



## LO FANTASTICO Y EL PROBLEMA DE SU INTERPRETACION EN LOS RELATOS DE CORTAZAR

Eladio García C.

Las cosas que parecen duras  
tienen una elasticidad.  
Johnny Carter. (página 15)

Llama la atención que en libros de una gran difusión como *Antología de la Literatura Fantástica* <sup>(1)</sup>, *Imágenes de Roger Caillois* <sup>(2)</sup> *Introducción a la Literatura Fantástica* de Todorov <sup>(3)</sup>, se incluyen de manera muy tímida los cuentos de Julio Cortázar. Es cierto, que el último trata casi exclusivamente de literatura europea, pero esta limitación del área también implica un problema de conocimiento y de concepción que los otros dos, irrestrictos como historia o como teoría tampoco explican. En efecto, la literatura fantástica, con antecedentes remotísimos, no parece comprendida del todo al ampliar su ámbito a la literatura contemporánea. El origen de esta falta de comprensión radica, creemos, en una idea equivocada y vaga del hecho literario, de este objeto como puro lenguaje, que obliga a ciertas perspectivas formales, como principio. No son, pues, meras deficiencias en la revisión de su historia o en la develación de su contenido. Un cambio de método muestra una faz nueva del objeto y de sus historias, de la misma manera, que las creaciones literarias obligan a un reajuste necesario del método. La complicada historia de los géneros literarios encuentra aquí su punto crucial ya que la verdadera obra creadora parece destruir todas las nociones tradicionales. Sin embargo, encontramos perfectamente coherentes estas palabras de Todorov: *"Podemos pues decir que todo estudio de la literatura habrá de participar, quiérase o no, de este doble movimiento: de la obra hacia la literatura (o el género) y de la literatura (del género) hacia la obra; es perfectamente legítimo conceder provisionalmente un lugar de privilegio a una u otra dirección, a la diferencia o a la semejanza. Pero hay más. Pertenece a la naturaleza misma del lenguaje moverse en la abstracción y en lo genérico. Lo individual no puede existir en el lenguaje, y nuestra formulación de la especificidad de un texto se convierte automáticamente en la descripción de un género, cuya única particularidad consiste en que la obra en cuestión sería su primero y único ejemplo. Por el hecho mismo de estar hecha por medio de palabras, toda descripción de un texto es una descripción de género. No es una afirmación puramente teórica; la historia literaria nos brinda sin cesar muchos ejemplos, des-*

*de el momento en que los epígonos imitan precisamente lo que había de específico en el iniciador"* <sup>(4)</sup>. Ese es el meollo que nos preocupa.

Quizá se explique, en esa vacilación conceptual, el hecho de que la mencionada *Antología* incluya como cuento fantástico solamente *La casa tomada* y que Roger Caillois mencione apenas *La noche boca arriba* del autor argentino. Tal selección refuerza la idea de que hay algo en el concepto mismo de lo fantástico que lleva a incluir un cuento genial como *La casa tomada* pero cuya índole propiamente fantástica no es tan rotunda, tan propia y expresamente lograda. Existen otros relatos esenciales para el género como tal y básicos desde el sesgo cortaziano de la elaboración del mismo (*La isla a mediodía*, *Carta a una señorita en París*, *Relato con un fondo de agua*, *Todos los fuegos el fuego*, *Axolotl*, *Lejana*, *Las puertas del cielo*, *El otro cielo*, para nombrar unos cuantos, indiscutibles, según nuestro criterio) y que no han sido considerados.

El camino más fácil sería definir qué se pueda entender por fantástico. Naturalmente, no puede pasarse por alto que toda literatura es fantástica en algún grado y que desde esta perspectiva, la noción de *fantástico*, en el sentido de literatura fantástica, es una superposición al ser mismo de toda literatura. Nosotros queremos asumir el hecho de que es un término acuñado históricamente y que como tal tendrá que tener un grado de realidad. Lo que nos parece errado es la manera de cómo se ha entendido el problema y la carencia de otras perspectivas, primero, generales y, después, referidas a la obra de Cortázar. En verdad, si buscamos apoyo en los libros nombrados, que son evidentemente de distinto rango, podemos avanzar en la determinación del término literario que nos preocupa. La tradición insiste y fija su atención en el contenido de mundo, cuando nó la oposición implícita a lo real (real versus fantástico, sin detenerse en que uno y otro tienen, por lo menos, una base imaginaria). En la ruta correcta, las ideas de Roger Caillois, nos orientan principalmente, sobre qué pueda ser fantástico según el tema, principio que

# Repertorio

## Americano

Universidad Nacional.

Instituto de Estudios  
Latinoamericanos y  
Escuela de Literatura y  
Ciencias del Lenguaje,

Heredia, Costa Rica.

*Co-directores:*

María Rosa de Bonilla

Isaac Felipe Azofeifa

*Secretaria:*

María de los Angeles Hernández

*Comité de Redacción:*

Dr. Chéster Zelaya,  
Director del Instituto de  
Estudios Latinoamericanos.

Lcda. Julieta Pinto,  
Directora de la Escuela de  
Literatura y Ciencias del  
Lenguaje.

Dr. Eugenio García Carrillo

Lic. Carlos E. Aguirre

Dr. Rolando Mendoza

*Administración y Canje:*

Instituto de Estudios

Latinoamericanos,

Apdo. 86 - Heredia, Costa Rica.

*Patrocinadores:*

Caja Costarricense de  
Seguro Social.

IMPRESO EN EL  
DEPARTAMENTO DE  
PUBLICACIONES, UNIVERSIDAD  
NACIONAL

Artes-Departamento de Publicaciones  
Ministerio de Educación Pública

mencionamos con reserva ya que si se entiende como factor único o preponderante, contraviene el tratamiento relacional que pretendemos manejar aquí. Las distinciones y las categorías que propone el ilustre ensayista son, sin embargo, muy interesantes. Le preocupa, por ejemplo, deslindar los cuentos fantásticos de los cuentos de hada. Es importante distinguir entre estas nociones próximas y demasiado a menudo confundidas. El mundo de las hadas es un universo maravilloso que se añade al mundo real "sin atender contra él ni destruir su coherencia. Lo fantástico, al contrario, manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insostenible en el mundo real". "... Un hombre valiente puede combatir y vencer a un dragón que escupe fuego o a algún gigante monstruo. Puede hacerlos perecer. Pero su valentía no le sirve de nada delante de un espectro, así se lo supiera benévolo" (5). De lo transcrito, se puede ver el cúmulo de intuiciones verdaderas oscurecidas por la prescindencia de un apoyo formal. Nos parece exacto ese sentimiento de agresión, esa extraña tensión, una suerte de desasosiego intelectual y vital, incluso, de este tipo de narraciones, pero la aparición de un fantasma, como ningún otro contenido semejante, implica, sin más, la categoría de lo fantástico. Ella sólo funciona como resultado de contextos formales determinados, lo que hace débil un apoyo puramente conceptual. Lo fantástico se origina cuando no existe restricción por parte del narrador, por la dramática participación de los personajes involucrados en un mundo insólito y por el compromiso supuesto de un lector, expresado en imágenes inusitadas, huérfanas de enlaces últimos superiores, o internamente causales, sin ironía y con desplazamiento de planos humorísticos o folklóricos, como núcleos radicales de referencia.

El pensamiento de Roger Caillois no se detiene en la consideración de estos factores y busca rebasar la oposición entre lo fantástico y lo maravilloso. Deduce una serie de instancias que, con matices, se pueden aplicar al relato del escritor argentino, aunque, en último caso, elijamos un camino diferente que pretende aproximarse internamente a su obra:

1. "En lo fantástico, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables: Es lo Imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo donde lo imposible está desterrado por definición . . .
2. Mientras que los cuentos de hada fácilmente tienen un desenlace feliz, los relatos fantásticos se desenvuelven en un clima de terror y terminan casi inevitablemente en un acontecimiento siniestro que provoca la muerte, la desaparición o la condenación del héroe" (6).

