La Crítica Literaria Contemporánea

Selección y Prólogo de Nicolás Rosa

Centro Editor de América Latina

> Buenos Aires 1981

Este material se utiliza con fines exclusivamente didácticos

FORMA Y SIGNIFICACIÓN EN "EL MATADERO" *

Noe Jitrik

3. La organización: sustrato temático, narrador, inflexión oscilatoria.

Una vez enumerados los rasgos del sector costumbrista de este relato necesitamos reconocer su organización. Señalamos ya la presencia de un narrador que cumple un papel activo en la presentación y el desarrollo del material costumbrista. Pero su función no se agota en eso; en verdad constituye el meollo de la organización del relato, su eje estructurador. Voy a precisar este papel cumplido por el narrador a partir del pintoresquismo.

Lo pintoresco se origina, ya lo dijimos, en una necesidad genérica de ambientación pero el resultado puede trascender lo decorativo. Además, para constituirse selecciona y esa selección, así como los caracteres secundarios que le dan forma (más o menos color, más o menos movimiento, más o menos tipismo, más o menos extravagancia), es como el punto de partida o la base sobre la que opera una voluntad expresiva que también puede ser considerada antes o aparte de lo pintoresco. Desde esta perspectiva, se advierte que El Matadero, como conjunto humano y social, nos es presentado en su animación ante todo como un escenario que sería algo así como un núcleo en el que se concentra y mediante el que se formula la voluntad expresiva. Sí, desde luego, hay un estudio que podríamos llamar fotográfico de luz y movimiento, pero que cede el paso francamente a la idea de un sitio en el que se llevan a cabo sucesos extraordinarios ("la perspectiva del matadero a la distancia era grotesca, llena de animación"). Esos sucesos -que se encuadran en una descripción) relevante¹ – son apreciados por aquel que se sitúa en la "perspectiva" –el narrador – y le causan sin duda un efecto de turbulencia, de caos, de mezcla informe (" ... un grupo de figuras humanas de tez y raza distinta"; "A sus espaldas se rebullía, caracoleando y siguiendo los movimientos, una comparsa de muchachos, de negras y mulatas achuradoras ... y entremezclados con ellas algunos enormes mastines..."). Desde ya, la idea de mezcla, que nutre la imagen que se quiere dar, tiene una connotación innegable; meramente reconocer su existencia, califica ya sea a aquello que aparece mezclado como a aquel que lo reconoce y que por este acto actualiza pone en marcha un pensamiento cultural y filosóficamente valioso cuyo meollo es el aprecio por los resultados de la aplicación de la razón a la realidad. De este modo, todo lo que sea mezcla es en sí irracionalidad, mundo de fuerzas desatadas, mundo demoníaco². Pero la presentación de este escenario tiene también otro sentido; es allí donde se va a desarrollar una acción más trascendente que va a iluminar el conjunto significativo: el sacrificio y la muerte del unitario. De este modo, lo que es presentado como escenario a partir del pintoresquismo se llenará de contenidos que lo convertirán en medio ambiente productor de gestos criminales o por lo menos dramático y, en una tercera instancia, en el símbolo que liga todos los niveles de una realidad condenable. Será entonces, el sustrato temático, un elemento que en su nivel va dando estructura al relato. Como veremos enseguida, el narrador actuará también como elemento estructurador, complementario de aquél.

El caos de que hablarnos es visto por una mirada y transmitido por una boca. Y si variando el signo el caos se torna sucesivamente escenario – medio ambiente – símbolo, es porque alguien va haciendo el pasaje, alguien lo ordena para lo cual previamente debe comprenderlo: comprender es ordenar y ordenar es quizá percibir un sentido, pero mucho más claramente es otorgarlo. "Pero a medida que se adelantaba, la perspectiva variaba; los grupos se deshacían, venían a formarse tomando diversas actitudes y se desparramaban corriendo." La mirada es la del narrador y su conducta ordenadora procede de y se mezcla con la "perspectiva" desde la que actúa. De modo que lo que se va viendo es el narrador quien lo resume y lo liga, es él quien dosifica los materiales y los va presentando con ese "orden" sin el cual no los podríamos entender, orden que le es tan entrañable. En esta función el narrador se complementa con el material, lo que llamábamos el sustrato temático; el orden que le da organiza al mismo tiempo la narración, le da forma. De ahí que dijéramos que entre ambos, sustrato temático y narrador, toma cuerpo la estructura del relato.

