

LOS ROBLEDAL: RASGOS FORMALES DEL TEXTO

ALICIA B.R. ALDAYA
University of New Orleans

*Los Robledal*¹ de Hilda Perera es novela de compleja estructura, prosa poética y mensaje profundo. *Los robledal* es novela polifónica y de muchas luces que imbrica mundos, seres y voces diferentes. Más allá de la fatalidad genético-hereditaria, que amenaza a la familia protagonista, indeseada presencia de la locura —sombra solapada o realidad acerba— lo esencial es el enfrentamiento entre las circunstancias personales y el libre albedrío.

El espacio geográfico es Cuba, concretamente, la provincia habanera, y la ubicación temporal, los fines del siglo pasado y las primeras décadas del XX: desde la Guerra de Independencia hasta el gobierno de Machado y el año crítico de 1933. Sin embargo, el hondo dramatismo que implica el no hallarle lógica al ser, al dolor inocente, ni a la vida, otorgan a la novela interés universal.

El léxico refleja hábilmente la época y el entorno en que han de realizarse o frustrarse la vida de los Robledal, mientras en el envés de la novela pueden rastrearse las ideas, filosofía, y fe vigentes. En inquietantes disquisiciones pueden hallarse las influencias del positivismo de Comte o atisbos del utilitarismo de James o reparos a un cristianismo dogmáticamente superficial, sin descartar las ideas de la reencarnación, el nirvana y la fusión con lo absoluto.

Cada Robledal, cada personaje tiene retrato físico y semblanza psíquica propios e inconfundibles. Conviven en la novela varias generaciones y caracteres de diferentes procedencias étnicas, distintas clases sociales y diversas ocupaciones. La solidez psicológica de los personajes no presentan otras inconsistencias que las propias de la naturaleza humana.

La novelista recrea la arquitectura, las calles, comidas, vinos, medicinas y

1. Hilda PERERA, *Los Robledal*, México, Editorial Diana, 1987. Al citar de la novela se indicarán, en el texto, las páginas correspondientes.

tradiciones en bien logradas estampas costumbristas y revive sucesos, grandes o pequeños, de la época colonial y de las primeras décadas de la Cuba republicana. *Los Robledal* es novela para dialogar con el pasado, para sonreír cuando surge el humor pereriano como antídoto adecuado ante agobiantes situaciones extremas y para sentir y meditar sobre la soledad, el incomprensible azar, y la callada presencia de la muerte, reveladora póstuma del misterio sobre el Más Allá.

Eduardo Mallea² afirma «un libro excelente nace del cálculo riguroso» y *Los Robledal* es novela de premeditado diseño, cabalmente ejecutado. Consta de treinta y siete unidades cerradas, hábilmente engarzadas, de desigual extensión, en secuencias montadas con cesuras temporales y espaciales pero construidas en torno a un significativo acontecer. Es decir, con técnica de contrapunto, cada unidad presenta un relato completo y a su vez, enriquece las siguientes. Contrapunto que es, paradójicamente, rémora e impulsor de la trama.

Entre marcados contrastes —en sístole y diástole narrativos— que se alteran en momentos críticos de secuencia vertiginosa— fluye el tema, presente en los rasgos formales del texto. La novela proyecta una específica concepción del mundo, en un vasto conjunto de sucesos heterogéneos y cada unidad, suceso revelador de una perspectiva vital.

Al tiempo no le han impuesto camisa de fuerza. Hay retrocesos temporales, aún hasta el pre-nacer, asociado a las tibias sensaciones del útero materno y al crítico trance de venir al mundo. Éste se anuncia sorpresivamente: «Aún no es tiempo de contarte, tengo que nacer primero.» (p. 86).

Con mayor frecuencia e impacto, la narración se proyecta como imprevista saeta hacia un sorprendente acontecer futuro. La presencia de lo inesperado, de lo repentino, es característica que marca la estructura y la prosa de *Los Robledal*. Astuta anticipación que es hábil y funcional estratagema.

