



Movimientos narrativos, ritmo y significación en “Los santos inocentes”

Prof. Gustavo Martínez
Instituto de Profesores “Artigas” (I.P.A.)
Dpto. de Literatura Española
minaya07@adinet.com.uy

“¡Ay de aquel que construye su casa
con cosas robadas y levanta sus pisos
sobre la injusticia! ¡Pobre de aquel
que se aprovecha de su prójimo y
le hace trabajar sin pagarle su salario!”

Jeremías, XXII, 13

Como el título lo indica, el propósito de nuestro trabajo es analizar de qué manera el manejo de los diferentes movimientos narrativos (resumen, escena, pausa, elipsis) por parte de M. Delibes contribuye a configurar el ritmo de esta novela y en qué medida realiza la significación y el efecto global de la historia que ella relata. Con tal motivo es preciso, ante todo, trazar brevemente una línea de interpretación (ni única ni excluyente) a partir de la cual podamos establecer la funcionalidad de los procedimientos arriba mencionados.

El título contiene una clara alusión evangélica, que entraña ya una postura, una toma de posición implícita de parte del autor acerca de la historia que va a referir. Nos remite a la matanza de todos los niños menores de dos años ordenada por Herodes, según relata Mateo (II, 16-18), único evangelista que la menciona. Esto está en consonancia con las convicciones profundamente cristianas de Delibes y sugiere que es a partir de ellas que se sitúa frente al tema.

Los santos inocentes son aquí Azarías y los suyos que, en lugar de ser asesinados por la espada, son muertos cada día mediante la degradación a que sus opresores los someten. El suyo no es martirio de una hora, sino de toda una vida. Esta equiparación resulta

especialmente significativa porque da a estos pobres seres, cotidianamente ultrajados, una jerarquía moral que sus amos les niegan en el transcurso de la novela, como cuando se burlan de las ansias de Nieves por comulgar. Iván lo expresa con su acostumbrada brutalidad al decir: “las ideas de esta gente, se obstinan en que se les trate como a personas y eso no puede ser” (1).

La novela es, por lo tanto, desde el mismo título, un acto de justicia, una reparación, un desagravio, sobriamente respetuoso, no vocinglero ni proselitista. Azarías, Paco y los suyos son “santos”, esto es, en sentido estricto, “apartados para Dios”. Es el novelista quien así lo establece, quien los canoniza, no el representante de la Iglesia, ese obispo que aparece en la novela para unir al hijo de los poderosos con Dios y no tiene siquiera una palabra de conmiseración para los otros, para los santos inocentes de los que “apartaba la mano discretamente”, sintiéndose “azorado” (pág. 48). No lo “azora”, sin embargo, el hecho de que los señoritos a los que sirve hayan convertido su religión en pura fórmula, en mera máscara de sus privilegios, ni que ofendan al Dios que él representa y en el que ellos dicen creer manteniendo sumidas a sus criaturas en la más terrible miseria espiritual y física.

No obstante, y ahí reside la fuerza de un planteamiento novelesco que evita deliberadamente caer en soluciones consoladoras para el lector, el sufrimiento de estos santos inocentes carece de la significación trascendente que tiene el martirio de los del evangelio, ésa que San Agustín se encargó de explicitar con fervor al llamarlos “primicias de los mártires”, “ya que no sólo por Cristo, sino en vez de Cristo, perdieron su vida”. Al morir en lugar de Jesús, su sacrificio se carga, desde la perspectiva cristiana, de valor y sentido. No sólo no es vano, sino que tendrá su recompensa. Los inocentes de Delibes, en cambio, están abandonados en un mundo que se proclama cristiano, pero donde la redención, paradójicamente, no se ha concretado y en el que los representantes de aquel Jesús, que

supuestamente vino a salvarlos, no se ocupan de ellos, es más, bendicen a sus opresores, a sus “herodes” cotidianos.

El final de la novela es, en este sentido, sintomático. Después que Azarías ha tenido que hacerse justicia por su mano, la última imagen que nos queda de él lo muestra mirando “al cielo, a la nada...”, mientras repite mecánicamente “milana bonita” sobre la copa del árbol.

No hay ninguna trascendencia ni significación posible. El cielo está vacío para los más infelices, que sólo pueden, como Azarías, clamar sin conciencia e inútilmente por el alma (el ave) que les han mutilado. En su desamparo sin atenuantes, el inocente ha tenido que volverse “culpable”, el mártir ha tenido que sacrificar a quien lo privó, no de la vida, sino de su sentido y del ser que oscuramente había depositado en el ave. En el Evangelio, los inocentes mueren para que la redención tenga lugar; en la novela de Delibes matan porque ya no hay redención posible, porque (ironía de las ironías) Herodes se ha vuelto cristiano (y hasta se ha bautizado y ahora se llama Iván) y continúa sacrificando inocentes.

El vuelo rasante de las palomas sobre el árbol en el que está encaramado Azarías al final de la novela sugiere que no hay trascendencia fuera de este mundo, más allá de la vida misma, cuyo “espíritu santo” pasa sobre él, pero sin entrar en él. De allí el insistente llamado “milana bonita”, inescrutable reclamo de un motivo para vivir, de un objeto de amor que colme su existencia y que el mundo, se supone, ya no le dará ocasión de volver a tener. La acción fue realizada, pero el sentido está ausente, porque quien la llevó a cabo es doblemente inocente: de culpa y de entendimiento. Ya no hay plan divino, tan sólo un arrebatado de furia herida que no redime nada, en tanto acto aislado y carente de conciencia que se agota en sí mismo. Únicamente la ficción, el arte, puede darle una significación

perdurable que redima, tal vez, al lector de la culpable “inocencia” de estar ajeno.

Estructura externa.

Delibes denomina “Libro” a cada una de las seis unidades en que divide la obra, término que va acompañado en cada caso del correspondiente título. Ambos aspectos tienden a resaltar el carácter unitario y completo de todas ellas, su condición de totalidad autónoma, aunque no autárquica, puesto que forman parte de una unidad superior que es la propia novela.

Esto, a su vez, contrasta con el nivel de lengua elegido para narrar la historia, que es de índole marcadamente oral y popular. El término “libro”, en cambio, hace pensar en todo lo contrario, en producto cultural elaborado, en trabajo intelectual reflexivamente fundado, en un mensaje con pretensiones de perdurabilidad. Esta aparente contradicción nos remite a la ambigua conducta verbal del narrador, en cuyo lenguaje se mezclan lo popular y regional (hasta el extremo incluso de una supuesta incompetencia lingüística) con lo culto, todo lo cual es indicio de una toma de posición implícita: el narrador adopta (y adapta) la lengua y la perspectiva de los oprimidos porque éstos, en su inocencia (cultural en este caso) no serían capaces de dar testimonio por sí mismos acerca de la situación que padecen, entre otras cosas porque ni siquiera son conscientes (con la relativa excepción de Quirce) de la radical injusticia que ella entraña. Mediante el lenguaje de los “humillados y ofendidos”, de estos humillados que en su inocencia no se sienten ofendidos, Delibes infunde una vívida inmediatez, una palpitación de vida, a la configuración intelectual (novelesca) de la historia, gracias a la cual aflora una significación trascendente que los personajes no estaban

en condiciones siquiera de sospechar. Y de este modo, convierte a su narrador en el evangelista de los inocentes.