Tales reflexiones, Caillois las propone sobre una realidad cultural sobreentendida, sobre la existencia de un lector con conciencia desmitificada, pero con oscuro trasfondo de sí misma. El escritor aparece como el mediador, que al proponer el mito o al hacer posible el terror, devuelve un tipo de conciencia que la altura de los tiempos hace imposible: "De-seaba únicamente evocar la coherencia, la estabilidad de la mitología suscitada por el deseo del miedo y del escalofrío. El espanto propio del cuento fantástico causa estragos solamente en un mundo incrédulo, donde las leyes de la naturale-

# EN ESTE NUMERO

Isaac Felipe Azofeifa

Hace ya treinta años escribía Sartre:

*"Quien consagrara su vida a hacer novelas sobre los Hititas, tomaría posición por esa abstracción misma. El escritor tiene una situación en su época. Cada palabra suya repercute. Y cada silencio también".*

El estudioso de la literatura y el arte ya no mira esta zona de la cultura como un hecho estético puro, y la obra literaria como nacida del viento. La mira como un hecho antropológico.

Las colaboraciones, prosa y poesía, que sacamos en esta entrega, son buena prueba de esta nueva posición del crítico, del estudioso, del investigador de la literatura.

El artista de la literatura quiere comunicar una imagen de la existencia, una intuición del mundo, y su obra viene a ser al fin una apelación al lector, a veces furiosa, indignada; a veces irónica, risueña; pero en conclusión, es siempre un mensaje, animado por la imagen sensible y la efusión ética, que quiere mover la voluntad, hacerse acción, como señalaba Sartre.

Eso sí, la obra literaria de auténtico valor, desborda todos los métodos de análisis crítico que pretenden explicarla. Y los desborda, precisamente por el lado en que va al encuentro del hombre, cuyo indescifrable misterio engendra el pleno misterio de la obra literaria, de la poesía.

---

## LO FANTASTICO Y EL PROBLEMA DE SU INTERPRETACION EN LOS RELATOS DE CORTAZAR

*za son tenidas por inflexibles e inmutables. Aparece en él como la nostalgia o amenaza de un universo accesible a las potencias de las tinieblas y los emisarios del más allá. Además, prefiguración de relatos de otra especie, allí el tiempo se dobla o se multiplica, el espacio conoce extraños vacíos, territorios prohibidos y sin superficie, "cavidades" imposibles de situar. La causalidad, en fin, sufre en esos parajes inexplicables injurias"<sup>(7)</sup>.*

Roger Caillois se vincula así, de uno u otro modo, a las modernas aplicaciones, a la literatura, de los logros en el campo de mitología. En caso de Cortázar, está el excelente libro de Saúl Sonowski, **Julio Cortázar, una búsqueda mítica**, que significa un agudo acercamiento al sentido de los relatos y de la novelística cortaziana. Sin querer negar la importancia de estas contribuciones, nos asiste la duda de si por ese conducto no estamos rodeando, en una espiral infinita el hecho mismo literario. Por un lado, el estudio literario arriesga su autonomía original para confundirse con el todo humano y social,

desde el principio. La investigación literaria entra así en el terreno de la mera divulgación. Por otro lado, jamás se completa una suerte de cosificación desde la cual podemos saber sobre sociología, magia, literatura. Una inversión del punto de partida, desde el hecho mismo literario y en la aceptación de que, en la medida de su autenticidad se plantea a sí mismo como inusitado, puede ofrecer resultados concretos y metodológicos más fecundos y posibilidades de enlace rectamente elaboradas.

R. Caillois de la oposición de mundos ficticios y reales, se vuelve hacia los personajes y los considera, bajo el característico signo de todo su pensamiento, a la vez desde afuera y desde adentro de la literatura: *"La diferencia es notoria cuando se trata de fantasmas o vampiros. Ciertamente, también son seres de imaginación, pero en este caso la imaginación nos los sitúa en un mundo que es él mismo imaginario; los representa dotados de permiso de entrada al mundo real; lo que es*

Pasa a página 4

## LO FANTASTICO Y EL PROBLEMA DE SU INTERPRETACION EN LOS RELATOS DE CORTAZAR

Viene de página 3

*más, se trata de entradas incomprensibles, sin expiación posible, invariablemente funestas*"<sup>(8)</sup>.

Estas afirmaciones suponen que hay una literatura que es ficticia y otra que deja de serlo. Todorov ha advertido claramente la tautología, para nosotros, doble del género fantástico: *"Por fin, lo fantástico tiene una función a primera vista tautológica: permite describir un universo fantástico que no tiene, por tal razón, una realidad exterior al lenguaje; la descripción y lo descrito no tienen una naturaleza diferente"* (9).

De los personajes, Caillois pasa a una tipología del relato fantástico que coincide con la historia del género. Se plantea así, el problema de distinguir entre esa simple acumulación y la auténtica creación ya que es conocida la literatura fantástica como un género de masas con la fascinación de vampiros, fantasmas, aparecidos y cuyos matices y "subterfugios", denuncia el propio Caillois en las páginas dieciséis, diecisiete y dieciocho del libro que nos preocupa. El éxito de este tipo de literatura es semejante al de las novelas folletinescas con la cual guarda algunas relaciones. Es una cuestión que preocupa a los que se vinculan con la literatura y cuya respuesta encierra elementos de valor que quizá valga la pena plantearse para recuperar desde allí, la significación de Cortázar en el desarrollo del género. El mismo Todorov propone algunas salidas: *"Una tipología de los temas de lo fantástico sería, pues, homóloga a la tipología de los temas literarios en general. En lugar de alegrarnos, solo podemos lamentar este hecho. Llegamos así al problema más complejo y menos claro de toda la teoría literaria: ¿Cómo hablar de aquello de lo cual habla la literatura?"* (10). Rechaza, por de pronto, la oposición fondo — forma y la aplicación unilateral de una y otra posibilidad: *"Una de las razones de ser del concepto de estructura es la siguiente: superar la antigua dicotomía de la forma y del fondo para considerar la obra como totalidad y unidad dinámica"* (11). Después de una larga fundamentación, en que se niega la agrupación temática tradicional, propone una "formal": temas del yo, temas del tú, temas de lo fantástico<sup>(12)</sup>.

En todo caso, una manera general, en su significación más amplia y para situar a Cortázar, estas palabras suyas son significativas: *"sólo reconocemos a un texto el derecho de figurar en la historia de la literatura en la medida en que modifique la idea que teníamos hasta ese momento de una u otra actividad"* (13). También valdría el criterio de la complejidad de la estructura y de la dificultad de su captación para dirimir el problema que la literatura de Cortázar presenta frente a una literatura de masas en camino de una creciente degradación. El afán rebelde de forma es un rasgo distintivo de su literatura. Antes de entrar a su núcleo, es indispensable retomar el pensamiento de Todorov, insigne teórico del relato fantástico. Nos parece, con reservas, que el inteligente crítico abre perspectivas desde las cuales la investigación que

pretendemos, se enriquece. La visión estructural, muy matizada, de la que parte, aparece justificada sólidamente en la tradición más exigente de la filosofía del lenguaje. Su concepto de lo fantástico, en cambio, deja un importante resquicio. Entiende que una obra literaria es una estructura que tiene un aspecto verbal, uno sintáctico, uno semántico. El aspecto verbal reside *"en las frases concretas que constituyen el texto y con el que lo recibe (se trata en cada caso, de una imagen implícita al texto, y no de su autor o un lector reales)"*. *"El aspecto sintáctico permite dar cuenta de las relaciones que mantienen entre sí las partes de la obra (antes se hablaba de "composición")"*. *"Queda por examinar el aspecto semántico o, si se prefiere, los "temas" del libro. En este campo, no formulamos de entrada ninguna hipótesis global, no sabemos cómo se articulan los temas literarios. Se puede sin embargo suponer, sin correr riesgo alguno, que existen algunos universales semánticos de la literatura, temas poco numerosos que se encuentran siempre y en todas partes: sus transformaciones y combinaciones originan la aparente multitud de temas literarios."*

*Es indudable que estos tres aspectos de la obra se manifiestan en una interrelación compleja y que no se encuentran aislados más que en nuestro análisis"* (14). Aunque la visión estratificada de la obra, ha sido discutida, en su totalidad las ideas de Todorov son tan fecundas como interesantes para la estética literaria tanto que su conocimiento nos parece indispensable. Querríamos objetar si lo que nos parece una inconsecuencia al primer principio, en el momento de formular, en el capítulo segundo, su noción de lo fantástico. Dice: *"Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia que rara vez se los encuentra"*.