Desarticulada la sucesión cronológica, los sucesos que el narrador anticipa sobrecogen al lector. Puede este desorden cronológico reflejar desconcierto o poblar de inquietud un ambiente apacible. De esta manera: apenas presentado el joven personaje, María Francisca Robledal, estremecida por la muerte de la madre y la hermana, sacudida por el huracanado vendaval de la guerra y enfrentada a la responsabilidad indelegable de cuidar a padre y hermanos, el narrador adelanta que ella mantendrá su mando «hasta la muerte desapacible y esclerótica que la venció a los ochenta años» (p. 8). Posteriormente, ya ubicado el apacible Anselmo Robledal en la casa de pensión elegida por María Francisca, el narrador omnisciente informa sucintamente con la fuerza de una demoledora catapulta: «Anselmo vio por primera vez a la mulata de ojos verdes que destruyó su vida.» (p. 75). Desconcertante prolepsis. El narrador que insinúa o antici-

2. Eduardo MALLEA, «Importancia del punto de vista en la vida y en las letras». *Teoría de la novela* (ed. Agnes y Germán Guillón), Taurus, 1974, p. 138.

pa, de manera escueta, sucesos futuros que aprisionan la curiosidad del lector. Así, cuando todo parecía indicar que el crimen cometido por un legislador quedaría impune, se sabe, sin darle mayor relieve, que: «diez años después lo asesinó el Turquito» (p. 114). Se conoce de antemano el juicio póstumo sobre Rosa Robledal, tan aparentemente insignificante, «vida sin flor», y a quien dedicarán una calle a su memoria dados sus méritos de jactiva feminista!

El cambio de narradores ocurre sin confusión, a veces dentro de una misma unidad. Los ágiles cambios de relator conllevan diferentes perspectivas, puntos de vista disímiles que el lenguaje se encarga de evidenciar y subrayar la pluralidad de lo real.

Hay un narrador principal, omnisciente y versado psicológico que aporta a la novela sabias acotaciones. A veces, el narrador se une al personaje y al lector en un «nosotros» abarcador. Veamos: «...con la última ternura que *nos* será permitida» (p. 15), «un tuétanos de ayer empieza a *sostenernos*» (p. 202), «El tiempo conjurado contra ella se llevó la noche y alcanzó el día y el momento del último mirar con los ojos verdaderos al ser que *se nos va*» (p. 191). «Antes de que la resignación o el tiempo —esos aliviadores— lleguen, un día *nos* tropezamos con la conciencia de una muerte espiritual interior para la que nadie ofrece condolencia» (p. 162).

Hilda Perera alterna la función referencial del narrador con la más emotiva y creíble del «yo». Primera persona que en viaje a los principios, en analepsis magistral, cuenta desde el útero materno la extraordinaria aventura de nacer, mediante descripción muy lograda de sensaciones, y regresa a un ayer en el cual todo suceso importante o anodino tiene el poder de reeditar sensaciones. Es decir, memoria sensorial proustiana. En el gozoso inventario de este «yo», las impresiones sensoriales, catalistas del recuerdo, están vivas, precisas, como si por ellas no hubiera transcurrido el tiempo. Los recuerdos mantienen sabores delectantes, un vívido cromatismo, gratos sonidos e inconfundibles aromas. «La mañana a la que me lleva este pasadizo de olor es una mañana niña» (p. 81). «Olor a colonia inglesa, a habanos, a menta.» Más vigorosos y sensuales los recuerdos, cuando surge el tío Jorge ante la niña y la mujer que lo asocian a la sibarita alegría de vivir. Hay explicable distancia entre las evocaciones que la unen a su tío Jorge y al tío Anselmo, tan diferentes. De éste recuerda: «tenía un largo currículum de bondades» y que tenía los ojos desoladamente tristes; del primero, su inagotable alegría existencial.

Hay otra primera persona. José Gabriel. Es personaje de fuerte hálito vital. El narrador omnisciente expone su pensar y su hacer determinados por la arraigada vocación de bien. Es José Gabriel el buscador agónico de respuestas inaccesibles. Acosado por dudas ontológicas y metafísicas y herido «por el gene infame y andariego», asume brevemente el «yo» más íntimo, mientras se debate por hallar la razón de vivir y la sinrazón del dolor inocente. «Yo» atormentado, se pierde —o se salva— entre las nieblas de la locura.

Josefina, se vale del «tú» informal y apelativo. Es ella quien cuenta lo ocurrido durante un considerable salto temporal. En otra intervención su humor contrasta con el dolor ante la muerte súbita de un ser querido, y en otra, su ligereza resta gravedad a suceso que pudo ser irreversible. Su interlocutor se desconoce, pero a él le informa y comenta sobre sucesos y personajes que conoce, o sencillamente imagina. Ningún Robledal escapa a su interpretación. Su decir está cargado de giros populares, refranes, y son sus juicios recurrentes, ligeros, no exentos de humor. Para ella los Robledal son «medio chifletas». Anselmo es un «bicho raro»; una persona taciturna tiene «cara de sucursal de funeraria» y Antonio «parece que se tragó un perchero». Por propia afirmación, ella «no será leída ni escrita», lo que no le impide emitir juicios categóricos. Esta narradora, desconocedora de academicismos, y salomón de experiencia popular, parece útil bisagra del relato y la versión moderna y jocosa del coro griego. El realismo que comunica este «tú» —es algo teatralizado. Los sustantivos comunes, los términos concretos y los refranes esclarecedores y explícitos abundan en el habla familiar de esta parlanchina cuentista, que desempeña cometido funcional en la estructuración de la novela.

