividad con la presencia continuada de un narrador impersonal (el «él») y uno personal (el «tú» y el «yo»).

La novela entera, al ser leída, nos da la *impresión* de una película en potencia, y hasta semidesarrollada; que se haya escrito o no con vista al guión es discutible, pero podemos opinar con el crítico antes mencionado que

«Just as Eisenstein saw pre-cinema in literature, critics now detect in many novels post-cinematic effects; a joint evolution appears to be in progress. For better or for worse, the two genres, novel and film, must look forward to a shared destiny¹⁶.

UNA APROXIMACIÓN ESTILÍSTICA

Las formas del estilo de *Perromundo* están correlacionadas con la concepción del mundo de Carlos Alberto Montaner; ésa es la definición a que se atiene el crítico estilístico, y la premisa en que tendrán que basarse nuestras conclusiones.

La «ciencia de la literatura» —la *Literaturwissenschaft* de los pacientes alemanes— se deleita en la búsqueda minuciosa, en la comparación, en la exégesis; pero ha sido casi siempre provincia de estudiosos de la poesía (en nuestra lengua, Amado y Dámaso Alonso para nombrar dos estrellas de primera magnitud). Sea por el menor volumen y área lingüística a cubrir, o por razones de su peculiar proceso de creación (básicamente intuitivo), el análisis poético revela unas estructuras conceptuales de formulación semivolitiva que nos dan más certeramente que la narrativa la clave del mundo interior de un artista. La novela, como invención formal, se ajusta a otros criterios de estilo, pero ya está probado que la crítica analítica de este género (estructura y selección de lenguaje) produce resultados igualmente fructíferos: Roland Barthes es un nuevo profeta. Ensayémosla aquí.

En su nivel más exterior, *Perromundo* nos asalta con la energía de su prosa, la fuerza de sus descripciones y los diferentes ritmos de sus escenas. Lo primero se lo explica el lector rápidamente con un obvio don del novelista: el de la síntesis. En tres o cuatro plumazos, con firmeza, Montaner dibuja paisajes o figuras, empleando varios términos en la ecuación para igualar el resultado a una unidad plástica. «Cañas: rubias, putas, larguiruchas, con penachos de serrucho» (pág. 12). «Vein-

¹⁶ MORRISSETTE, *op. cit.*, pág. 150.

te hamacas vacías. Trece balancean pingajos de hombres. Renegridos harapos humanos» (pág. 11). Notemos el período breve, conciso, que va a ocurrir por lo general en las primeras oraciones de los capítulos numerados en cada subdivisión. Y en la pintura de hombres, la cláusula sintetizadora contiene elementos de sorpresa, de humor incongruente: «El coronel Serrano tenía tres cosas significativas: una hernia inguinal, un libro de yoga y una mujer que en los últimos treinta y siete de sus cincuenta años le había amado mecánicamente, con piedad e indiferencia (Serrano también fue un niño precoz)» (pág. 75). Y al analizar la soledad de Llorente, el loco-suicida, le adjudica cariños en escala descendente, el último de los cuales ostenta más razones para el abandono que el primero: «Tuvo padre, madre y novia. Al primero se lo llevaron las diferencias políticas... A la madre se la llevó un cáncer, rápido y silencioso como un carterista... A la novia se la llevaron las rejas, la distancia y las hormonas» (pág. 132).