El término “libro” también resulta significativo al respecto: libros son cada uno de los textos que integran la Biblia; libros son los Evangelios. Despreciados por sus amos hasta el punto de no considerarlos humanos, reducidos a una miseria material que lo es también de dignidad, estos seres son textualmente redimidos al ser elevados a la condición de protagonistas de una obra literaria. Lo que en el Evangelio de Mateo es apenas un incidente (todo lo conmovedor que se quiera, pero incidente al fin), en la novela de Delibes pasa a ocupar el foco de la atención. Quizás porque ya no hay “buena nueva” que transmitir, sino la misma vieja noticia de siempre: que los inocentes siguen siendo víctimas, que la redención no ha llegado para ellos, que Herodes reina todavía.

La autonomía de los seis libros acentúa el carácter fragmentario de la trama, en la que sólo hacia el final se van encadenando de manera explícita los hechos. Esto crea la ilusión de una visión parcelada de la realidad por falta de una conciencia abarcadora, capaz de captar la red de relaciones, en interacción permanente y dinámica, que subyace a las circunstancias y que el lector será el encargado de desentrañar e interpretar. De este modo, el narrador se pliega a la perspectiva, o mejor dicho, a la falta de perspectiva que sus humildes personajes evidencian acerca de su propia historia, la cual, en realidad, nunca alcanza el carácter de tal para ellos.

Por esta razón, se mantiene esa especie de ambivalencia que hemos señalado como rasgo distintivo de esta narración, en la que una estructura intelectual parece haber sido sobrepuesta al flujo indiferenciado de esa existencia sin historia en la que viven sumidos los personajes. Estructura visible hasta en detalles mínimos, como puede apreciarse en el título del Libro I: “Azarías” y no “El Azarías”, según habría dicho un narrador popular. Se establece así una tensión

fermental entre intelecto ordenador y flujo sintácticamente distorsionado del discurso. Éste hace sentir el pulso vital cuyo sentido aflora gracias a aquél. Al mismo tiempo, dicho discurso, sintácticamente “imperfecto”, convierte en experiencia para el lector la nebulosa intelectual en que se mueven los personajes y que es la responsable, precisamente, de que no puedan cruzar el umbral de la conciencia y acceder a la significación que podría ser el albor de una remota libertad.

Estructura interna.

Si algo llama la atención en esta novela, máxime teniendo en cuenta su brevedad, es lo mucho que se demora el comienzo de la acción propiamente dicha, entendiendo por ésta el proceso que conduce de una situación dada a una nueva. Tanto es así que dos tercios de la obra (4 libros en 6) están ocupados por la exposición, según se desprende de la siguiente estructura que proponemos:

- 1) **Situación inicial:** El entramado de individualidades y relaciones de poder del que brotarán la acción y sus consecuencias. Comprende los cuatro primeros libros y el comienzo del quinto.
- 2) **Perturbación:** El accidente de Paco.
- 3) **Desequilibrio:** Frustración de Iván y fracaso en la cacería.
- 4) **Acción restablecedora:** Visitas al doctor; Iván hace que Paco participe, sin estar recuperado, en la cacería, con el resultado de una nueva fractura; búsqueda de un nuevo “secretario”; experiencia decepcionante (para Iván) con el Quirce.
- 5) **Equilibrio precario:** El señorito Iván encuentra un “secretario” en Azarías, pero no presas a las que disparar, con la

consiguiente exasperación propia de alguien no habituado a ser contrariado.

6) Perturbación: Iván mata a la milana.

7) Acción restablecedora: La venganza de Azarías, que constituye el desenlace.

La acción, que tiene como sujeto, salvo en su desenlace, a Iván, no es más que la expresión extrema de la estructura de poder que ha sido puesta de manifiesto durante la extensa exposición. En la cacería se objetiva la violencia del sistema y de su encarnación individual: el señorito Iván (cuyo nombre, dicho sea de paso, tiene todas las resonancias negativas de arbitrariedad cruel y desaforada brutalidad, que le ha legado por asociación el célebre zar de Rusia apodado el Terrible). En los cuatro primeros libros se había mostrado ya a las otras “presas”, a las que no vuelan, porque han sido abatidas desde tiempos inmemoriales, desde antes que nacieran, por los certeros disparos de la explotación y la miseria cotidianas.

El aparente desequilibrio entre exposición y acción persigue una clara finalidad: mostrar que los hechos y el desenlace no son un episodio aislado, producto de la respuesta instintiva de un infradotado a la brutalidad de un amo insensible y abusivo, sino consecuencia emblemática de una situación intolerable y generalizada. De este modo, Delibes evita que la significación se agote en los hechos y en las meras reacciones individuales que los provocan. Hay muchas “milanas” en este relato, muertas en vida, que no a tiros. De una u otra manera, toda la familia de Paco el Bajo lo es y la Niña Chica más que nadie. La que derriba Iván es tan sólo el símbolo de todos ellos. La sabia distribución de su material por parte de Delibes contribuye a ponerlo de manifiesto. La primacía conferida a la recreación del entorno por sobre la acción hace posible, precisamente, que ésta adquiera esa plenitud de sentido que le permite trascenderse a sí

misma. Había que saturar primero el ánimo del lector con la opresión cotidiana para que éste pudiera experimentar luego la crueldad de Iván como lo que realmente es: la prolongación natural de la crueldad del sistema al que encarna.

La dilatada exposición resulta vital, pues, para transformar lo que de otro modo habría sido un simple hecho de la crónica policial, con un atractivo meramente epitelial para lectores amantes de las emociones fuertes, pero no de las experiencias profundas, en una obra donde altura estética y densidad humana se hallan íntimamente entrelazadas.

Sin embargo, un planteo de esa extensión (insistimos: dos tercios de la novela) corría el riesgo de perder en interés lo que ganaba en amplitud de enfoque, máxime teniendo en cuenta las dificultades de la modalidad discursiva elegida, muy alejada de la transparencia estilística propia del realismo social que, por sí sola, podría haber sido capaz de mantener viva la atención del público o, cuando menos, de un sector importante de él. Pero Delibes logró conjurar ese peligro mediante un inteligente manejo del ritmo narrativo, apreciable en la brevedad de las secuencias, la vivacidad del diálogo y del lenguaje empleado en él y la agilidad del discurso gracias a la forma pseudo-oral elegida. A esos factores permanentes hay que sumarle el muy acertado empleo de los movimientos narrativos que son el centro de nuestro interés.

Ritmo y movimientos narrativos: a) Los ritmos de lo habitual.