*"Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural"* (15).

Todorov bordea así el riesgo de una inconsecuencia metodológica, que él mismo parece rectificar más adelante en un lenguaje ambiguo, en el que se desliza, sin embargo, una intuición que no querríamos dejar pasar y que atañe de modo cardinal a nuestro punto de vista y que se entronca con viejí-

simos problemas de hermenéutica. El lector concreto no puede cambiar la índole del objeto. Lo fantástico es ante todo un tipo de narración o, si se quiere, una determinada estructura que posibilita la comprensión de un mundo como fantástico. Si nos mantenemos en el criterio de Todorov sobre la vacilación del lector y el cambio de categoría que se operaría, no podríamos trabajar, con criterios secularizados, la literatura y tendríamos que desechar una lectura culta, en la cual hay una actitud de credibilidad restringida. Es verdad, que es muy interesante pensar en una interpretación de la realidad elaborada, en especial, por la literatura contemporánea, desde una perspectiva trascendental incluso teológica. Si pensamos en San Juan de la Cruz o en *El Cantar de los Cantares* parece haber una estructura homogénea al margen de que digan verdades supraterráneas; en lo fantástico, una de doble plano, en el cual el plano ficticio—real, es absorbido por el fantástico. En Cortázar, el primero de los planos está traspasado del segundo de una manera específica, que esperamos demostrar. Todorov prefiere un camino más complejo de explicación del fenómeno: *“Cuando el lector sale del mundo de los personajes y vuelve a su propia práctica (la de un lector) un nuevo peligro amenaza lo fantástico. Este peligro se sitúa en el nivel de la interpretación del texto. Hay relatos que contienen elementos sobrenaturales sin que el lector llegue a interrogarse nunca sobre su naturaleza, porque bien sabe que no debe tomarlos al pie de la letra. Si los animales hablan, no tenemos ninguna duda: sabemos que las palabras del texto deben ser tomadas en otro sentido, que denominamos alegórico . . .”* *“Lo fantástico implica pues no sólo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y el héroe, sino también una manera de leer, que por el momento podemos definir en términos negativos: no debe ser ni “poética” ni “alegórica”* (16). A esto agrega: *“Estamos en condiciones de precisar y completar nuestra definición de lo fantástico. Este exige el cumplimiento de tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una explicación sobrenatural de los acontecimientos provocados. Luego esta vacilación puede ser también sentida por un personaje: de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua el lector real se identifica con el personaje”*. Para Todorov, lector tiene dos acepciones: una suerte de autoconciencia (una manera de leer) y una categoría que, además de transformarse en tema de la obra, cosa que de otro modo sucede en Cortázar, aparece confundida con la simple identificación, como adhesión conferida por el lector real, como materia psíquica, en fin, histórica, en el mejor de los casos y no parte de la literatura como ficción de comunicación. La vacilación del mundo en Cortázar no se explica por las vacilaciones del lector. Es cierto que los cuentos de Cortázar no son de fácil comprensión, como no lo son ciertas obras de filosofía, pero el que no entiende una obra científica no vacila, simplemente no entiende. Los relatos de Cortázar son controversiales por el sentido, por la captación efectiva del acontecimiento, por el destino concreto de los personajes, pero ello no implica un defecto psíquico (lector ingenuo) sino productividad literaria. El signo literario es complejo ya que el cuentista incorpora expresamente posibilidades psíquicas generalizables, con un reverso social, es decir dos aspectos de un problema aunque presentados actualmente, el mundo mismo que propone, afir-

mando así una tercera dimensión, dimensión que es o era la habitual en literatura. Nadie objeta que toda obra literaria es susceptible de una visión psicoanalítica, una formal (como el “mundo” que es literariamente) y una social. Cortázar eleva tres dimensiones que se revelan en tres actos diferentes, como componentes de la situación concreta que es el cuento o el relato en cuestión. Y esta es sólo una de sus complejidades estructurales. Esta suerte de **vacilación frente** a la obra literaria pertenece a las posibilidades de la ciencia misma, pero la obra literaria no es materia psíquica ni pura sociología. Lo psíquico individual como lo social difuso o mítico dejan de serlo cuando los absorbe y los transforma el lenguaje; es diferente que el lenguaje haga de tales realidades objeto de mención que se ofrezca como el medio de tales manifestaciones, pero su conocimiento se propone a base de estructuras. Estas consideraciones, obvias sin duda, son objeto de frecuentes descuidos metodológicos lo que conlleva un empobrecimiento del objeto literario al mero nivel del contenido o de la ideología matizada de discurso científico o docente. El libro de Hauser **Introducción a la Historia del Arte** demuestra cuán complejo es el problema (17). La complejidad de la obra literaria, la valencia múltiple del signo, la vacilación a que lleva su sentido, a la necesidad de replantearse, en una ordenación de partes, la obra vista o leída, el sentido conferido, no son cuestiones que se puedan discutir. La relevancia de esta realidad para la literatura fantástica es verdaderamente decisiva. La literatura fantástica tradicional, en simple mirada retrospectiva, ofrece abundantes ejemplos de doble personalidad con tinte patológico y desviación sexual, asimismo, la transformación repentina, la posibilidad de crear la vida mediante la muerte o el asesinato, con resultado de entes monstruosos, la existencia de seres todopoderosos que amenazan el amable reducto del vientre materno, simbolizado en casas, defensas, fortalezas, en fin, una abundante gama, suficientemente propuesta en las bibliografías del género y que se presentan como las revelaciones fenoménicas de un mundo de fuerzas demoníacas insospechadas. La vertiente cristiana de algunas vetas de la literatura fantástica la acercan, en otro plano de realidades, a otra forma de literatura tradicional: el folletín (18). Esta estratificación de doble plano: la existencia del suceso con sustrato demoníaco frente a sucesos con sustrato cristiano (muy especialmente en el plano de los personajes) es susceptible de una estratificación diferente que no discutiremos aquí. La posibilidad, a su vez, de entender las relaciones entre lo psicoanalítico, lo social y las “imágenes observables” (19) no está negada aquí. La rechazamos como el origen de la investigación. Reiteramos, por eso, que el análisis debe partir de este estrato de la obra (de las imágenes observables) para justificar una investigación que parta de la literatura. Ya sabemos que todo gran escritor pone en crisis la ciencia de la literatura y obliga a un acomodo conceptual que transforma nuestra concepción tradida del objeto. El propio Cortázar tiene expresiones de singular penetración sobre esta posibilidad de estructuración paratáctica o de facies del objeto. La generalidad con que aborda esta cuestión nos obliga a un simple repaso de sus convicciones. El escritor argentino, en un ensayo bastante conocido (20), explica su manejo del género desde el punto de vista del origen vital de su narrativa y de la técnica que se le impone. Sus ideas interesan mucho a nuestros propósitos y conviene dejarlas aquí expresadas porque sirven de antecedentes y de orientación genérica a nuestra búsqueda pormenorizada. En este ensayo dice: *“Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso*

*realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes y principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido uno de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo ingenuo"* (21).

A partir de estas declaraciones, se hace claro que las posibilidades del cuento en Cortázar se explican en un nuevo concepto de la realidad en que lo excepcional ocupa el lugar de lo regular. En verdad, la lectura de los cuentos causa sorpresa; deja suspendido por lo inusitado del relato y por la imposibilidad de responder sobre el asunto. Proponer esa idea nueva de realidad se hace sobre la base de una lucha entre intuición y lenguaje que se plasma, como último reducto, en una imagen que se transforma así en el estrato fundante, en el nivel literario óptico: *"Es preciso llegar a tener una idea viva de lo que es el cuento, y eso siempre es difícil en la medida en que las ideas tienden a lo abstracto, a desvitalizar su contenido, mientras que a su vez rechaza angustiada ese lazo que quiere echarle la conceptualización para fijarla y categorizarla. Pero si no tenemos una idea viva de lo que es un cuento habremos perdido el tiempo, porque un cuento, en última instancia, se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia. Solo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene en nosotros y que explica también por qué hay cuentos verdaderamente grandes"* (22).