IMÁGENES POÉTICAS EN *LOS ROBLEDAL*

Octavio Paz recuerda la máxima de Novalis: «el hombre es imagen, y sabiamente añade». «Pero la (máxima) recíproca también es verdadera, la imagen encarna en el hombre».³ Dámaso Alonso lo expone diáfano: la metáfora es esfuerzo (y a veces el logro) por hacer concreto el pensamiento.⁴ Es decir, precisar, mientras el escritor suscita la coparticipación del intelecto, la imaginación y los sentimientos del lector. Ortega y Gasset es más explícito: «la metáfora es un procedimiento intelectual por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual».⁵

Consciente de sus diferencias, se denominarán imágenes poéticas, según la designación aristotélica a símiles y metáforas, abundantes en el universo de *Los Robledal*. Mundo determinado, ilustrado en amplios murales creados por Hilda Perera con pincel de palabras, opulencias de venecianos colores, riqueza de matices, y florentina perfección de diseño. Hay en el mundo novelado, realidad ficticia de base real, la realidad de la fantasía, torrente de imágenes, profusión de originales símiles y sorprendentes metáforas. Mediante ellos, se denigra, ennoblece o precisa el objeto real; se asocia lo inmaterial a lo material, y se logra la

3. Octavio PAZ, *Las peras del olmo*, «El surrealismo». Universidad Nacional Autónoma de México, 1965, p. 167.

4. Dámaso ALONSO, *Ensayos sobre poesía española*, Buenos Aires. Revista de Occidente, 1946, p. 59.

5. José ORTEGA Y GASSET, *El espectador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1961, p. 548.

objetivización; se aúnan lo real y lo irreal en lírico hacer, o se vigorizan elementos imaginarios plasmados mediante creador proceso intelectual. Hilda Perera se vale de imágenes para culminar la creación de sus personajes, para perfilar el costumbrismo de buena ley de *Los Robledal* y subrayar la ligereza del existir desde lo insubstancial o el dramatismo que siempre marca el vivir en profundidad. Símbolos y metáforas iluminan el ámbito vital, vibrante de actividad o aplomado por la inercia, y destacan las frustraciones y logros de los personajes en esta novela de gran aliento. Preciso es Lezama Lima, al afirmar: «La imagen es la realidad del mundo invisible.»

En la prosa de Hilda Perera los símiles y metáforas son joyas trabajadas por delicado y seguro orfebre. Dadas la profusión y diversidad de las imágenes, es difícil —y acaso inútil— clasificarlas. La metáfora, abreviada comparación, más audaz que el símil, tiene en la poesía su ámbito natural y propicio. Sin embargo, mucho enriquece la prosa pereriana, y su variedad subraya el polifaceticismo que marca la novela. Algunas metáforas requieren el esfuerzo de un sutil análisis, las llamadas metáforas mitigadas; otras, son puras, ausente el elemento real. Así las explica Bousoño: «una simple atribución de cualidades o funciones reales a un objeto».⁶

Todas las imágenes son la expresión verbal dotada de poderes representativos que señala Rafael Lapesa.⁷

Estas imágenes evidencian los anteriores juicios:

...el olor a hogaza se levantaba como una aspiración de padrenuestro sobre aquel Vedado tan verde de álamos que parecía bendecir el atardecer, inmigrante de sombras. (p. 57)

En fuerte oposición al carácter de Jorge Robledal, el hedonista guardián de la alegría existencial, surge esta ágil e inusitada metáfora:

...el hilo de plata del amor a su madre fue su cordero de Dios que quita los pecados del mundo; al menos, para convertirlo en Fausto de purgatorio y no de infierno. (p. 253)

Efectivo distanciamiento funcional entre significativo y significado. Al recordar la narradora-sobrina al tío Jorge, se vale de este símil:

Hace bien la gente en recordarte como champán de lujo que también ha de tener alta tasa quien proyecta primavera sobre los inviernos. (pp. 180-81)