Al hablar de movimientos narrativos, lo hacemos desde la perspectiva establecida por G. Genette en "Figures III" (2) en cuanto modos de la duración ("durée"), esto es, de la relación entre el tiempo de la historia narrada y el espacio que se le concede en el discurso. Dichos movimientos son, como todos sabemos, el resumen, la

escena, la pausa y la elipsis, a los que el propio Genette agrega, en “Nuevo discurso del relato” (3), la digresión reflexiva. Esta última, sin embargo, no desempeña papel alguno en esta novela, lo que no deja de ser una prueba adicional de la coherencia con que Delibes organizó el texto, ya que este tipo de digresión hubiera implicado una intromisión autorial impropia en cuanto incongruente con el enfoque adoptado. Si algo se desprende con claridad meridiana de la lectura de la novela es que Delibes renunció deliberadamente al empleo de un discurso intelectual (aunque no a un enfoque de ese tipo, que aflora con pudorosa discreción en la estructura global de la obra y en sus paratextos) en aras de una voluntad estética respetuosa a la vez de los personajes y del lector. No hay comentarios que expliciten (empobrezcan) lo que el texto ya de por sí sugiere, con vistas a orientar (léase limitar) la interpretación del lector. En literatura, el “mensaje” es la “forma” y Delibes lo sabe. Por otra parte, tampoco quiere hacer lo que los personajes no están en condiciones de hacer: intelectualizar. De allí la sabia elección del estilo narrativo, próximo (no idéntico) al nivel de lengua de sus criaturas y, por lo tanto, a la estructura y funcionamiento de sus mentes, con el que nos hace experimentar no sólo lo que les pasa, sino sobre todo su modo de verlo y vivirlo, al tiempo que, por la misma dificultad desautomatizadora que ese lenguaje plantea nos mantiene a suficiente distancia como para que saquemos nuestras propias conclusiones sobre lo que se nos cuenta. De este modo, Delibes ha evitado caer en la manida tentación del doble ejercicio de un poder abusivo: ni esclarece al lector desde la altura de una supuesta (y, por lo general, inconfesa, por inconfesable) conciencia ideológica iluminada ni actúa como un señorito Iván del discurso, imponiendo a los personajes otra sujeción más, en este caso, a un lenguaje y una racionalidad que les son ajenos. Como todo verdadero creador, deja ser a sus personajes, algo que ni en la ficción ni mucho menos en la realidad los opresores permiten. Y para eso crea una modalidad discursiva que expresa a sus inocentes sin traicionarlos.

Con el manejo del ritmo narrativo ocurre lo mismo. La amplitud (que no debe confundirse con falta de agilidad o de fluidez) del planteo, a la que antes nos referíamos, es una forma de traducir a nivel del relato el flujo casi indiferenciado de una existencia vivida en función de la voluntad de otros, donde todo transcurre al cansino ritmo de la servidumbre. En ese devenir vacío de conciencia y de expectativas, sin otra dirección que la establecida desde siempre y, según parece, para siempre, pueden ocurrir incidentes y hasta molestas modificaciones (ser enviado a la Raya como lo fue Paco con toda su familia, o despedido como Azarías), pero no hay verdadera acción, esto es, ningún proceso transformador de la situación dada porque, por un lado, a los señoritos no les interesa, ya que todo va de acuerdo a sus intereses, y, por otro, en el caso de los campesinos, ni siquiera se les ocurre pensar ni desear que eso pueda suceder. El ritmo “lento” (en el sentido vulgar de que no pasa nada a nivel de la acción) se corresponde con la parálisis de la conciencia arriba y la ausencia de ella abajo. Expresa la satisfacción egoísta de unos y la docilidad sin luces de los otros. Es la fatalidad hecha transcurso. De este modo, Delibes nos hace experimentar el poder cegador y paralizante de los condicionamientos sociales que, a fuerza de ser interiorizados, se naturalizan, mimetizándose con la vida misma, hasta parecer inseparables de ella. Ésta se vuelve entonces una mera sucesión de variaciones sobre lo eterno, que el ritmo narrativo recoge. Si algo relatan los cuatro primeros libros es el transcurrir de la inmovilidad. Los pequeños incidentes de lo inmodificable. De allí que Delibes no precise hablar del destino. Lo ha incorporado al ritmo mismo del discurso. Lo ha hecho “forma” para que resulte operativo como “mensaje”.

No es casualidad que el Libro I tenga como eje a Azarías y su relación con la milana. En ello reside la motivación última del desenlace. Por amar como ama (la suya es una pasión en estado puro, puesto que la vive, por razones obvias, sin interferencia alguna

del entendimiento) y por ser él como es, pura elementalidad también, carente de cualquier tipo de noción moral o social, será capaz de hacer lo que su cuñado y don Pedro, a pesar de todas las humillaciones sufridas, no fueron ni serían capaces de hacer: atreverse con el señorito. El acto desaprensivo de Iván invertirá esa pasión de vida (de ser, de amor, de belleza: el ave es la espiritualidad de la que Azarías ha sido privado pero hacia la que tiende y, en cierto modo, vive de manera instintiva, valga la paradoja) transformándola, transitoriamente, en pasión de matar.

La agilidad que caracteriza al Libro I está estrechamente relacionada con el modo de ser de Azarías. Expresa ese estado de agitación permanente que distingue al personaje y se lo hace experimentar al lector, en lugar de brindárselo como mero dato estático dentro de una descripción. El acontecer narrativo se convierte así, por sí solo, en una etopeya. La multiplicidad de sucesos (a menudo insólitos) que tienen por sujeto a Azarías pone de manifiesto el carácter pulsional de su actuar, la ausencia de trabas o filtros racionales que se interpongan entre el impulso y su realización, aspecto este que resultará decisivo en el desenlace de la novela. La abundancia de resúmenes y el predominio absoluto de la narración iterativa contribuyen, por un lado, mediante un radical proceso de condensación, a acelerar el ritmo del discurso, infundiéndole un carácter espasmódico acorde con la conducta del propio personaje, y, por otro, nos comunican la uniformidad de una existencia en la que, a pesar de su aparente variedad e imprevisibles virajes, todo ocurre en el ámbito indiferenciado de lo no consciente. Al igual que una fuerza ciega de la Naturaleza, Azarías siempre hace lo mismo. Los impulsos lo actúan. No hay una mente capaz de distinguir, de retener detalles que por algún motivo considere valiosos. Y, como por otro lado, tampoco nadie se ocupa de él ni le presta atención, no es posible delimitar escenas singulares en su existencia, esto es, situaciones únicas que hayan impreso un nuevo rumbo a la vida o

dejado huella en la intimidad. Por algo, la única secuencia singulativa del Libro I se produce cuando muere el búho (la “milana bonita”), esto es, cuando sobreviene un hecho (a Azarías todo le sobreviene, ya sea desde adentro suyo o desde afuera, como en este caso) que lo priva del único objeto de sus afanes. Recién entonces el ritmo se remansa un poco, no mucho (el ir y venir de Azarías en busca de apoyo, los diálogos, la brevedad de las oraciones, ayudan a mantener buena parte de su anterior vivacidad), hasta detenerse al final en una escena conmovedora, cuando “se quedó mirando para el túmulo” con la Niña Chica en brazos, rascándole insistentemente el cabello como antes solía rascar el plumaje del búho. La agitación cesa entonces (fijando la sensibilidad del lector en esa última imagen) igual que parece haberse detenido la vida de Azarías. Pero no esa inagotable capacidad de amar (que es también, en el fondo, ávido deseo de ser amado) que lo caracteriza y que no puede estar sin derramarse sobre alguien, como lo hace ahora sobre esa otra “milana bonita” que es la Niña Chica. Quizás la “milana bonita” sea tan sólo (y nada menos) la proyección objetivada de una sed nunca aplacada de humanidad y humanización.