Otra razón para la energía de la prosa la dan los adjetivos de gran carga emotiva y sensorial, usados a lo largo del libro: «horrendo», «asustado», «maldito», «imbécil», «estúpido», «sangrante», «feroz», «negro», «grotesco», son algunos ejemplos. También el uso de aumentativos: «hombrón», «bocaza», «cabezota», «gigantón», «manazas», y los adjetivos poco usuales (sobre todo en la descripción de los tipos esperpénticos): «amaricado», «hierático», «ventrudo», «costilludo», «rijoso», «microbiano». Los diminutivos contribuyen algo importante; gracias a ellos, logra el autor esa mezcla de crueldad y ternura (o compasión) que es tantas veces el mejor valor de *Perromundo*. Por lo general, son empleados en descripciones «paradójicas», en las que Montaner quiere hacer resaltar lo humano y lo débil dentro de lo inevitablemente violento: el «tonillo infantil» de un hombre asustado, un hombre «pequeñito» por las altas y frías galerías del penal, el «polvillo fino» de la sangre seca de Carrillo, los «chiquillos rubios» de Azcárate (a quien el protagonista debe asesinar como hombre, sin dejarse influir por la visión del padre amoroso), las «figurejas chorreadas de agua y miedo» que son los 38 supervivientes del inhumano traslado a la granja penal. Y en cuanto a la frecuencia de calificativos y verbos, los más notables son los utilizados al describir escenas de la vida en prisión, o episodios aislados en el recuerdo (los adjetivos «ridículo» y «absurdo» ocurren no menos de quince veces en este contexto); y en el desarrollo interno del personaje central, los verbos clave son *jugar* (un papel), *defender*, *elegir*, *sobrevivir*, y —por supuesto— *rebelarse* (que hacen su aparición, primordialmente, cuando la narración se desenvuelve en el «tú», la segunda persona gramatical).

bandijas: terror. Chillen bien. Chillen duro. Chiiiiiiilllen. Aaaaasco. Heeedoor. Eco. Ecooo. Ecooooo de Voocees» (pág. 143).

A nuestro juicio, los dos momentos mejor logrados en el experimento lingüístico concurren en instantes de clímax y anticlímax: la escena que describe el combate moral y físico entre los prisioneros que se «rinden» a la doctrina y los que aún no se doblegan, y el sopor y desesperación últimos en los campos de caña, la «locura» del cuerpo que no puede más y la voluntad que lo sigue agujando. Las dos situaciones son encrucijadas de la trama y el espíritu de los personajes; la primera conduce a la alternativa de elegir, dolorosa y decisiva; la segunda, para Ernesto Carrillo, sólo a la muerte en el fondo de un cañón. Y ambas funden forma y sustancia con toque maestro. El hervidero de los presos, la agitación física se plasma en un coro sinfónico de voces, el oratorio patriótico de los indomables:

Iiiiiiiiiiii —*in crescendo*— uuuuuuuuuuuu —*in crescendo*—
 eeeeeeeeeeee —*in crescendo*— ooooooooooooo —*in crescendo*—
 aaaaaaaaaaaa. Voces, voceríos, vozarrones... Remolino de palabras. Ecooo de voces. *Allegro con brio*: Madre, madre, patria, patria. *Andante con moto*: Hijos de putáááá. Hijos de putáááá. El que no quiere a la Patria no quiere a su madre. El que no quiere a su madre no quiere a la Patria. *Molto vivace*: madre, madre, patria, patria, sangre madre, puta madre, sangre patria, muerte patria, negra patria, puta patria sangre patria muerte, madre patria. *Coro*: sangre, madre, patria, sangre, sangre, sangre (págs. 98-99).

Y el trabajo bárbaro al sol de aquellos guiñapos de hombre se traduce en un tropel de pensamientos caóticos, entrecortados, amasijo de palabras y nombres de los que aún quieren ser «libres»:

...horas-sudor, horas-palo, horas-sangre, horas-verde. Y su mañana es verdepalosangre. Mañanaverdepalosangre. Mañana-muertellantollantonegra. Mañanamartinezgangrenacastillosangre. Mañanasinpersonasinsonrisamuertepalosangreverdededecangrenacastillomartinez. ¡NO! (pág. 200).

Un contraste sorprendente con la escueta y experimental prosa de muchos pasajes lo ofrecen los juegos metafóricos, dispersos por todo el libro. «La mañana retoza un juego de paredes blancas» (pág. 47): «Una lámpara de araña tejía su hilo amarillo entre la pelambre de cris-

tal inmóvil» (pág. 81); «Dos columnas de luz se cuadriculan en la reja de acceso y taladran desganadas el aire enrarecido» (pág. 139); «Un sijú bisbisea desde un palo con onomatopeya de viejo verde o de puta tímida» (pág. 201). Aunque el recurso poético nos distrae un poco, el derroche de expresión ocurre generalmente en los comienzos de una escena (las descripciones introductorias) y siempre desde la perspectiva de la tercera persona; a medida que, dentro de un cuadro, nos vamos sumergiendo en la narración, el lenguaje se ajusta menos a lo figurado y más a lo vivido de frente —especialmente en los enjundiosos autoanálisis de Ernesto Carrillo.