Pero la "mirada" del narrador no se queda fijada en el caos esperando que el caos se trascienda por sí solo y se origine el proceso. Es una "mirada" inquieta que persigue el descubrimiento de la realidad: de la

¹ Cf. Roland Barthes, "L'effet de Réel", en *Comunications*, n.11, París, 1968.

^{*} El fuego de la especie, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971,pp. 76-89.

² Pero por eso mismo fascinante para un romántico que acaba –genéticamente hablando– de romper varias barreras que le impedían comprender el mundo. Registramos sobre todo la del estilo. No obstante en la mezcla subsisten viejos valores, no hay que creer que el equilibrio es perfecto y el resultado único. Cf. Noé Jitrik, "Soledad y Urbanidad", en *Boletín de Literatura argentina*, Nº 2, Córdoba, 1966.

"perspectiva del matadero a la distancia". "Pero a medida que se adelantaba" se traza una línea compuesta por todos los momentos de una aproximación aguda, perspicaz, que va desde lo primero y más amplio que puede verse hasta lo mínimo. De lo más genérico aun en el sentido histórico ("Diré solamente que los sucesos de mi narración pasaban por los años de Cristo de 183.. ") va bajando hasta el detalle más singular, en un movimiento que, al concluir en una acción pletórica de sentido, va otorgando todas sus significaciones al relato. Vale la pena señalar los momentos sucesivos de este movimiento; gracias a la mirada ordenadora del narrador sobre el material van apareciendo ciertos tópicos que son como síntesis que organizan la marcha del relato. El orden es el siguiente:

1º La zona histórica (lo más amplio)

2º La cuaresma

3º La abstinencia de carne

4º La Iglesia y sus dictados

5° La lluvia

6º La consternación de los fíeles

7º Los unitarios como culpables del desastre

8º La falta de carne y sus consecuencias

9º El matadero vacío, símbolo de la carencia

10° Las disposiciones del gobierno

11° La matanza

12° El matadero y la descripción del ambiente

13º El ofrecimiento del primer novillo al Restaurador

14º Los actos característicos Y los personajes típicos

15° El animal que se resiste

16º La cabeza cercenada del niño

17° El inglés que se cae

18º El sacrificio del toro

19º La llegada del unitario y su retrato (lo más particular)

Con este último tópico el circuito se completa y nos vemos en pleno cuento, hemos llegado al sitio, aquí y ahora se va a desarrollar la principal escena, aquí se van a poner en evidencia los contenidos significativos, ahora va a adquirir relieve carnal. físico, la tendencia a la crítica total que se venía preparando.

Y bien, en este camino hasta lo particular y más feroz (dijimos, en otro momento que el episodio del toro que corta la cabeza del niño rompe el humor costumbrista y anticipa un cambio en el molde de contar; incluso la muerte del toro y su castración puede ser visto también como una alternativa de lo que los carniceros pueden hacer con los seres humanos y que harán con el unitario) aparecen. como constituyéndose sobre los tópicos, temas que son como los temas de un poema sinfónico, esa otra creación romántica. Los tópicos los preparan, los tópicos son motivos armónicos que representan un nivel primario de elaboración mientras que los temas -armonías más amplias- están en un nivel secundario. Los temas cubren varios tópicos, los disuelven y los organizan en funciones significativas que dibujan un principio de estructura; de este modo, vemos que hay temas que tienen un comienzo de profundización que no se completa y que de pronto desaparecen dejando el sitio a otros: aparición, refuerzo, declinación, reaparición, desaparición, se entrecruzan otorgando el efecto musical que tiene su apoteosis en la muerte del unitario. Primero es el tema de la Iglesia (I) como objeto de crítica o sátira sobre todo por sus vinculaciones con el federalismo (conexión presentada como aberrante o degradada), luego la Lluvia (L), como una promesa de obsesión que se lleva una buena cantidad de descripción, después la Carne (C) o la falta de carne y sus risueñas o ridículas consecuencias, sin contar con la significación mayor, económico-filosófica de que está cargada, luego el Matadero (M) de cuya descripción se va destacando su trascendencia simbólica (el país es un inmenso matadero) y, finalmente, los Federales (F) como perfectos engendros, sostenedores y representantes de ese medio. Sobresaliendo de entre todos ellos aparece el Restaurador (R), anunciado con breves toques, presencia rectora, el principal animador de ese "modo bárbaro con que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales". Al llegar aquí, quedan traspuestas las barreras del costumbrismo y en la zona del cuento se presentan nuevos temas que especifican el último indicado, es decir la barbarie y Rosas como el responsable principal, sin contar con el Unitario (U), tema sobre el que se refractan todos los demás.