En el Libro II, los movimientos narrativos se vuelven más variados, como consecuencia del desplazamiento de la atención hacia Paco el Bajo. A pesar de su extremada simplicidad y de todas sus carencias, éste posee un cierto grado de conciencia que le impide vivir en el flujo indiferenciado de Azarías. Un indicio de esto es la mención de algunas indicaciones temporales relativamente precisas, cosa que no ocurría en el Libro I, salvo (lo cual no es casualidad) cuando murió el búho: “una noche, vencido mayo...” (pág. 22) Dato, por otra parte, claramente asignable al narrador.

Paco es además un hombre útil, sujeto a jerarquía y con algunas preocupaciones y aspiraciones propias como, por ejemplo, la de que sus hijos reciban educación. A diferencia del inasimilable Azarías, es un ser plenamente integrado al sistema, cuyas pautas tiene a tal

punto interiorizadas que funcionan en él de manera prácticamente refleja. Si su cuñado obra impulsado por la (su) naturaleza, él vive aplastado por la sociedad. Uno obedece irracionalmente a sus pulsiones; el otro, a las exigencias del sistema.

Por eso, si bien el estilo del discurso sigue siendo el mismo que en el libro anterior, ya no experimentamos esa sensación de caos que éste nos producía. Más allá de la discontinuidad en el relato de los hechos, se insinúa el hilo de una historia, algo impensable en el caso de Azarías, que no tendrá más historia que la de sus aves. Esto se traduce en una clara sustitución de los resúmenes por las secuencias escénicas, lo cual tiende a refrenar el ritmo de la narración de manera acorde con el desarrollo de una vida regulada y sin grandes sobresaltos, donde el deseo no da inmediatamente lugar al acto, sino que, por el contrario, no alcanza nunca la condición de tal, como lo demuestran las sucesivas frustraciones acerca de la educación de sus hijos (por el traslado a la Raya), del envío de Nieves a la escuela (por su incorporación como doméstica a la Casa de Arriba) y del deseo de ésta de hacer la comunión (por la disuasión desdeñosa de los patronos). De esto se desprende la amarga comprobación de que, para ser libre, hay que estar menoscabado en la propia humanidad y ser económicamente inútil como Azarías.

La brevedad de las escenas impide que el ritmo decaiga, a la vez que pone de manifiesto una tendencia al laconismo y unas limitaciones expresivas que son también las de la conciencia de estos personajes. No están acostumbrados a hablar porque la palabra es también propiedad de los amos.

No deja de resultar sintomático que el predominio de las escenas antes mencionado se produzca a partir del retorno de Paco y su familia al cortijo, a la vecindad de los patronos, y que la gran mayoría de ellas los tenga a éstos o a sus satélites más inmediatos (Pedro el Périto y su esposa) como protagonistas. Aparte de todo lo demás,

ellos son también los dueños del acontecer, los que le imprimen su dirección y su sello. Sin embargo, ese mismo acontecer, desde el momento en que es narrado, es decir, transpuesto al ámbito de la conciencia, se vuelve contra ellos, porque pone en evidencia la ruindad moral que los caracteriza. La Casa Grande, al igual que la Casa de Arriba, está poblada de seres bajos aunque, a diferencia de Paco que lo es por su estatura física (y su falta de conciencia social), ellos lo son por la espiritual. Si algo queda claro en esas pocas y breves escenas es que los pobres de espíritu están a merced de los pequeños de alma. Los míseros son rehenes de los miserables como lo muestran las burlas de los amos contra Nieves. Durante una comida (la Última Cena), Jesús instituyó la eucaristía; durante varias y sucesivas comidas, los amos cristianos de Nieves no sólo no comulgan con las aspiraciones de ella sino que la hacen objeto de sus bromas hirientes.

Con las escenas que dominan la segunda mitad del Libro II abandonamos el mundo de los inocentes para entrar de lleno en el de los amos, donde imperan la corrupción y la perfidia. Para conocer a los inocentes alcanzaba casi exclusivamente con los resúmenes. Como se mueven en función de la voluntad de otros y su propia vida y persona, en consecuencia, no les pertenecen, su existencia puede ser resumida, abarcada panorámicamente y condensada, porque casi no es más que un puro y uniforme devenir, sin otro horizonte ni sentido que la sumisión (“ae, a mandar, don Pedro, para eso estamos”). No en vano todo es catálisis en la narración de su transcurrir vital (que no vida ni historia) y los dos únicos núcleos de todo el Libro II (la orden de regresar al cortijo y el traslado de Nieves a la Casa de Arriba) están constituidos por decisiones que los afectan, ¡y cómo!, pero que han sido tomadas por otros y sin la más mínima consideración hacia ellos. El resumen es la expresión a nivel del discurso narrativo de su devenir sin ser. La reducción discursiva traduce la mutilación existencial y ontológica. Es el procedimiento

apropiado para referir el mero transcurrir de esa gente postergada y socialmente condenada a una existencia de trasfondo. Los “extras” de la Historia gracias a los cuales se perpetúa el sistema.

Sin embargo, el hecho mismo de ser objeto de todos esos resúmenes los traslada, paradójicamente, de los baldíos anónimos de la “intrahistoria” al “escenario” de la narración. Al centrar el enfoque del narrador en ellos, el autor induce al lector a prestarles la atención y la simpatía que a sus desdeñosos amos ni siquiera se les ocurre gastar en ellos. Aunque más no sea, metafóricamente, el relato redime.

Las escenas, en cambio, se acumulan cuando aparecen los protagonistas de la Historia, a los que Delibes, sin embargo, rehúsa concederles el protagonismo de la novela. Son dueños del mundo ficticio y del referencial, no del discurso y su perspectiva. Para retratarlos sin describirlos en su rastrero “Olimpo” de la Casa Grande, donde todo es representación y figuración, ocio y frívola sociabilidad, el narrador se vale de las escenas, que le permiten sacar a luz, mediante el devastador primer plano de los diálogos toda la miseria humana que su riqueza maquilla. Al igual que en el caso de los resúmenes, el valor de los primeros planos escénicos es ambivalente: por un lado, reflejan a nivel del discurso el papel privilegiado que esos personajes tienen en la sociedad; pero, por otro, cumplen una tácita función de denuncia acorde con el propósito crítico implícito que anima toda la novela. De este modo, los convierte en fiscales involuntarios de su propia mentalidad y forma de ser.