Esta relevancia preponderante de la imagen no es una situación distintiva ni de la literatura como fenómeno genérico ni como situación histórica. Contemporáneos de Cortázar, García Márquez, por ejemplo, proponen la imagen como origen de un despliegue inusitado de mundo, la hacen buscando su interna, tenue y alucinante coherencia, sujeta sólo a sus íntimas posibilidades de expansión. Es una nueva posibilidad de orden que arrastra voluptuosamente otras connotaciones, que enriquece y hace complejo el todo como obra y su base fundante. Lo curioso del relato cortaziano y una de las fuentes de su tremenda atracción se debe justamente a una combinación entre el tipo de narrador (casi siempre primera persona o narrador omnisciente), conciencia de ajuste de detalles del relato, una escalofriante simbolización por la agudeza e inteligencia entre espacio, personaje y acontecimiento (*Lejana*, por ejemplo), interposición geométrica de elementos en que nada sobra o se retorifica; tiempo, aunque complejamente dispuesto, perfectamente detectable, espacios y tiempos superpuestos o yuxtapuestos, pero de necesidad matemática; en fin, un imperio de la lógica y firmeza narrativas, por un lado y, contrariamente, un tipo de imagen que se propone para negarse, que se construye sobre la paradoja de su propia destrucción, que se hace fluida y contraria, una imagen que permite el mundo enigmático de Cortázar y que llamamos "imagen implicada", endofágica: en fin, una estructura de oposiciones paradójicas. Esto en

todos los niveles y los planos y que reemplaza lo que la historia del género ofrecía como materia bruta, como mero contenido. Este es el momento del cambio de categoría y el momento exacto del soplo estético y esa sensación de oficio, de manejo del relato cortaziano. La lucidez reduplicada en la literatura, hecha servil para surgir con mansedumbre, revolcada hasta la voluptuosidad, pero que se transfigura y propone en forma de línea y de escalofriante rigor. Dicho de otra manera, la firmeza de estructura encubre y posibilita, contradictoriamente, una materia literaria vital, pero irracional, una significación que incorpora aspectos o faces plurivalentes y que atañen a lo psíquico profundo (esquizofrenias), pero en metamorfosis metafísica, en mundo "real", en acontecimiento, en suceso, en trascendencia, en ser de las cosas. El deseo se trasmuta en actualidad y muerte, muerte que se siente con su propio tiempo y ritmo; la convivencia humana escondida y recoleta como mostración de la historia, como decadencia de familia, como derrumbe de clase. Así en un camino que puede ir de lo psíquico a lo metafísico de lo social a lo individual, de lo inmanente a lo trascendente, en que cualquier punto de partida es válido, donde el comienzo puede ser el fin o el fin el origen, el ser actual como el pasado y el pasado como vigencia. Esta distorsión con respecto a la literatura tradicional y que se hace, a su vez, fantástica, pone en jaque a la crítica acostumbrada a otros pulsos, a otro paso, y la obliga a revisarse a sí misma, obligada por la obra, impulsada por el objeto literario. El propio Cortázar advierte: *"Uds. se han dado cuenta de que esa significación misteriosa no reside solamente en el tema del cuento, porque en verdad, la mayoría de los malos cuentos que todos hemos leído contienen episodios similares a los que tratan los autores nombrados. La idea de significación no puede tener sentido si no la relacionan con la intensidad y de tensión, ya que no se refieren solamente al tema, sino al tratamiento literario de ese tema, a la técnica empleada para desarrollar ese tema"*. Más todavía: *"A mí me parece que el tema del que saldrá un buen cuento es siempre excepcional, pero no quiere decir con esto que el tema deba ser extraordinario, fuera de lo común, misterioso o insólito. Muy al contrario, puede tratarse de una anécdota perfectamente trivial y cotidiana. Lo excepcional reside en una realidad parecida a la del imán; un buen tema atrae un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor y más tarde en un lector una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o sensibilidad; un buen tema es como un sol, un astro en torno al cual gira un sistema planetario del que muchas veces no se tenía conciencia hasta que el cuentista, astrónomo de palabras, nos revela su existencia"* (23). Cortázar completa así los puntos del circuito literario, según su particular punto de vista, que comprende las tensiones entre el escritor, su idea de la realidad literaria apta, los esfuerzos formales que ella impone, su acceso al mundo de la palabra y el choque emocional e intelectual en el lector, con la capacidad de organizar en éste mundos dispersos. Nuestro esfuerzo se encamina a entender estos factores como componentes del signo literario, signo que debemos retomar en el grado de complejidad, con las dimensiones con que se ofrece a una lectura intensa. El escritor abre un camino y debemos agotar sus testimonios, seguir sus palabras para detectar los momentos significativos de su concepción. Nos parece interesante, así, el origen de relatos, su movilidad intelectual, frente a un mundo concreto, los momentos previos a la trasmutación estética, tal como en estas palabras: *"... hay que aclarar mejor esta noción de temas significativos. Un mismo tema puede ser profundamente significativo para un escritor*

y anodino para otro, un mismo tema despertará enormes resonancias en un lector, y dejará indiferente a otro. En suma, puede decirse que no hay temas absolutamente significativos o absolutamente insignificantes. Lo que hay es una alianza misteriosa y compleja entre cierto escritor, y cierto tema en un momento dado, así como la alianza podrá darse luego entre ciertos cuentos y ciertos lectores. Por eso, cuando decimos que un tema es significativo, como en el caso de los cuentos de Chejov, esa significación se ve determinada, en cierta manera, por algo que está fuera del tema en sí, por algo que está antes y después del tema. Lo que está antes es el escritor con su carga de valores humanos y literarios, con su voluntad de hacer una obra que tenga sentido; lo que está después es el tratamiento literario del tema, la forma en que el cuentista, frente a su tema, lo ataca y sitúa verbalmente y estilísticamente, lo estructura en forma de cuento y lo proyecta en último término hacia lo que excede el cuento mismo" (24).

Cortázar da así como externos a la obra, el tema, el escritor y el lector que entiende vinculado al tema, de igual modo que el escritor, atraído por una fuerza especial, por una singular magia; luego, sin embargo, parece incorporarlos en el tratamiento del tema y en el proyecto que resulta de él. Es esto último, resultado de un acto, que nos interesa entender como concretado en un enigma formal de varios estratos y dimensiones. Nos parece desechable, en cambio, aquella fórmula de la literatura como simple acto comunicativo, que incluso Todorov, para no insistir en otros autores, niega desde el principio, aunque con los matices que ya denunciamos: "El otro grupo de problemas se relaciona con la enunciación: con el que emite el texto y con el que lo recibe (se trata en cada caso de una imagen implícita al texto, y no de un autor o un lector reales)". "Ahora bien, como sabemos, la literatura existe en tanto esfuerzo por decir lo que el lenguaje corriente no puede decir". No queremos entrar a una fácil polémica con las ideas de Cortázar, sino de dejar expresas algunas coordenadas en que se encuadra nuestra idea de la literatura. Y lo hacemos, ya que la literatura fantástica y la cortaziana, en particular, es una estructura en que importa el narrador y el tipo de mundo que crea y que posibilita sobre la expansión de una particular imagen que entra en un juego de oposiciones que tipificarán los relatos del escritor argentino.

Ese tipo de imágenes podemos acotarla desde menciones muy generales. Lo primero, es la insistencia en que aquellas realidades que se definen, que se presentan, con contornos duros, tajantes, lógicos, delineados atentan contra la "vida". En este plano, la claridad de espacios, de ambiente, son ofensivos, son valorados negativamente. Por el contrario, el suceso, la "vida", se produce en lugares esfumados, intrincados, laberínticos, son amables y positivos, pero, paradójicamente, esta misma amabilidad, esta ruptura de la regularidad, de la ventana, vitrina, luz o claridad trae aparejada la amenaza o la muerte. Se trata de un ser que lleva en sí mismo la destrucción, rompe la linealidad, se constituye desde ella para incorporarla pero acontecida esta absorción, es un factor letal y destructor. Este tipo de imagen traspasa, y se hace fundamento, de los sucesos, de los personajes, de los espacios en grados de formalización diferente. En su plano más evidente, ella entra en contradicción con el rigor narrativo a que aludíamos. No pocas veces esta aparente antinomia crea la sensación de humor de muchos de los relatos que nos preocupan, también su índole fantástica. En *La isla a mediodía*, uno de los relatos más enigmáticos, se trata justamente de