Dijimos algo ya sobre la organización de los temas, del sistema de acentuaciones y declinaciones puede desprenderse un esquema como el siguiente (las mayúsculas implican el mayor relieve, las minúsculas el menor; la aparición y el desplazamiento están dados por el orden de las iniciales):

I	Li	CLI	Cli	Mlc	
FMC	Rfm y	finalmente	R	FU	FUr

Esta diagramación indica ciertamente regularidad en el armado del relato pero, como todo cuadro descriptivo, no proporciona por sí solo las razones de la aparición de cada uno de los nuevos temas: por qué esos y no otros.

Tal vez porque todavía estamos dentro del sector costumbrista, que en su aspecto realista supone una acumulación de datos, una técnica de posibles lógicos para entender el encadenamiento de temas no resulta viable³. La aparición de un tema, en cambio, se podrá explicar dentro del sistema de ideas o de obsesiones del autor, mejor dicho de sus objetivos profundos o, lo que es lo mismo, de aquellos elementos o datos que le atraen de la realidad y que se inscriben en su conciencia crítica resurgiendo cuando hay que ponerla en movimiento. Por qué le atraen esos y no otros es la pregunta que se impone; sin pretender una respuesta que exigiría una fundamentación psicoanalítica, puedo decir muy en general que le atraen ya sea porque ve en ellos desde afuera una gran fuerza simbólica, son temas que representan complicadas situaciones históricas que le importa elaborar, ya porque los tiene psíquicamente grabados y no puede sino expresarse a través de ellos: habría que ver sí reaparecen en sus restantes obras y si esa reaparición es lo suficientemente obsesiva como para confirmar esa fuente psíquica⁴.

Sea como fuere, la determinación del origen de los temas nos ayudaría bastante a comprender el tipo de ataque que el poeta realiza e, incluso, su modo de relación con el mundo. Sin ir muy lejos observando los elementos de que disponemos, teniendo en cuenta cómo desemboca el relato en su totalidad, podemos advertir que esa manera de levantar temas, de proyectarlos y oscurecerlos o iluminarlos indica una oscilación, una búsqueda de objeto que parece tener alguna relación con el movimiento registrado respecto de los tópicos entre un punto de arranque histórico general y sucesivos puertos de llegada cada vez más particulares. ¿Podemos considerar significativo este paralelismo? Si los tópicos constituían los motivos armónicos que daban lugar a los temas, parece muy natural que ambos niveles tengan en común caracteres esenciales y que los desplacen de uno al otro. En todo caso, ese movimiento de búsqueda, inherente a los dos, expresa también la búsqueda de una forma y sus hallazgos también son hallazgos de una forma. Hay que añadir, en consecuencia, al papel estructurante que juegan el sustrato temático y el narrador, esta inflexión oscilatoria sin la cual, como sin los otros, este relato no habría llegado a constituirse. Pero este carácter formalizante de la búsqueda tiene, como es natural, significaciones: los saltos, las oscilaciones, los pasajes y las variantes, crescendos y diminuendos, apariciones y desapariciones, muestran sobre todo la irrupción de un material cuya salida puede tal vez graduarse -como nos lo muestra el esquema temático- pero no impedirse. ¿Falta de control, incapacidad de elaboración? Mejor que todo eso un conjunto en el que la oscilación, el sustrato temático y una mirada ordenadora del narrador están fusionados hasta tal punto que, como lo he dicho, sostienen la estructura, pero una estructura en la que nada puede impedirse, en la que lo que procede de la elección filosófico-política del autor o lo que es manifestación de sus exigencias psíquicas más profundas, no logra una dirección unívoca, libre de vacilaciones. Llevando esta reflexión al plano histórico (Echeverría seguramente semi-oculto cuando escribió este relato, sin esperanzas ya de cumplir un papel positivo en el proceso político inmediato, sus amigos dispersos, impotente frente al endurecimiento del rosismo) podemos concluir que sin duda Echeverría sabía lo que quería decir y a quién quería condenar pero que la forma de hacerlo fue apareciendo en el camino, con toda la inorganicidad posible, al margen de lo que el mismo Echeverría podría haber exigido para un relato. Esto puede explicar, en parte aunque sea, con todos los recaudos necesarios, conjeturalmente, por qué no hizo publicar nunca esta tan potente narración.