La experimentación formal se extiende hasta el nivel de la tipografía; diferentes tipos son usados para los distintos enfoques y perspectivas (por ejemplo, el «tú» gramatical y sus disquisiciones se encierran siempre en letras negrillas; la bastardilla es el «yo» del protagonista o de un interlocutor en diálogos recordados). La mezcla máxima ocurre en la última escena de la obra, donde la página presenta tres niveles visuales de lectura, entremezclados en la vertical, y con tres tipos de letra que corresponden a la triple y separada perspectiva; el alcaide, el monólogo «inmediato» y el «más interno» de Ernesto Carrillo:

GOBIERNO HA INSTITUIDO. NINGUNA DE SUS ACTIVIDADES SUBVERSIVAS PASO.

¿Vivirá Marcia? ¿Se acordará de mí?
Seguramente, no. Era demasiado inteligente
para no olvidarme

RESPIRAS EL PELIGRO Y TE CUBRES
CON MARCIA Y CON FLORES PARA
PODER RESISTIR DE PIE EL ULTIMO
EMPELLON.

(pág. 203)¹⁷.

¹⁷ Por cierto que esta estructura vertical y estos experimentos tipográficos son recomendados por Michel Butor, quien piensa que los escritores de hoy día «deben aprender a manejar diferentes clases de letras como los músicos orquestan los instrumentos de cuerda, de viento-madera y de percusión» («El libro como objeto», en *Inventory...*, pág. 53). La versión española es nuestra.

Después de un análisis de estilo, el impacto total con que nos deja la novela es el de una obra cuidadosamente construida, de armazón pensada y revisada; el autor ha conjugado ritmos y figuras en la sucesión de los capítulos, y ha sabido utilizar todos los instrumentos hábiles del narrador actual. Quizá hasta salte un lector-crítico irónico con el comentario de que hay «demasiado» en *Perromundo*; no sólo en la ruptura de tiempo y lenguaje tradicionales, en el uso de técnicas actuales, sino también en alguno que otro símbolo obvio (como el paralelo entre Ernesto Carrillo y Cristo —la «resurrección» al tercer día de cárcel, los doce seguidores que le acompañan hasta la muerte). Es innegable que la obra tiene «de todo». Pero es también el alarde formal lo que la rescata del «tour de force». El propósito humano de Montaner al crear un hombre de pie frente a sus límites, que se sale de estrecheces políticas y que resulta «creíble» por la convicción con que su autor le ha insuflado vida, se funde con la armazón externa de la narración: un mundo ridículo, absurdo, fragmentado; un ser humano acosado, roto por la circunstancia inevitable que lo rodea, pero libre hasta el fin. Así es también *Perromundo*: libertad formal, ironía en el exceso, exageración del *Logos* que refleja la angustia interna del *Pathos*.

El sótano de terrores negros en que tuvo que haber vivido Carlos Alberto Montaner casi rechaza la idea de una invención formal, pues apela a la vida misma en su desnudez; pero la novela logra la deshumanización por medio de un barroco conjunto de formas que, al fin y al cabo, son reflejo de este mundo «pop» y absurdo en que nos movemos. Uno de sus felices logros es el manejo del idioma que nos ha problematizado y traumatizado. El cosmos literario debe encerrar la impecabilidad y, a la vez, en paradoja, la lengua terrible. Si ésta es la expresión de nuestros días, entonces *Perromundo* ha conseguido resolver el dilema que describía una novelista hispanoamericana al hablar de Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa —«los monstruos sagrados»: «animarse a escribir como se habla, y largarse a escribir desde el fondo»¹⁸.

ELIANA SUÁREZ RIVERO
University of Arizona (EE. UU.)

¹⁸ BEATRIZ GUIDO, en entrevista con Emir Rodríguez Monegal: *El arte de narrar*. Monte Avila Editores. Caracas, 1968, pág. 217.