un mediodía, momento de máxima claridad y una isla que se advierte de la siguiente manera: "Con el tiempo fue dándose cuenta de que Felisa era la única que lo comprendía un poco; había un acuerdo tácito para que ella ocupara del pasaje al mediodía, apenas él se instalaba junto a la ventanilla (signo de limitación y enmarque) de la cola. La isla era visible unos pocos minutos, pero el aire estaba siempre tan limpio y el mar la recortaba con una crueldad tan minuciosa que los más pequeños detalles se iban ajustando implacables al recuerdo del pasaje anterior; la mancha verde del promontorio del norte, las casas plomizas, las redes secándose en la arena. Cuando faltaban las redes Marini lo sentía como un empobrecimiento, casi un insulto. Pensó en filmar el paso de la isla, para repetir la imagen en el hotel, pero prefirió ahorrar el dinero de la cámara ya que apenas le faltaba un mes para las vacaciones. No llevaba demasiado la cuenta de los días; a veces era Tania en Beirut, a veces Felisa en Teherán, casi siempre su hermano menor en Roma, todo un poco borroso, amablemente fácil y cordial y como reemplazando a otra cosa, llenando las horas antes o después del vuelo, y en el vuelo todo era también borroso y fácil y estúpido hasta la hora de inclinarse sobre la ventanilla de la cola, sentir el frío cristal como un límite del acuario donde lentamente se movía la tortuga dorada en el espeso azul" (26).

Se notará en el estrato del vocabulario la simbiosis de contrarios como mancha verde (el verde es color simbólico en Cortázar, aparece siempre en momentos decisivos: vestidos verdes, tragos verdes); casas plomizas. Sin embargo, es fundamental insistir en el valor que adquiere, el vidrio, la ventana, las galerías cubiertas de vidrio. Impiden, retienen, como en este relato que, en el nivel del suceso, parece ser la proyección del deseo obsesivo que se materializa, que se hace realidad, actividad real que vuelve a su mera posibilidad inicial, al contacto con la isla que efectivamente se realiza, contacto que se concreta, como era de esperar, en forma de una muerte que se materializa desde dentro y desde afuera. La muerte puede ser un acontecimiento que se agrega, que sobreviene como una cosa ajena, pero siempre tendrá una conexión necesaria, siempre estará allí. Detengámonos, todavía, en el valor de separación que tiene la ventana o el cristal, lo que hace un interior y un exterior, lo que tiene capacidad de dividir. En *Axolotl*, adquiere una preponderancia última. Malva Filer, a este propósito afirma lo siguiente, en uno de los trabajos más lúcidos sobre Cortázar (27): "Ya en *Axolotl*, Cortázar había jugado con la idea del cristal separando dos esferas de la realidad y el protagonista pasando de una a otra mediante la fantasía transformada en realidad. Allí, el pasaje era de condición humana a la de un pez que observaba al hombre desde el interior de un acuario. Aquí (en *La isla a mediodía*), el vidrio de la ventanilla es el límite del acuario, donde se mueve la isla como una "tortuga dorada". Y ya podemos anticipar rápidamente el resto. De este lado del vidrio, Marini efectuará el salto al otro. Finalmente iba a conocer la isla."

La posibilidad de traspaso y de flujo podría traer aparejada una idea del tiempo como expansión y permanente continuidad, sin embargo, esta posibilidad no se realiza positivamente. Ella aparece encerrada en otra bola circular y última: la vuelta del tiempo como lo insinúa ya la superposición de detalles ("y el mar la recortaba con una crueldad tan minuciosa que los pequeños detalles se iban ajustando implacables al recuerdo del pasaje anterior"). Tal sentido llega a su punto de máximo ajuste en *Todos los fuegos el*

fuego. De manera que a la visión del objeto, que la imagen revela, se incorpora una cierta anulación del tiempo, un pasado hecho presente, en que la microestructura de las frases revela la macroestructura, el género literario. Hay una significación que en su ser contradictorio, de un algo que se anula tras pasa el relato todo, en una paradoja más: Es sostenida en el más alto y cuidadoso rigor narrativo.

En un plano de referencia semejante, aparecen el amor y la ternura del narrador de *Carta a una señorita en París*: "Al cruzar el tercer piso el conejito se movía en mi mano abierta. Sara esperaba arriba, para ayudarme a entrar las valijas. ¿Cómo explicarle que un capricho, una tienda de animales? Envolví el conejito en mi pañuelo, lo puse en el bolsillo del sobretodo dejando el sobretodo suelto para no oprimirlo. Apenas se movía. Su menuda conciencia debía estarle revelando hechos importantes: que la vida es un movimiento hacia arriba, y que es también un cielo bajo, blanco, envolvente y oliendo a lavanda, en el fondo de un pozo tibio". Es claro que ya el conejito, al margen de su significación psicoanalítica, es un objeto de contornos indefinidos, extensible, prensil y que en el relato, en el plano de las "imágenes observables", es un principio de vida que se autogenera, que está allí como un algo palpitante, en un medio tibio, bullente, contento, rodeado de una fina zona de calor, es mancha liviana. Véase que ellos son incompatibles con el rigor doméstico de Sara y con el cuidado y los volúmenes, los objetos y lujo del departamento: "Sara no vio nada, la fascinaba demasiado el arduo problema de ajustar su sentido del orden a mi valijero, mis papeles y mi displicencia ante sus elaboradas explicaciones donde abunda la expresión 'por ejemplo'. Apenas pude me encerré en el baño: matarlo ahora. Una fina zona de calor rodeaba el pañuelo, el conejito era blanquísimo y creo que más lindo que los otros. No me miraba, solamente bullía y estaba contento, lo que era el más horrible modo de mirarme" (28). El narrador no se atreve, en verdad no puede matar a los conejitos, pero sí sucede lo contrario. La acumulación fantástica de conejitos impulsa al protagonista a la muerte, al suicidio.

En *La noche boca arriba*, los objetos y su visión están rodeados de un efluvio vago y envolvente: "vio llegar un carrito blanco que pusieron al lado de su cama, una enfermera rubia le frotó con alcohol y le clavó una gruesa aguja (término contrastante) conectada con un tubo que subía hasta un frasco lleno de líquido opalino. Un médico joven vino con un aparato de metal y cuero que le ajustó al brazo sano para verificar alguna cosa." Es fácil advertir, parece, la renuncia al lenguaje técnico, por uno genérico y vago que no corresponde solamente al estado psíquico del paciente (le sería más fácil decir suero que frasco lleno de líquido opalino), sino a la índole del relato y los acontecimientos. Agrega: "Caía la noche y la fiebre lo iba arrastrando blandamente a un estado donde las cosas tenían un relieve como de gemelos de teatro, eran reales y dulces a la vez, ligeramente repugnantes; como estar viendo una película aburrida y pensar que sin embargo en la calle es peor; y quedarse" (29). Y también: "Salió de un brinco a la noche del hospital, al alto cielo raso dulce, a la sombra blanda que lo rodeaba. Pensó que debía haber gritado, pero sus vecinos dormían callados. En la mesa de noche, la botella tenía algo de burbujas, de imagen translúcida, contra la sombra azulada de los ventanales" (30).

En la primera cita se reiteran las relaciones entre lo dulce y lo real y se desliza la idea de que ello pueda ser ligera-

mente repugnante. Importa mucho subrayar que esta confrontación que se construye con términos excluyentes se puede detectar en el tipo de frases, ya a nivel del discurso como tal, son, como se advierte adversativas, con un término que se afirma, seguida de una restricción (pero, contra, sin embargo). Esto permite proyectar lo que sucederá en el estrato del acontecimiento y en la mostración de los espacios para proyectarse, finalmente, en el de la macroestructura (oposición entre imagen y modo narrativo).

Fenómenos semejantes se advierten en otros relatos que, a riesgo de la reiteración y del cansancio, deseamos dejar expresos ya que nos parece que con ellos permitimos una aproximación a la esencia literaria de Cortázar. Con ellos pretendemos trascender el análisis de un solo cuento para plantear en términos genéricos relativos, un análisis estructural y con ello, satisfacer objeciones que, por ejemplo, Todorov (31) plantea en su *Poética* en relación con el logro científico de los análisis particularizados. Nosotros seguimos creyendo que aún así, en esa pretendida limitación, se sigue un camino aproximado que en una expansión inteligente pueden seguir siendo iluminadores.