4. Dos lenguajes: del estilo "realista" a la concepción romántica

Decía que en estos cruces habíamos llegado al sector del cuento, justo en el momento en que la forma está encontrada; las oscilaciones y las búsquedas de ambiente cesan, el escenario se fija, los personajes se despegan del medio al que inicialmente han sido adheridos y empiezan a girar en torno al drama singular que tiene una solución también dramática: un joven unitario es asesinado en el matadero, todo está claro, el

³ Cf. Claude Brémond, "La logique des possibles narratifs", en *Communications*, Nº 8, París, 1967.

⁴ Cf. Jean-Paul Weber, Génèse de l'oeuvre poétique, París, Gallimard.

pintoresquismo se diluye y en su lugar se discierne una indignada condena. Y bien, para que la solución dramática tenga lugar los temas convergen todos en un punto: Iglesia, Carne; Matadero, Federalismo, Rosas, son como los estratos sucesivos que configuran un ámbito único que es el crimen. Con esta conclusión podríamos darnos por satisfechos, nos habríamos largamente aproximado a este relato y a sus alcances. Pero se supone que la dificultad en encontrar la forma sugería algo, que esa dura manera de ensamblar los dos sectores del relato puede sobrepasar el estadio, en el fondo ingenuo, de la condena para proponernos otros planos más excitantes de significación.

Así como antes partimos del pintoresquismo, vamos a tomar ahora como punto de partida la ironía verbal, otra de las principales categorías que ligan este relato con el costumbrismo. Ahora podemos decir que la ironía verbal se acaba cuando un lazo tenso corta el cuello de un niño sentado sobre una estaca, es decir, como lo he indicado al principio, cuando se produce esa anécdota que es como la divisoria entre el costumbrismo y el cuento; se acaba la ironía, adviene un tono de seriedad que paulatinamente se generaliza. Pero precisemos: la ironía todavía no ha terminado y reaparece, después, del mismo modo que antes de este momento de transición hay también momentos de seriedad; no me refiero a lo que más arriba describí como anticipos de un pensamiento sino a las expresiones que indican cierto respeto o por lo menos cierta circunspección frente a lo que se dice ("... al paso que, más arriba, un enjambre de gaviotas blanquiazules, cubriendo con su disonante graznido todos los ruidos y voces del matadero y proyectando una sombra clara sobre aquel campo de horrible carnicería"), circunspección marcada por la construcción regular y sobria, por la neutralidad descriptiva. En cuanto a la ironía que reaparece después del episodio del lazo puede ser un buen ejemplo esta especie de aguafuerte goyesca: "Cuentan que una de ellas se fue de cámaras; otra rezó diez salves en dos minutos, y dos prometieron a San Benito no volver jamás a aquellos malditos corrales y abandonar el oficio de achuradoras. No se sabe si cumplieron la promesa". El lazo que corta el cuello del niño propone una imagen tan intolerable que se la debe abandonar, por lo que inmediatamente después el narrador hace esa reflexión burlona que expresa sobre todo incomodidad, una crispación que se disfraza de irónica. Podríamos llamar a este ocultamiento el efecto "púdico": no saber qué hacer con un hecho excesivamente fuerte y derivarlo, rodearlo con una ocurrencia. Sea como fuere, lo fundamental es que la zona costumbrista se ve atravesada por líneas expresivas que van y vuelven y se entrecruzan tendiendo una red similar a la que trazan los temas de que hemos hablado. Y cuáles son estas líneas: la ironía verbal, el tono de seriedad, la "opinión"; todas ellas están dentro del sector primero del relato, entre todas llevan a cabo la expresión costumbrista pero no explicarían el efecto estilístico completo si no se tuviera también en cuenta el habla típica en el sector de los personajes del matadero. Son, entonces, cuatro líneas que componen una escritura algo desintegrada y por eso rápidamente descomponible. Sobre esta materia vamos a operar para acercarnos a la zona de las significaciones más ricas que venimos persiguiendo.