6. Carlos BOUSOÑO, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1956, p. 135.

7. Rafael LAPESA, *Introducción a los estudios literarios*. Salamanca, Ediciones Anaya, 1964, p. 44.

Es válido apuntar que son más numerosos, aunque menos poéticos los símiles que establecen asociación con el reino animal. Es decir, la fauna coadyuva a caracterizar, y subrayar algún rasgo psíquico o físico de los personajes: generalmente, los símiles acentúan la fisonomía espiritual. De esta manera: Antonio Robledal, «hombre feo, lógico, soturno y programado», «...era lento como un paquidermo» (p. 59). Por prevenir, María Francisca en su casa «colocó a mujeres deslucidas y ajetreadas como gallinas de Guinea». Al observar a su hermano Anselmo ella pensaba: «como el gato barcino: así de contento e imperturbable» (p. 73). La vecina Juana, negra, gorda y madraza, daría «lo que le brotaba fácil como el canto al sinsonte: Arrullos, mimos y refranes» (p. 205).

Pancho Robledal en difícil trance acude a la piquera donde «Juan el bueno, gallego de muchos años y más fiel que perro de ciego» (p. 231) lo lleva a entregar, íntegra, la fortuna del presidente, evitando tráfico y muchedumbre enloquecida por deseos de venganza.

Ante el inquietante dilema de Anselmo «¿cómo voy a trabajar y cuidarla?, se le presentó una idea, pero ésta» pasó «como un ciervo fugitivo por su mente» (p. 264). En otros símiles dinámicos, la narradora explica: María era incapaz de pensar en números sin que «el pensamiento brincara la cerca como potro libre» (p. 164). Frente al retrato de su mujer, pintado en época anterior a su matrimonio, y contemplar Panchito la imagen provocativa y feliz «el pensamiento fue saltando como liebre acosada» (p. 232).

La claridad expresiva se acentúa en el hallazgo de la relación entre elementos verosímiles. Así: «Anselmo vivió con la depresión acechándolo como loba hambrienta.» (p. 245).

Lo emocional y subjetivo se concretan mediante un elemento real. «Te erigiste sacando hilos de fortaleza y mando para zurcirte la vida». (p. 246). Los hilos de fortaleza de la metáfora están plenos de riqueza connotativa. Así: «Preguntaba con paternalismo de metrópoli a colonia» (p. 120). Rosa revela su medrosa ansiedad en una importante entrevista con María Francisca, decidida de su incierto futuro. De sus reflexiones interiores, esta metáfora: «...y aunque este miedo tuyo esté aleteando con su vuelo de cuervo negro entre las dos, no lo digas» (p. 280). En el retrato de Rosa, el narrador se detiene en sus manos pequeñas «...que al levantarlas parecían el vuelo deavecillas frágiles...». Al completar-la semblanza, «en los ojos, había reflejos de un alma impoluta: ... como si no hubiera transgredido jamás ni uno solo de los pecados capitales» (p. 277).

La niña narradora mirando (lo que era su manera de leer entonces) ve «los papalotes escalando el cielo como serpientes de colores». Símil dinámico, visual y cuya sonoridad se asocia también a la ondulación de líquido en movimiento. Los sonidos son elementos sensoriales. Otras veces es innegable la originalidad de la metáfora lograda por el epíteto, que subraya la asociación insólita: «los cocuyos eran estrellas súbitas». Hay elementos dispares en el si-

guiente símil, el bouganville «hacía estallar su floración roja como incendio sin mal». Efectiva connotación, roja-pasión-pecado que anula el «sin mal» inesperado. (p. 277). Metáfora sencilla: «enmurallada la vida más que Ávila» (p. 163), de válida precisión.

De la flora, estas novedosas imágenes: «El anón blanco con sus semillas como mínimos ojos de chinos», mientras el plátano «es sexo de algún Dios vegetal». (p. 171).

Hay símiles y metáforas continuadas que intensifican matices significativos y multiplican el poder expresivo: La soledad... «nos sigue *como una sombra*; nos traspasa *como ventisca*. «En la noche, patria suya se abre *como inmensas alas de murciélago, como bandera enarbolada, como lluvia múltiple*» (p. 202). Es la animación de lo inanimado. En gradación ascendente y clímax estremeceador insiste: «La soledad nos deja las manos sobre las faldas *como palomas muertas*».

La sustancia resistente enclavada en una metáfora y en símiles, que avanza creando infinitas conexiones, y luego, una imagen final que asegura la pervivencia de esa sensación.

Siempre es palabra fijadora de status quo, fuente de derecho de gentes que... establece un vallador como trinchera de guerra y coloca al enemigo en desventaja. (p. 147)

Otro «siempre» feroz como bazuka se opuso a su avance. (p. 148)

Otras metáforas persiguen el plasmar inefable impresión anímica:

Al colocar su mano sobre mi cabeza y alzarla luego, me hizo sentir esa huella entre pureza e ingravidez que deja una garza blanca al levantar el vuelo. (p. 278)

A veces se objetiviza una cualidad. Es decir, lo abstracto se limita en lo real y concreto. Así: «la bondad como traje hecho con poca tela» (p. 187) y para ilustrar intensidad, este símil: «un odio duro como peñón de granito» (p. 101).