El progresivo tránsito de los resúmenes a las escenas y la preponderancia final de éstas en el Libro II expresa el paso del parco y humilde mundo de los oprimidos al vocinglero y exhibicionista de los opresores. No olvidemos que, a lo largo de toda la novela, los que más hablan y, sobre todo, los que más ríen y de manera más

estruendosa (manifestación de su autocomplacencia egoísta) son ellos.

Es de hacer notar que la casi totalidad de las escenas de este Libro tiene carácter iterativo, es decir, no muestran situaciones únicas, sino la representación de muchas similares supuestamente ocurridas a lo largo de la historia narrada. Forman parte, pues, del acontecer, no de la acción, esto es, del conjunto de sucesos que integran la historia y contribuyen a su significación global, pero no promueven directamente el avance de la acción (4). Esto resulta muy interesante porque sugiere que, sean cuales sean los conflictos existentes, nada cambia, nada sustancial al menos, ya que si bien hay motivos para el cambio éstos no consiguen convertirse en motivación, es decir, no logran volverse operativos en los propios personajes hasta el punto de llevarlos a incidir en la acción.

Por otra parte, la combinación (sobre todo en la primera mitad de este Libro) de resúmenes y escenas iterativas crea la impresión de una existencia con vicisitudes, pero sin transformaciones, lo cual es coherente con los intereses del sistema social imperante. Las escenas actualizan e ilustran los núcleos dolorosos o problemáticos (la anulación sexual de Paco por los bramidos de la Niña Chica; los enfrentamientos de Pedro con Purita) pero, por su mismo carácter iterativo, ponen en evidencia cómo los personajes cargan con ellos sin ser capaces de solucionarlos o de intentarlo al menos. Ni Paco logra superar su inhibición (porque no entiende el oscuro lazo de culpa que une el sexo a la existencia de la Niña Chica) ni Pedro consigue nada con su descontrol (exhibición desaforada de machismo con la que enmascara su falta de hombría).

Mientras el ritmo vertiginoso del Libro I reflejaba en el plano del discurso el ir y venir sin tregua ni sosiego de un personaje inmerso en el puro presente de la pulsión, el Libro II, con su ritmo más reposado, aunque no por eso carente de agilidad, pone de relieve las relaciones

y conflictos de los personajes plenamente integrados al sistema y, por lo tanto, sujetos a sus condicionamientos, ya sea en calidad de víctimas o de beneficiarios, aunque el énfasis y la perspectiva se sitúen del lado de las víctimas.

A diferencia de Azarías, Paco tiene una historia, de allí el carácter retrospectivo de buena parte del Libro y una problemática mucho más compleja que la de su cuñado, la cual se traduce discursivamente en el incremento de escenas y diálogos. A ello hay que agregar el carácter bastante fragmentario del relato acerca de la existencia de Paco y su familia en la Raya, revelador de una precariedad de la conciencia que impide una elaboración cohesiva del acontecer en historia (recordemos que el narrador casi no se permite remontarse por encima del nivel de comprensión de los personajes). La trabazón aumenta notoriamente cuando el foco de la narración se desplaza, con Paco y los suyos, al cortijo, ámbito de una sociabilidad tan convencional como estamental, donde hasta lo impropio (el descarado coqueteo de Purita con Iván) confirma el aceitado funcionamiento del sistema: la mujer rindiendo pleitesía erótica a la superioridad del varón - patrón y el marido, un mando medio, soportándolo todo, como “debe ser”, y desahogándose compensatoria y cobardemente con las ridículas escenas de celos en privado y la humillación pública de quien no está en condiciones de enfrentarlo (Nieves).

Resúmenes, narración iterativa y escenas en su mayoría ilustrativas recrean y expresan en estos dos primeros libros los ritmos de lo habitual, sea el irracional y espasmódico de Azarías, sea el estructurado y mucho más previsible del sistema, capaz de absorber y neutralizar todas las inquietudes hasta convertirlas en meras ondas en el mar. La falta de acción (en el sentido técnico del término) ha sido compensada con la variedad del acontecer, con la multiplicidad de pequeños incidentes que han contribuido a infundir vivacidad al ritmo del relato. No puede dejar de llamar la atención, por otra parte,

que en estos dos libros tan eminentemente expositivos, las pausas descriptivas sean prácticamente inexistentes. Pero como en ellas la presencia y “la mano” del narrador suelen resultar evidentes (aun cuando las disimule adoptando la perspectiva de un personaje) Delibes, de manera coherente con su enfoque, ha preferido omitirlas. El medio y los personajes emanan vívidamente del propio acontecer. En lugar de cuadros y retratos, el revelador ir y venir de lo cotidiano, los ritmos de lo habitual movilizan el ánimo del lector.

En los dos libros siguientes asistiremos a los chisporroteos en apariencia inocuos, pero en el fondo preparatorios del cortocircuito final, que se producirán cuando ambos ritmos (el irracional de Azarías y el social de Paco) se intersecten e interfieran.

b) Convergencias y disonancias

El Libro III comienza abruptamente con el conector copulativo “y”, índice de que el enunciado que lo constituye (5) forma una unidad funcional con los anteriores, ya que incorpora al personaje (Azarías), que protagonizó el Libro I, a la compleja situación que vive Paco en el cortijo (sobre todo a raíz de los descubrimientos que hace Nieves acerca de los amos), sumándole una nueva y, en este caso, casi incontrolable fuente de preocupaciones. Los dos libros anteriores estaban yuxtapuestos entre sí porque la existencia de los cuñados iba por derroteros distintos, aunque se produjeran conjunciones ocasionales según los impredecibles arrebatos de Azarías. Pero el despido de éste une las rutas y prepara otra conjunción decisiva: la de Iván y Azarías.

Azarías es el eje y generador de todo lo que sucede en el Libro. Los demás personajes van a la rastra de él, respondiendo como pueden a las insólitas y divertidas (para nosotros) situaciones que promueve sin dar casi respiro. Su poderosa vitalidad, así como el carácter

elemental de la energía que lo impulsa, son demasiado para el entorno sumiso y cristalizado hasta en sus propios conflictos, al que desestabiliza de continuo. Es como la encarnación de la pulsión vital ciega, que burla todos los límites artificiales establecidos por el hombre. Pero, además, toda esta agitación es producto también de que la vida de Azarías ha perdido su centro al morir la milana.

Sin embargo, pese a la movilidad sin pausa del acontecer, la acción sigue detenida. No obstante, un hecho ocurre que resultará decisivo a la larga para el desenlace de la novela: su sobrino Rogelio le regala a Azarías una milana, una graja para ser exactos (6), devolviéndole así el eje afectivo a su existencia.