Desde nuestro punto de vista, *Circe* es un relato curioso, no fantástico, con los elementos de los relatos fantásticos y que lo hace sorprendente y escalofriante. El nombre significa una distensión cultural muy llamativa, el uso de un acontecimiento homérico en nuevas vasijas. Se puede apreciar lo extraño, como materia intuitiva, de poner en relación una cosa tan blanda, tan efímera, escurrible y fácilmente penetrable como un bombón y las agujas. También, la aguja y forma de los dedos y su blancura y el color tradicional del oscuro chocolate que los recubre y que esconde esa pulpa viva como la palpación de un ratón, tan de la literatura de Cortázar: "Su mejor receta eran unos bombones a la naranja rellenos de licor, con una aguja perforó uno de los que le traía Mario para mostrarle cómo se los manipulaba; Mario veía sus dedos demasiado blancos contra el bombón, mirándola explicar le parecía un cirujano pensando un delicado tiempo quirúrgico. El bombón como una menuda laucha entre los dedos de Delia, una cosa diminuta pero viva que la aguja laceraba. Mario sintió un raro malestar, una dulzura de abominable repugnancia" (32).

En este relato, una imagen lleva al núcleo mismo de la construcción de la realidad cortaziana, que hemos revelado como una paradoja que se construye en la negación y ella es la visión del espejo cuya esencia es estar roto: "sin sorpresa, casi como una confirmación, midió Mario esa noche la fragilidad de la paz de Delia, el peso persistente de la doble muerte. Rolo, vaya y pase; Héctor era ya el desborde, el trizado que desnuda un espejo". Así es que el espejo, objeto que se define por integrar una imagen, por devolver la presencia de un cuerpo, no se devela en su nitidez, su estado de definición no es la integridad o la limpieza o la fría pureza de su constitución, sino que su esencia la define su estado límite, el extremo de su destrucción, la posibilidad miriádica, dispersante. Lo que define la realidad no es su estado de transformación, sino el de su destrucción o muerte. Este factor aparece también en *Circe* no al servicio de lo fantástico sino en el de una sensación entre desasonadora, espeluznante, con cierto matiz negramente humorístico y semi repugnante. Tipo de realidad y muerte están aquí, como en casi todos los otros relatos, en una conexión de necesidad. No

queremos aludir a una rotunda composición existencial; también la muerte es una realidad fantasmal, de segundo grado, es una presencia esfumada, una posibilidad fantástica, pero una realidad que se desprende para reabsorber la totalidad en una eterna vuelta.

En *Todos los fuegos el fuego* se reitera la identidad de dos tiempos que se juntan en un acontecimiento, anulando las distancias y la significación de los sucesos: "Irene no sabe lo que va a seguir y a la vez es como si lo supiera, hasta lo inesperado acaba en costumbre cuando se ha aprendido a soportar, con la indiferencia que detesta el procónsul, los caprichos del amo. Sin volverse siquiera hacia la arena prevé una suerte ya echada, una sucesión cruel y monótona". Asimismo, en una contraposición doble, en uno de los relatos, que en verdad se hacen cuatro, sumados los dos acontecimientos, este ejemplo: "Como siempre, como desde una lejana noche nupcial, Irene se repliega hasta el límite más hondo de sí misma mientras por fuera condesciende y sonríe y hasta goza; en esa profundidad libre y estéril siente el signo de la muerte que el procónsul ha disimulado en una alegre sorpresa pública, el signo que solo ella y quizá Marco pueden comprender, pero Marco no comprenderá, torvo y silencioso y máquina, y su cuerpo que ella ha deseado en otra tarde de circo (y eso lo ha adivinado el procónsul, sin necesidad de sus magos, lo ha adivinado como siempre, desde el primer instante). Va a pagar el precio de la imaginación, de una doble mirada inútil sobre el cadáver de un tracio diestramente muerto de un tajo en la garganta" (33).

Todos saben que el relato entero se estructura sobre una doble base reduplicada por la situación de los personajes, en dos tiempos (uno, una dramática lucha en un circo romano y una conversación telefónica en un apartamento). Los sucesos tienen sentido paralelo con trama de celos y engaños. El relato tiene dos fases, entretelado uno con el otro, yuxtapuesto, ida y venida en el tiempo, construyéndose por saltos, por saltos que se van aproximando hasta fundirse en un solo signo. El acontecimiento se solapa en el otro hasta anularse en la muerte en un incendio y en el modo del tiempo propuesto. El adorno y el alarde finamente arqueológico del primer relato, no hace sino remarcar el flujo único, fin del relato. La macroestructura de este relato fantástico, con un narrador omnisciente de doble nivel, es un ejemplo ya clásico del modo narrativo cortaziano.

*Casa Tomada*, un relato sugerente y extrañísimo, discutiblemente fantástico, ha preocupado hondamente a la crítica. Sonia Arellano (34) propone por lo menos tres interpretaciones plausibles. Reune tres perspectivas que se fundamentan, como veíamos, en la apertura del signo, en su capacidad de fecundarse por visiones reales que por un lado son psicoanalíticas y sociales, por otro: "El rasgo que manifiesta activamente el complejo de culpa es un reiterado proceso de clausura, que se convierte en uno de los leitmotives de *Casa Tomada*", también, el símbolo social en que la *Casa Tomada* es el triunfo del peronismo en 1951, fecha en que Cortázar se expatria. Nosotros creemos que estas posibilidades globales se posibilitan en un tipo de imágenes básicas que nosotros llamamos 'implicadas'. Parece muy curiosa la relación de este semi-matrimonio de hermanos, apacible y tranquilo, recoleto y retirado y los símbolos de la acción y del espacio, laberíntico y creador de amenaza. El laberinto, motivo predilecto de Cortázar, encierra un peligro clásico, está habitado

por la muerte. Clave parece ser la actividad de Irene, el tejer. Esta actividad parece una contrapartida simbólica del laberinto, esa actividad eterna y fascinante ("a mí se me iban las horas"), pues, se conjuga con espacio en interna conexión intuitiva. Los ovillos se contraponen con las agujas y los erizos plateados, pero a la vez se complementan y se conjugan. "Pero a Irene solamente la entretenía el tejido, mostraba una destreza maravillosa y a mí se me iban las horas viéndole las manos como erizos plateados, agujas yendo y viniendo y una o dos canastillas en el suelo donde se agitaban constantemente los ovillos. Era hermoso" (35). Es curioso consignar que la muerte, presencia constante en los cuentos de Cortázar, sólo aparece insinuada: "Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriese robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada".

Para el gusto de quien esto escribe, *Las puertas del cielo* es uno de los mejores relatos fantásticos de Cortázar. Es fantástico por la supervivencia del personaje, por la complejidad espacial, por un lado, pero por otro, una de las visiones más realistas y profundamente enraizadas, más densas y conseguidas de un sector de Buenos Aires, con tangos, comidas, salones y prostitutas en superposiciones culturales que se corresponden con los espacios descritos y cuyo mentor genérico es Dante. Cortázar logra en este relato el máximo bisel de su postura estética al lograr dos y contradictorias facetas de sus aptitudes literarias: evasión y compromiso. Hay un leve juego del escritor que se alude a sí mismo al afirmar: "En mis fichas tengo una buena descripción del Santa Fe Palace, que no se llama Santa Fe ni está en esa calle, aunque sí a un costado. Lástima que nada de eso pueda ser realmente descrito, ni la fachada modesta con sus carteles promisorios y la turbia taquilla, menos todavía los junadores que hacen tiempo en la entrada y lo calan a uno de arriba a abajo. Lo que sigue es peor, no que sea malo porque ahí nada es ninguna cosa precisa; justamente el caos, la confusión resolviéndose en un falso orden: el infierno y sus círculos. Un infierno de parque japonés a dos cincuenta la entrada y damas a cero cincuenta. Compartimentos mal aislados, especie de patios cubiertos sucesivos donde en el primero una típica, en el segundo una característica, en el tercero una norteña con cantares y malambo. Puestos en un pasaje intermedio (yo Virgilio) oíamos las tres músicas y veíamos los tres círculos bailando; entonces se elegía el preferido, o se iba de baile en baile, de ginebra en ginebra, buscando mesitas y mujeres". La posibilidad de subrayar muchos otros factores (tipos de frases, vocabulario) es casi inagotable. De él queremos sólo destacar, por ahora, la renuencia del narrador a la posibilidad de contar o describir realmente que en este caso no es pura retórica sino que es congruente con el espacio y la situación. Describir real es utilizar los perfiles tajantes, la lógica absoluta, la fría línea. El espacio laberíntico, infernal, dantesco, necesita de los medios descriptivos del mundo fluyente, del mundo que se construye en su propia negación (Celina es así, como personaje) mediante las imágenes 'implicadas'. Los medios corrientes basados en una noción descansada de la realidad no bastan, hay que, por lo menos, buscar, en lucha bergsoniana, otros instrumentos expresivos. Cortázar ofrece la posibilidad de una estética del lenguaje de la cual apenas hemos insinuado algo y de la cual el propio Cortázar esboza algunos puntos. Ella sugiere apenas cómo entender el mundo que implícitamente hace posible crear evocativamente una tensión más en él. A