Logra la narradora una vigorosa descripción de Julián Robledal, ya víctima de la locura, «se había convertido en un Greco de ojos luminosos y manos largas» (p. 44), y a su amiga la recuerda: «de duros ojos azules, como mar congelado». (p. 326)

En ciertas imágenes hay riqueza expresiva y máxima sencillez. Para Panchito, que estrenaba amor, María «era algo así como alhaja viva, flor o sueño» (p. 67). Otras son menos fáciles, pero igualmente expresivas. El tío Jorge era «mago creador de recuerdos como bujías para alumbrar la soledad de solteronas castas» (p. 180).

El hipérbaton y el ritmo moroso, la hábil selección de palabras cotidianas,

apresan, como mariposas sujeta por alfileres, una reveladora imagen: «este pueblo cansón donde parecía agua estancada el tiempo» (p. 170). Lo opuesto, cuando presenta al populacho, muchedumbre enardecida que pierde sentido de responsabilidad, del que surgen voces de furia.» Se empujan unas a otras, parecen ola de un mar enfurecido» (p. 220).

La escritora no avanza por caminos trillados —*dejà vu*. Así logra novedad y elegancia: «el canevá» vecino de la mesilla donde *se abría en flor un búcaro de cristal fino*» (p. 9). Con exactitud definidora expone: «... los errores de la contabilidad de María se convirtieron en cilicio, como si un jurado mensual la declarase incompetente» (p. 165), «La visita de los jóvenes eran préstamos de alegría cada viernes». (p. 301). Un ligero pensar en el símil, entrega destacada cualidad moral del Robledal: «La suya era de esas honradeces como de hilo recién planchado» (p. 237) y en otro, su sensual deleite de vivir: «Caminaba solo La Habana de noche, tanto que le parecía en el silencio, otra especie de amante poseída por él». (p. 110).

La escritora sencillamente aclara: «le aplicaba preguntas como forceps» (p. 293), y otras veces adapta el ritmo de su prosa para adecuarlo al símil. «Habla lento. Parecía albañil alineando bloques para un cuidadoso muro que no pudiera hundir por ningún lado el viento o la locura» (p. 248). Puede un elemento real aportar diferentes ideas. Así los poemas, dichos con dicción clara y emoción no bien reprimida, eran «como veleros que al fin llegan a puerto». Altera el ordenamiento de las palabras para aumentar la fuerza expresiva del pesaroso desvalimiento: «...y actuó como si fuera el instante doloroso en que barco y muelle pierden arrimo. (p. 261).

Para ilustrar el doble y funcional recurso de oposición y semejanza en las imágenes pererianas, este símil que transcribe lo inusitado de una situación: «Mi padre venía por el pasillo con los ojos semicerrados y mi madre iba pastoreándole como si él fuera oveja y pastor ella» (p. 224). Al ordenamiento tradicional que abre la oración, un sorpresivo y súbito giro sintáctico. Además, él, oveja; ella, pastor crea desconcertante e imprevista imagen.

En estudio detallado, hallaremos que lo reiterado por las imágenes para esclarecer un término de ellas, el referente de la analogía, se convierte en el gozne en torno al cual gira la expresión personal y contribuye a la unicidad de estilo. Fácilmente entonces podría afirmarse que la escritora pertenece a *l'école du regard*. No dice, nos muestra:

Los pensamientos ajenos y enemigos se cruzaron como espadillas de incompreensión». (p. 35)

...el Prado lleno de atardecer, laureles, gorriones y mendigos. (p. 233)

Conclusión: Hilda Perera sabe urdir tramas, y más aún, las narra con astucia de ágil juglar que usa viejos recursos de manera novedosa para sorprender al

lector y asegurar su interés. Afirmaba Ortega y Gasset que el oro de que está hecha no consagra a una estatua y más aún: «La obra de arte vive más de su forma que de su material y debe la gracia esencial que de ella emana a su estructura, a su organismo».⁸ En *Los Robledal*, además de una original y sabia armazón novelesca, el lenguaje es —sin excentricidades— recio e importante sostén de la obra.

8. José ORTEGA Y GASSET, «Ideas sobre la novela», *Teoría de la novela* (Agnes y Germán Guillón), Taurus, 1974, p. 42.