Si algo distingue a este Libro de los anteriores es la gran cantidad de escenas singulares, es decir, únicas, no representativas de otras muchas, que contiene. Dichas escenas muestran la irrupción de sucesos ajenos a la rutina del cortijo que, en muchos casos (el abono, la higiene, las defecaciones de Azarías), la perturban y, en otros, abren la perspectiva a dimensiones insospechadas e inexplicables para la mentalidad dominante, como la comunicación misteriosa de Azarías con el ave a la que, no por casualidad, se le dedica la escena singular más extensa hasta el momento y situada, además, en una posición privilegiada: al final del Libro.

Otro factor significativo en relación a los movimientos narrativos es la drástica disminución (en número y extensión) de los resúmenes, relegados a cumplir la función que les había asignado la narrativa realista tradicional: servir de nexo entre las escenas. Desde su papel preponderante en el Libro I hasta aquí, hemos asistido a su progresiva disminución, lo cual es un indicio de que la exposición avanza desde el trasfondo genérico que dará sentido a la acción hacia los primeros planos de su motivación, ganando paulatinamente en intensidad (predominio creciente de las escenas, iterativas primero, singulares después) lo que va disminuyendo en ritmo. De

todas maneras, esta disminución es muy relativa, ya que la brevedad de las distintas secuencias, la abundancia de diálogos con parlamentos mínimos, el frecuente empleo de la conjunción “y” y el flujo nervioso del estilo pseudo-oral, así como varias oportunas elipsis (“y así fue corriendo el tiempo”, pág. 74; “y en cuanto le apuntaron los primeros cañones”, pág. 80) contribuyen a mantener la agilidad del discurso que es, por otra parte, la del acontecer.

Podría decirse que el sabio manejo narrativo de Delibes hace que el relato se aproxime gradualmente a la acción, yendo de lo general a lo particular y decisivo, igual que la milana desciende hasta posarse sobre Azarías al final del Libro III.

El Libro IV, por su parte, es en gran medida retrospectivo, pero el retroceso en el tiempo, hacia la historia de la relación cinegética de Iván y Paco, es el que, paradójicamente, hace avanzar la exposición hasta los umbrales mismos de la acción. La analepsis permite apreciar cómo la proximidad y el entusiasmo compartido de ambos hombres por la caza, no humaniza realmente la relación. Eso se debe a que, desde la perspectiva de Iván, no hay en verdad dos hombres, sino uno, que valora al otro en cuanto...perro, por su excepcional olfato. Este rasgo va muy bien con la lealtad perruna de Paco hacia Iván y contribuye a completar el espectro de significaciones en torno a su apodo de “el Bajo”. Lo es, sin duda, por su estatura, pero también por su sumisión y por su condición cuasi canina: anda por abajo, pegado a la tierra, olfateando como un perro. Y no olvidemos su oscura convicción, que los berridos de la Niña Chica reavivan cada vez que lo interrumpen cuando intenta tener relaciones con su esposa: “algún mal oculto debía de tener él en **los bajos** para haber engendrado una muchacha inútil y muda como la hache” (pág. 38. El subrayado es mío).

De una manera distinta a como lo es con Iván, Azarías resulta ser también la contrafigura de su cuñado. Paco es el Bajo en todo,

porque se arrastra tanto material como metafóricamente; Azarías, en cambio, vive para las aves y, en cierto sentido, puede afirmarse que su inocencia le permite “volar”, es decir, andar alejado de los afanes, vínculos y convenciones de la vida terrena. Por algo mientras él termina sobre un árbol, de cara al cielo, al final de la novela, Paco por ser demasiado “el Bajo”, por ser demasiado servil, se cae de un árbol.

La mayor parte del Libro IV está dominada por escenas iterativas, centradas fundamentalmente en las habilidades de Paco para recuperar las piezas derribadas. Esto crea un efecto paradójico muy sugestivo: el papel protagónico que tiene en ellas no hace otra cosa que volver más evidente su situación servil dentro del sistema. Cuanto más primeros planos ocupa, cuanto más interés despierta en el entorno de Iván, más obvia resulta su condición de comparsa social. Suscita atención como fenómeno, no como persona. Por eso, cuanto más elogios cosecha, más “el Bajo” es.

Las escenas permiten, además, ampliar y profundizar nuestro conocimiento de Iván, sobre todo en lo que tiene que ver con su obsesión cinegética, tan compulsiva como la conducta de Azarías en lo suyo. Esta similitud no hace otra cosa que resaltar el agudo contraste entre ambos que, por primera vez en la obra, aparecen yuxtapuestos (coinciden en el mismo Libro) pero no coordinados (en contacto) todavía. Mientras Iván es egoísta y calculador, Azarías es pura entrega; uno tiene un acentuado sentido de las distancias sociales y las marca de manera brutal y desconsiderada (“de hoy en adelante, Paco, de usted y señorito Iván, ya no soy un muchacho”, pág. 95), el otro, en cambio, no tiene ni la más remota idea de lo que son y, por eso mismo, salta por encima de ellas de manera inopinada: “súbitamente, en un impulso amistoso, tomó a la señorita Miriam de la mano...” (pág. 110). Mientras Iván ni siquiera valora la lealtad de Paco, Azarías responde de inmediato a la simpatía y comprensión demostradas por Miriam y, a diferencia del señorito, que

sólo es capaz de dar dinero, retribuye con la revelación de su tesoro (la milana) que es, también, lo mejor de él. En tanto Iván sólo exhibe su propiedad (un hombre de valor extraordinario por sus cualidades de perro), Azarías es el inconsciente develador de un secreto que condensa en sí, simbólicamente, toda la inhumanidad del sistema: la Niña Chica. Al mostrársela a Miriam, el inocente le hace perder su “inocencia” a la señorita. Paco lleva presas caídas a su amo; Azarías, en cambio, conduce a Miriam hasta esa metafórica ave caída que no podría servir jamás como trofeo porque es el emblema de la culpa del sistema que Iván encarna y cuyos beneficios Miriam disfruta. La Niña Chica es el ave que nadie reclama, expresión acabada de la infrahumanidad en la que todos viven sumidos para que, por decirlo de alguna manera, Iván pueda seguir cazando tranquilo. Es el pájaro abatido desde siempre, desde antes siquiera que pudiera volar. Es el alma atrofiada de todos, la conciencia que no ha podido desarrollarse y clama por una redención imposible porque, como ya dijimos, Herodes sigue reinando.