partir de esta convicción, la construcción de la realidad se hace en términos de caos, de falta de precisión, del infierno y sus círculos, pero contradictoriamente haciéndola posible con una tremenda densidad, con insistencia última en el carácter laberíntico y cubierto que lo define. También esta alusión a un cielo que es un infierno: *"Había humo entrando del salón contiguo donde comían parrilladas y bailaban rancheras; el asado y los cigarrillos ponían una nube baja que deformaba las caras y las pinturas baratas de la pared de enfrente. Creo que yo lo ayudaba desde dentro con mis cuatro cañas y Mauro se tenía el mentón con el revés de la mano, mirando fijo hacia adelante . . . No sé cómo decirlo, me parece que yo seguía su mirada y a la vez le mostraba el camino, sin vernos sabíamos (a mí me parece que Mauro sabía) la coincidencia de ese mirar, caíamos sobre las mismas parejas, los mismos pelos y pantalones"*. La visión esfumada es el límite en que Cortázar hace equilibrar difícilmente el tránsito de lo real a lo fantástico. **Las puertas del cielo** es riquísimo en despliegues fantásticos que se gestan en oraciones como estas: *"A las ocho vino José María con la noticia, casi sin rodeos me dijo que Celina acababa de morir. Me acuerdo que reparé instantáneamente en la frase, Celina acabando de morir, un poco como si ella hubiera decidido el momento en que eso debía concluir"*. No nos cabe duda de que Celina vuelve a la vida, a su vida en el infierno que es el cielo de ella, el lugar de su íntima y profunda realización. Cortázar crea los medios para entenderlo así a pesar de la aparente vacilación de los personajes. Ella existe ya que así lo decide el narrador personal: *"No quise mirar a Mauro, ahora yo me rehacía y mi notorio cinismo apilaba comportamiento a todo vapor. Todo dependía de cómo entrara él en la cosa, de manera que me quedé como estaba, estudiando la pista que se vaciaba poco a poco"*.

— ¿Vos te fijaste? — dijo Mauro.

— Sí.

— ¿Vos te fijaste cómo se parecía?

*No le contesté. El alivio pesaba más que la lástima. Estaba de este lado, el pobre estaba de este lado, y no alcanzaba ya a creer lo que habíamos sabido juntos"*. El narrador resuelve así una situación indefinida y vacilante que produce el encuentro con Celina plagada de las involuciones que hemos tratado de denunciar reiteradamente: *"Sobre la pista parecía haber descendido un momento de felicidad, respiré hondo como asociándome y creo que Mauro hizo lo mismo . . . Celina que estaba sobre la derecha, saliendo del humo y girando obediente a la presión de su compañero, quedó un momento de perfil a mí, después de espaldas, el otro perfil, y alzó la cara para oír la música. Yo digo Celina, pero entonces fue más bien saber sin comprender eso en el momento. La mesa tembló de golpe, yo sabía que era el brazo de Mauro que temblaba, o el mío, pero no teníamos miedo, eso estaba más cerca del espanto y la alegría y el estómago. En realidad era estúpido, un sentimiento de cosa aparte que no nos dejaba salir, recobrarnos. Celina seguía siempre ahí, sin vernos, bebiendo el tango con toda la cara que una luz de humo desdecía y alteraba"* (36).

No es nuestra intención mostrar el cuento en toda su riqueza estructural, en el encaje perfecto de sensaciones, adivinanzas, entrevisiones, el antes y el después en el ahora, pero sí recalcar que en él se dan densificados los procedimientos y el sentido de la realidad cortaziano. La esfumada reencarnación de Celina, su vuelta a la vida, a la mejor vida es (desde cierto punto de vista la peor, el de la convivencia con los

monstruos humanos, estructuración justa para las bases del mundo propuesto) hayan su origen preciso en claves intuitivas, genialmente conseguidas literariamente, como la siguiente:

*"Además está el olor, no se concibe a los monstruos sin ese olor a talco mojado contra la piel, a fruta pasada, uno sospecha los lavajes presurosos, el trapo húmedo por la cara y los sobacos, después lo importante, lociones rimmel, el polvo en la cara de todas ellas, una costra blancuzca y detrás las placas pardas trasluciendo. También se oxigenan, las negras levantan mazorcas rígidas sobre la tierra espesa de la cara, hasta se estudian gestos de rubia, vestidos verdes, se convencen de su transformación y desdeñan condescendientes a las otras que defienden su color"* (37).

La constante preocupación de Cortázar por el cielo como un lugar de realización, como un instante en que una dimensión se realiza (aunque no hay por qué pensar que tal realización es sublime o superior sino, muchas veces en trágica y violenta paradoja) halla aquí una ampliación semántica: el cielo que recubre los espacios, el cielo de las habitaciones o de las galerías. Se trata en efecto de la existencia de una íntima conexión entre el cielo como hecho espiritual y el cielo como cuestión física. La conexión está entre lo interior psíquico y la realización que se da en un existir en refugios laberínticos, en aquellos lugares de luz deformada, de posibles sombras y recobecos, en pasajes como de calles (los pasillos de los hospitales son demasiado blancos y puros) y, por contraste en sitios donde no se encuentra el cielo de arriba, el cielo astronómico, la luz de la naturaleza, de su vitalidad y rudeza refrescantes, puras. Son laberintos y galerías culturales que permiten el cultivo de lo íntimo, la protección de los complejos, el recubrimiento contra el asecho, el rincón materno, el gusto por suaves y extrañas perversiones. Estas son las fronteras tradicionales de lo fantástico. El análisis de su temática tanto en Caillois como en Todorov acude con frecuencia a tal tipo de transposiciones. Este último afirma, por ejemplo, *"Hemos visto que los temas del yo se fundamentan sobre una ruptura del límite entre lo psíquico y lo físico; pensar que alguien no está muerto, desear que ello suceda y, al mismo tiempo, percibir ese mismo hecho en la realidad, son dos fases de un mismo movimiento; la comunicación se establece entre ellas sin ninguna dificultad. En el otro registro, las consecuencias históricas de la represión del amor por el cuñado se parecen a esos actos "excesivos" ligados al deseo sexual, que encontramos al hacer el inventario de los temas del tú. Hay más; ya se habló, a propósito de los temas del yo, del papel esencial de la percepción, de la relación con el mundo exterior; ese mismo elemento aparece en la base de las psicosis. Vimos también que no era posible concebir los temas del tú sin tomar en cuenta el inconsciente y las pulsaciones cuya represión origina la neurosis. Podemos pues afirmar que, en el plano de la teoría psicoanalítica, la red de los temas del yo corresponde al sistema percepción conciencia; la de los temas del tú al de las pulsaciones inconscientes. Hay que advertir aquí que la relación con el otro, en el nivel concerniente a la literatura fantástica, se encuentra en este último lado. Al señalar esta analogía, no queremos decir que la neurosis o psicosis se encuentren en la literatura fantástica, o, a la inversa, que todos los temas de la literatura fantástica puedan hallarse en los manuales de psicopatología"* (38). Todorov está plenamente consciente de su postura metodológica que se opone a asumir la literatura en otras áreas: *"Nuestro rechazo tiene, además, otro motivo. Para que una distinción sea válida en literatura, es necesario que se apoye en criterios lite-*

rarios, y no en la existencia de escuelas psicológicas" (39).