En primer lugar, el lenguaje que da cuenta del sector costumbrista en su conjunto contrasta con el lenguaje del sector del cuento. Si bien la crítica ha examinado esta oposición, vale la pena volver sobre ella. La diferencia fundamental se advierte a partir de la presencia y el habla del personaje principal del cuento, el bello y valiente unitario; por de pronto se expresa desde niveles de cultura indubitables: "-Lo dispusisteis vosotros, esclavos, para lisonjear el orgullo de vuestro señor, y tributarle vasallaje". Es evidente que esto difiere de la siguiente expresión del carnicero, absolutamente transcriptiva en su vulgaridad y descuido: "-Che, negra bruja, salí de aquí antes de que te pegue un tajo". Podría argumentarse que no existe tal diferencia de concepción pues los personajes hablan cada uno su lenguaje y esos lenguajes difieren; sin embargo, como los personajes son muy fuertes y sus respectivos lenguajes arrastran, cada uno en su momento, al del narrador, el contraste recupera sentido y ofrece significaciones. ¿Cómo se produce ese arrastre, esa contaminación? Cuando el narrador -movido quizás por el concepto del color local- hace hablar al carnicero, crea un ámbito lingüístico del que él mismo no puede o no quiere escapar; de este modo su propia manera de relatar se impregna, pero no porque empieza a emplear, como narrador, las mismas palabras sino porque se apropia de uno de los elementos de la gama en la que entra el lenguaje del carnicero y que caracterizan el costumbrismo. Digo el carnicero por aludir naturalmente al sector y en cuanto al narrador su impregnación consiste en que acentúa su lenguaje directo, modifica el pintoresquismo en el sentido de lo preciso y tajante, estilísticamente hablando: "Hacia otra parte, entretanto, dos africanas llevaban arrastrando las entrañas de un animal; allá una mulata se alejaba con un ovillo de tripas y resbalaba de repente sobre un charco de sangre, caía a plomo cubriendo con su cuerpo la codiciada presa". Y como lo directo, preciso y tajante, que está en la índole del habla de los personajes populares, es una cualidad positiva, los resultados, en lo que concierne al narrador, también lo son.

Igualmente, cuando hace hablar al unitario, el narrador se impregna de sus inflexiones, pero los resultados, en este caso, no se pueden colocar en el mismo nivel que en el anterior porque siendo el punto de partida retórico —un lenguaje culto e inflado— el resultado no hace sino incrementar esta cualidad negativa;

como en uno y otro caso esta transferencia de rasgos se manifiesta en descripciones, las relativas al unitario son indirectas, parafrásticas, casi miméticas. Más que de transferencia puede hablarse de una identificación porque es como si el personaje le despertara al narrador un lenguaje y valores que había dejado de actualizar y que ahora asume con toda vehemencia: "Tomaban ora sus miembros la flexibilidad del junco, ora la dureza del fierro y su espina dorsal era el eje de un movimiento parecido al de la serpiente. Gotas de sudor fluían por su rostro, grandes como perlas; echaban fuego sus pupilas, su boca espuma, y las venas de su cuello y frente negreaban en relieve sobre su blanco cutis, como si estuvieran repletas de sangre". Si esta forma de describir se constituye muy en general sobre la pérdida de la ironía y del humor, de alguna manera reclama el signo de la seriedad; pero si miramos de cerca, aunque más no sea la zona adjetival, veremos que la seriedad es en verdad solemnidad, un cerco verbal puesto delante de una realidad apreciable, el estilo embellecido es el vehículo de una devoción lingüística. Lo que se dice es pronunciado de tal manera, con tan bellas palabras, con tal carga de unción que se nos presenta necesariamente como lo digno de aprecio, lo más alto, lo respetable. Por contraste nos es devuelta la zona costumbrista: lo despreciable, lo repulsivo, aquello que no pide ninguna transformación al artista, ningún enriquecimiento, que se puede describir tan directamente como hablan los hombres que lo componen. Para no dejar esta conclusión en el aire, juntémosla con una ya obtenida: el mundo del matadero, el mundo federal, un mundo que ya sabemos que está condenado, es, al mismo tiempo, el que pide ser expresado directamente, el que o bien no es realzado con el trabajo de la palabra, con las galas del más noble oficio, o bien, si es realzado, lo es con la negación del trabajo de la palabra.