Las escenas continúan manteniendo la preeminencia en este Libro IV pero, con una variante respecto del anterior: vuelven a dominar las de carácter iterativo por sobre las singulares, lo cual es coherente con la función marcadamente informativa del Libro acerca de la pasión absolutista de Iván, que acabará involucrando y afectando a buena parte de los demás personajes. Delibes podría haber apelado a los resúmenes para mostrarla, pero optó por las escenas iterativas porque son aptas para recrear la atmósfera y las vicisitudes habituales de esas cacerías y, al mismo tiempo, comunicar de manera directa, viva e intensa la relación que mantienen Iván y Paco a raíz de esa actividad, con el propósito de ir motivando la acción y su desenlace. Los resúmenes mantendrían al lector inevitablemente a distancia. Las escenas, en cambio, le hacen experimentar en toda su crudeza la arrogante insensibilidad de Iván y la patética satisfacción con que Paco recibe los elogios que, en realidad, lo

degradan. La “gloria” de Paco es su mayor miseria, mientras que la furia destructiva de Iván revela, en el fondo, una acuciante insatisfacción vital, un deseo inconsciente e insaciable de trascendencia y significación. Por eso mata aves, objetivación simbólica de esa alma que no es capaz de alimentar, de esa espiritualidad que continuamente remonta vuelo y se le escapa. En realidad, esa reiterada y obsesiva exhibición de poder por parte de Iván es la prueba más concluyente de su impotencia espiritual. Mata porque no es capaz de amar, porque a pesar de toda su riqueza y poder vive en el permanente desasosiego de la frustración, al que parece querer matar en cada ave contra la que dispara.

En los Libros III y IV, los distintos elementos necesarios para la acción aún no iniciada convergen en un lugar (el cortijo) y en un discurso que, hasta ahora, los había mantenido total o parcialmente separados, distribuyéndolos incluso en unidades (libros) diferentes. Azarías había aparecido en el Libro I y, si bien hacía ocasionales visitas al cortijo, sus contactos allí eran con Régula. A partir del Libro III se instala, como vimos, definitivamente en el cortijo y le desbarajusta la existencia no sólo a su hermana, sino también a Paco. En ese mismo Libro, Rogelio le regala la milana en la que, como con la anterior, Azarías concentra de inmediato su rebosante afectividad. Por otra parte, en el Libro IV, conocemos el vínculo que une a Paco con Iván (sesgadamente anticipado en el Libro anterior: “porque Paco, el Bajo, al decir del señorito Iván, tenía la nariz más fina que un pointer, que venteaba de largo...”, pág. 41) y los vemos juntos en acción durante buena parte del Libro, cosa que en el precedente sólo ocurría brevemente una vez y como episodio subordinado a la caracterización de Pedro el Périgo (cfr. Pág. 55-56). La única convergencia que no se ha traducido en contacto todavía es la del matador de aves con aquél que las ama por sobre todas las cosas.

En cuanto a las disonancias, provienen como era de esperar de Azarías. Ya nos hemos referido a las muy divertidas que provoca con el abono, su propia higiene y las defecaciones. Pero, al final del Libro IV, ocasiona otra que nada tiene de divertido y sí mucho de conmovedor: cuando lleva a Miriam a ver primero a la milana y después a la Niña Chica. No sólo rompe todos los convencionalismos al tomar de la mano a la señorita y llevársela con él, sino que produce sin saberlo la más fenomenal de las disonancias, la que para las buenas conciencias de todas las épocas resulta absolutamente intolerable: sacar a luz la culpa desconocida a fuerza de ser ignorada (aunque, en este caso, la “culpa” de Miriam es social y no directamente personal). No en vano esta situación es presentada bajo la forma de una de las pocas escenas singulares de este Libro y ubicada como cierre del mismo. Tres de los cuatro finales de libro han corrido hasta ahora por cuenta de Azarías, prefigurando el hecho de que él también cerrará la novela. Todo tiende a destacar que es en el inocente, con su ilimitada capacidad de amar, donde reside la clave de una existencia plenamente humana.

c) Contacto y confrontación

En el Libro V, se produce el primer encuentro entre Iván y Azarías, a través del cual se ponen en contacto no sólo dos personajes, sino las polaridades paradigmáticas que ellos encarnan en la obra: Muerte/Vida, Violencia/Ternura, Culpa/Inocencia. La tardía conjunción de ambos personajes refleja a nivel sintagmático, además de la distancia social insalvable existente entre ellos, el carácter inconciliable de sus respectivas actitudes. Por ser quien es (social e individualmente) Iván jamás hubiese reparado en Azarías de no tener éste ese atributo especial de comunicación con las aves que lo vuelve utilizable: “digo, Paco, que con estas mañas que se gasta, ¿no haría tu cuñado un buen secretario?” (pág. 135). Pero por ser

también Azarías como es, un ser elemental ajeno a toda conveniencia social y, en consecuencia, libre tanto de la obediencia reverencial de Régula como de la devoción servil de Paco o la despreciable cobardía de Pedro, Iván no saldrá impune de su último abuso. La conjunción entre ambos desembocará en una rápida y definitiva disyunción, producto de la imposible coexistencia entre dos incapacidades extremas: la de tomar en cuenta al otro (Iván) y la de comprender las consecuencias sociales del propio acto (Azarías).

El predominio de las escenas singulares es absoluto en los Libros V y VI. Esto concuerda con el paso del acontecer a la acción y con el consiguiente aumento, además, de intensidad y tensión. El creciente dramatismo del relato reclama escenas singulares para alcanzar toda su fuerza emotiva.

El accidente de Paco hace experimentar a Iván los límites de su poder, de allí su visible irritación que le hace fallar, incluso, contra lo que es habitual, tantos tiros inmediatamente después de la caída de su "secretario". El tiempo no sólo ha pasado para éste, como el propio señorito despiadadamente le hace notar: "la edad no perdona, Paco, el culo empieza a pesarte, es ley de vida" (pág. 119), sino también para Iván, aunque en otro sentido: no como desgaste físico (es un hombre joven), sino como desgaste histórico de su poder. La nueva generación (el Quirce), si bien sigue respetando las formas, ya no se afana por complacer en todo a su amo. No ha llegado todavía la hora de la rebeldía, pero sí su anuncio: la reticencia ante el poder. Se obedece, pero sin afán de halagar. Se sirve, pero sin servilismo. Por eso puede decirse que, en esa reticencia, ha comenzado a alborear la dignidad. Se continúa cumpliendo con las obligaciones, pero sin entregar el propio ser. Lealtad y devoción han dejado paso al mero acatamiento. De este modo, se rehúsa al amo el derecho de propiedad sobre la propia interioridad. Se ha tomado distancia respecto del patrón, paso previo e imprescindible para tomar conciencia acerca de lo injusto de su poder. En realidad, Iván tiene

motivos para sentirse nervioso y molesto. Los sometidos han dejado de ser agradecidos; se han vuelto “ingratos”. El paternalismo del poderoso ya no los encandila.

Por eso no se siente la necesidad de agradecer el pseudo-afecto interesado y manipulador con que hasta entonces se los convertía en colaboradores devotos de su propia opresión. Por algo exaspera tanto a Iván que el Quirce haya rechazado la propina que quiso darle: “muy sencillo, al acabar el cacerío, le largo un billete de cien, veinte duritos, ¿no?, y él, deje, no se moleste...” (pág. 144). La misma propina, aunque esta vez en forma de piropos, que Nieves, con su pudorosa cortedad, tampoco recoge: “ninguno salís a tu padre, a Paco digo, niña, ¿es que también te molesta que elogie tu figura?” (pág. 146).

Aparte de todo lo dicho, el desplazamiento de los resúmenes y la narración iterativa por las escenas singulares es un indicio de los contratiempos que experimenta el poder en el cortijo para seguir imponiendo un ritmo convenientemente uniforme a la existencia. Ahora, en la persona de Iván, va descubriendo que el control del acontecer (accidente), de la naturaleza (soldadura de los huesos) y de los ánimos (Quirce, Nieves) comienza a escapársele. Ya no hay manera de reducir las escenas a resúmenes, lo singular al flujo rutinario que beneficia al sistema. Los hechos ya no funcionan como parte de un mecanismo, sino que se han vuelto únicos e incontrolables.

Otro aspecto muy significativo, que incide tanto en el ritmo como en la significación, es la combinación, en el Libro V, de escenas singulares con elipsis de una manera como no se había visto antes en la obra. Esa mezcla de vacíos y primeros planos refleja, en cierto modo, la oscilación de Iván entre impotencia y voluntarismo. Algunas de esas elipsis marcan los huecos temporales de la espera impotente a la que se ve reducido el impaciente Iván ante la resistencia que le

ofrece, no Paco (sería incapaz), sino uno de sus huesos, un simple hueso, pero que señala el límite de la omnipotencia. Elipsis y escenas marcan con su alternancia el ir y venir del ánimo de Iván entre la impotencia y la prepotencia.

La fugaz imagen final del Libro V, vista desde los ojos de Nieves, es un indicio de la furia posesiva compensatoria que se apodera de Iván como consecuencia de las frustraciones sufridas por su voluntad, hasta ese momento omnímoda, en los últimos días. Frustración que, en la escena previa, pareció que iba a desfogarse con Nieves. De todos modos, si bien esto no ocurrió, dejó la clara sensación de que la próxima "ave" derribada por el señorito sería, tarde o temprano, la hija de Paco.

Continuando la línea del Libro V, en el VI hay un dominio casi excluyente de las escenas singulares, que coincide con el rumbo irreparable tomado por los hechos. Las escenas iniciales, centradas en Pedro el Périto, contrastan con la que protagoniza Azarías al final y ponen de relieve la cobardía y total falta de dignidad de Pedro, que no se atreve a enfrentar a Iván, al cazador que lo despojó de su "milana", y se resigna incluso a que se burle de él en su propia cara. Azarías, en cambio, como no es capaz de hacer cálculos sobre la conveniencia o no de reaccionar frente al despojo, es por consiguiente libre de obrar según sus propios sentimientos. Él no sabe de dignidad, pero la practica y le quita de la cara a Iván esa risa del que se cree superior e impune. Es, precisamente, el hábito de la omnipotencia el que le impidió a Iván darse cuenta de la diferencia entre Azarías y Pedro, de que mientras uno ama apasionadamente a su milana, el otro sólo se desespera por su ego herido. Por eso, mientras éste se aviene a todo, aquél castiga según un sentimiento elemental de justicia, lo único que tenía a su alcance.

Las escenas centrales del Libro VI (cacería matutina, que culmina con la muerte de la milana, y batida vespertina que desemboca en la

ejecución de Iván) constituyen el clímax de la obra y se caracterizan por una aceleración vertiginosa del ritmo (ya iniciada con el comienzo de la acción en el libro anterior) como consecuencia de una fenomenal condensación temporal: unas pocas horas de una misma jornada. Esto unido a la violencia moral y física de los hechos, realizada por el primer plano de las escenas, produce la intensidad emotiva que mantiene en vilo al lector. Toda la violencia soterradamente acumulada a lo largo de la exposición, y que gracias a ésta el público experimentó como propia, se desencadena catárticamente en el desenlace reparador, aunque no redentor, pues en realidad no modifica nada sustancial de lo mostrado en la exposición. En los resúmenes iniciales estaba el germen de lo que estalla en las escenas finales y la razón también por la que éstas no van a cambiar nada de la situación resumida en aquellos, aunque quizás señalen, eso sí, el comienzo de un vuelo hacia el cambio simbolizado en ese “apretado bando de zuritas” que “batió el aire rasando la copa de la encina en que se ocultaba” (pág. 176).

Iván muere ahorcado como un delincuente, como el delincuente moral que era. El que vivió matando pájaros para poder sentirse vivo, murió por matar uno demás, el que no debía. El árbol del que termina colgado representa esa Naturaleza a la que ha sido sacrificado después de haberla mutilado tanto. La reparación es total: el sacrificador de la vida ha sido sacrificado a ella. El cazador, símbolo de lo transitorio y de la búsqueda de un centro, muere en el árbol, que representa perduración y centralidad. En ese universo degradado, donde los cristianos ya no son los inocentes, sino sus verdugos, el árbol ya no significa tampoco la redención de la cruz, sino el castigo de aquellos que han pervertido su mensaje.

En el tiempo mítico del evangelio, los inocentes murieron para que el Mesías viviera. En el tiempo actual del desencanto, quien sigue viviendo es Herodes, bendecido por los supuestos herederos del Mesías. Pero si un inocente, un “niño” de sesenta años es capaz, sin

conciencia de nada ni propósito alguno, de negarse a seguir sufriendo más mutilaciones, entonces quizás, sólo quizás, la redención vuelva a ser posible, si es que otros hombres, en lugar de sentarse a esperar la venida de algún mesías, sienten volar sobre ellos el “espíritu santo” de la propia dignidad. La peligrosa “milana” (que todos los “ivanes” del poder quieren matar) de la fraternidad universal.

NOTAS

- [1] M. Delibes, “Los santos inocentes”, Planeta, Barcelona, 1985, pág. 52.
- [2] G. Genette, “Figures III”, Du Seuil, París, 1972, pág. 122 a 144.
- [3] G. Genette, “Nuevo discurso del relato”, Cátedra, Madrid, 1998, pág. 28.
- [4] En otras palabras, el acontecer comprendería la totalidad de las catálisis de un relato.
- [5] Recordemos que cada libro se reduce a un único y gigantesco enunciado, mediante el cual se resalta el hecho de que todo, personajes, situaciones, incidentes y actos, forman parte de un entramado inextricable, por más que nos cueste a veces discernir sobre la marcha los lazos que los vinculan.
- [6] El hecho de que para Azarías todas sean milanas (el búho, la graja, la Niña Chica) sugiere la inagotable ternura que es la esencia misma de su ser, esa especie de amor cósmico inconsciente que todo lo abarca e iguala y que lo convierte en la antítesis perfecta de Iván, el depredador, el que sólo se siente vivo cuando mata.

© *Gustavo Martínez 2004*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