En segundo lugar, del lenguaje costumbrista se desprenden ciertas escenas de una crudeza sin concesiones, escenas que por comparación podemos llamar realistas. Este es un punto muy delicado y lleno de matices. Por de pronto, es posible que Echeverría haya sentido como realista lo desagradable, lo horrible, lo bajo, lo feroz y lo brutal; lo que lo compone vendría a ser el material sobre el que se constituyen las escenas crudas; pero en seguida hay un lenguaje que intenta presentar las cosas y que, como lo hemos visto, está como forzado por ellas; ese lenguaje –del narrador– reproduce las cosas, lo cual se realiza mediante un orden caracterizado por el rigor, la precisión, la indicación; pero el ordenamiento no es neutro: a consecuencia del sentido que tiene, de su carga intencional, las cosas presentadas por él tienen una fuerza tal que lo indicativo se hace calificativo y, por lo tanto, todo lo que aparece, aparece ya como conjugación de la cosa y de una conciencia ordenadora. En ese sentido, porque tienen cierta elaboración, podemos decir que los diálogos son realistas, es decir que mediante ellos no sólo se transmite una peculiaridad sino que también se interpreta un modo de ser. Lo mismo –por extensión– se puede decir respecto de ciertas descripciones o escenas.⁵

Por otro lado, hay un pasaje entre pintoresquismo y realismo, más aún una identificación, en la medida en que los mismos elementos que nos servían para reconocer lo pintoresco, es decir personajes, diálogos y descripciones, constituyen la base material que nos permita definir el realismo. Y como el pintoresquismo procede —ya ha sido dicho— del "color local", concepto eminentemente romántico, el realismo de este relato de Echeverría retrasaría la génesis de todo realismo pero mostrando en un mismo texto el punto de partida y el de llegada. Se pierde, entonces, el origen y se siente como muy autónomos varios sectores del relato, se los siente como proponiendo una perspectiva nueva y se piensa finalmente que el relato por entero es un relato realista.

Sin embargo, la estética realista no existía cuando Echeverría lo escribió⁶. Es decir, no estaba formulada aunque a partir del desangramiento romántico puede pensarse que era necesaria o que, más concretamente, era un camino que se estaba buscando. Echeverría lo habría encontrado partiendo de premisas si no iguales por lo menos bastante semejantes: la crítica política y social, la intención de hacer

_

⁵ Dos problemas suscita esta cuestión. Por un lado es evidente que al transcribir el habla del "carnicero", Echeverría quiere poner de relieve la "barbarie" lingüística de ese mundo, expresión clara de la barbarie mayor. Barbarie ante sus ojos y ante los de su público cuya mirada es, al mismo tiempo, la de la conciencia civilizada trascendente. Hay ahí una elaboración estética, es el "realismo" que exige verosimilitud, fidelidad, rigor, concisión, etcétera. Pero, por el otro, cuando el narrador se contamina de esa habla y la adopta para tratar descriptivamente lo relativo a la barbarie, hay algo diferente de una elaboración realista: el lenguaje que se emplea es el más adecuado, es el que "corresponde" a la cosa descripta. Habría allí, en el sector del narrador, un nivel no controlado en el que se deposita una considerable carga de intencionalidad.

⁶ Cf. Francisco Ayala, "Sobre el realismo en Literatura". en *Experiencias e invención*, Madrid, Taurus, 1960. "Convendrá, pues, que, para intentar su esclarecimiento, comencemos por examinarlo allí donde por primera vez aparece formulado con el designio de expresar una cierta teoría artística y literaria. Es bien sabido que el realismo surgió en Francia, hacia 1840... ya en 1842 había establecido Balzac, al redactar el prefacio de la *Comédie Humaine*, una nueva preceptiva literaria...".

servir la literatura para una causa extraliteraria. Tal vez pensó que aun estando las premisas contenidas en su pensamiento los resultados de su aplicación podían significar un haber ido demasiado lejos, una quiebra tan brusca de una concepción estética que no podía asumirlos con la clara vehemencia con que asumió su largo poema *El Angel caído*, cuyo manuscrito atravesó la frontera clandestinamente y fue publicado pese a las dificultades que existían para hacerlo. Quizás por eso mismo, es decir porque sentía que quebraba lo sacro más allá de lo que quería hacerlo, se resuelve, si puede decirse así, por una vacilación que provoca una división del relato en dos sectores. Pero más trascendente es otra consecuencia: después de toda la ardua configuración, su realismo queda reducido a un mero conjunto de elementos realistas puestos al servicio de un esquema sólidamente romántico, bien instalado en la conciencia del autor. Creo que esto es particularmente notable al final del relato: si una estética realista implica de alguna manera también cierta gnoseología, optar por el romanticismo implica abandonarla con lo que eso significa también éticamente; en ese sentido la apoteosis final es clara, hay una masa de calificación, una condena en nombre de un valor o un sistema de valores abstracto que, naturalmente, está en el espíritu del narrador que no consigue conjugarlo con lo que le puede estar exigiendo la realidad.