Las relaciones que al respecto pueden intentarse en los relatos de Cortázar entre psicoanálisis y literatura son muchas y muy atractivas. Son peligrosas, sin embargo, porque el cuento que es materia lingüística, lo que permite su comprensión y por ello, su análisis estructural, se entiende como materia psíquica la que en sí misma no se puede comprender y que es difícil de fundamentar teóricamente. Nos parece más justo afirmar que la ambivalencia básica del material literario y que llamamos imagen implicada permite la incorporación a la estructura del signo de connotaciones semánticas que apuntan tanto a lo psico como a lo social. Ello no quiere decir que en el plano de los sucesos, de la realidad propuesta, que se hace posible gracias a un determinado manejo del lenguaje, haya que desechar lo contado como contrario a la realidad o a la ciencia ya que la literatura justamente virtualiza mundos posibles y que el lector con cultura literaria acepta como una posibilidad genérica del hombre la iluminación imaginativa.

En resumen, Cortázar incorpora, como esencia de lo fantástico, las conexiones que denunciábamos entre lo laberíntico, el resguardo del ser amenazado, el temor a lo luminoso natural y hasta tal punto que tales factores se hacen siempre necesarios y copertenecientes.

**El otro cielo** es netamente una de estas instancias: "En todo caso bastaba ingresar en la deriva placentera del ciudadano que se deja llevar por sus preferencias callejeras y casi siempre mi paseo terminaba en el barrio de las galerías cubiertas, quizá porque los pasajes y las galerías han sido mi patria secreta desde siempre" . . . "Ya entonces era sensible a ese falso cielo de estucos y claraboyas sucias, a esa noche artificial que ignoraba la estupidez del día y el sol ahí afuera" (40). Alejandra Pizarnik propone una convincente interpretación de este relato: "El esquema de la narración participa de la singular estructura del laberinto" . . . "Desde los tiempos remotos la muerte es experimentada como la oculta que oculta. En cuanto al acto de matar, incluye fusión con la muerte, y esto, a su vez, implica identificación con la ignorada asesina que siempre se esconde. Como Laurent actúa desde lo oculto y nadie sabe ni comprende por qué ni cómo ni para qué irrumpe, actúa inexplicablemente, y desaparece. Como los muertos acerca de la muerte, únicamente las víctimas de Laurent sabrían de su presencia total. ¿Cómo llegó Laurent al otro cielo? Conviene acordarse de unos viejos rumores que disonaban en el pasaje Güemes: se voceaban las ediciones vespertinas con crímenes a toda página. Así, una suerte de materia binaria compuesta por Eros y la muerte informa el barro primero con que moldearon a Laurent" (41). Ello es aplicable en buena medida a toda la obra cortaziana, aunque también Laurent es el asecho, el peligro que naturalmente emana de las galerías y de los laberintos. Como se puede apreciar, desde otro ángulo, la obra de Cortázar se estructura sobre una noción nueva de la causalidad que no es de hecho a hecho, en concatenación lógica y científica, sino de símbolo a símbolo, en que uno arrastra al otro, en el que de cada uno se puede esperar una connotación que se completa, muchas veces negativamente en el otro o cuando desaparece uno desaparece otro (Laurent y los pasajes y galerías). Y esto en varios estratos y con diversas disposiciones. Saúl Sosnowski, en el inteligente ensayo a que aludíamos, ve la relación entre **El otro cielo** y **Todos los fuegos el fuego** en lo que se refiere al tiempo. Habría que agregar eso sí que en verdad opera

una matización importante. No se trata del mismo suceso que une dos tiempos dispares que terminan por confluír, sino un personaje que une dos sucesos, dos tiempos y dos espacios. Sosnowski prefiere una exégesis mítica que no parece explicar la existencia del terror que permita distinguir, delimitar, la superposición. La muerte y el terror son parte de la época feliz, paradójicamente, y saber que son dos sucesos y no la coexistencia de una vida pública (relación con Josiane) y una privada (Irma y la madre): "Todavía esa noche pude creer que todo seguiría como antes del gran terror, y Josiane fue otra vez mía en su bohardilla y al despedirnos nos prometimos fiestas y excursiones cuando llegase el verano. Pero helaba en las calles, y las noticias de la guerra exigían mi presencia en la Bolsa a las nueve de la mañana; con un esfuerzo que entonces creí meritorio me negué a pensar en mi reconquistado cielo, y después de trabajar hasta la náusea almorcé con mi madre y le agradecí que me encontrara más repuesto" (43).

Con la lectura de **El otro cielo**, se hace más obsesiva la pregunta por la relación entre las 'imágenes implicadas', aquí llevadas a una expansión rotunda (Laurent no es solo Lautremont, sino que la diferencia de cuatro letras es: T (e) AMO (44) ) y el terror y el fin de la felicidad. Como en otros relatos: **Omnibus**, **Lejana**, **Casa Tomada**, existe una extraña asechancia. Malva Filer (45) afirma que: "en el mundo de Cortázar no hay garantías para la preservación del yo, así como tampoco la hay para el pacífico goce de la rutina". La construcción fantástica cortaziana supone una lectura de sentido diferente a la tradicional y que, a partir, de una particular imagen se articula en bloques que se copertenecen. Esta lectura no es alegórica, si se entiende por ello el desciframiento de claves. Todo lo contrario: hay que entenderlas como proposiciones reales. Es de la esencia de lo fantástico que no quepa esa transformación: hay que dar por supuesta la existencia del terror, de las galerías, de los espacios dantescos, de la muerte con un trasfondo de sí misma, de la asechancia. Pero también, y junto con ello, de una actitud del narrador que borra las fronteras de lo real y fantástico, que deshace los límites y que propicia una colusión, un entrar suave misterioso, paradójico, ambas existencias hasta permitir su transformación total: la de una nueva existencia. Si solamente quedase la imagen implicada, la microestructura sin el apoyo de la macroestructura, en sus contradictorias posibilidades nos quedaríamos solamente en procedimientos genéricos del novelista y que no permitirían distinguir un tipo de relato fantástico del que no lo es. **El perseguido** es el punto en que un relato puede separarse de otro. Aquí, en efecto, se enfrentan dos mundos. Es verdad que es una narración en que los supuestos del narrador aparecen cuestionados, puestos entre paréntesis, en que hay una remoción de fondo, pero no pasa de ser una interrogante sobre la efectividad de otra posible realidad lo que es diferente al acto de dar una realidad por hecha y efectiva. **El perseguido** respeta la relatividad del mundo y el carácter de asombro del encuentro. Johnny que es el núcleo de admiración y su sentido, hace declaraciones que bordean el límite a que nos referimos. Dice, por ejemplo: "Lo mejor es cuando te das cuenta de que puedes meter una tienda entera en la valija, cientos y cientos de trajes, como yo meto la música en el tiempo cuando estoy tocando, a veces. La música y lo pienso cuando viajo en el metro.

— Cuando viajas en el metro.

— Eh, sí, ahí está la cosa — ha dicho socarronamente Johnny.

*El mémetro es un gran invento, Bruno. Viajando en el mémetro te das cuenta de todo lo que podría haber en la valija. A lo mejor no perdí el saxo en el mémetro, a lo mejor . . .* (46).

Como se puede apreciar en este relato, que no es fantástico, subsisten las ideas básicas: el metro, que es un laberinto despierta una noción de la realidad en que el tiempo y el espacio se encoge, que genera una idea nueva de las cosas, como en otros cuentos es el cabaret, la galería, una vieja casa. El espacio protege contra la dureza y el signo implacable de lo interior que a su vez genera un peligro, una destrucción, que, en su paradoja, puede ser o dejar de ser satisfactoria. Lo importante es que en un caso esta imagen se desarrolla sin restricciones y cubre toda la posibilidad de mundo o se restringe, como aquí, con distancia expresa a una dimensión que es puramente psíquica, a la de un individuo genial, pero del mundo. Esto permite concebir cómo un escritor puede utilizar varios géneros narrativos y varios literarios, dentro de ciertas formas de lenguaje, de una fina retórica, en fin, que lo identifica. Diferente es, pues, el manejo del género que demuestra la índole imaginativa de la literatura. La determinación es una actitud que emana del narrador como se puede apreciar en esta cita en que se trata claramente de una primera persona: *"Envidia un poco esa igualdad que los acerca, que los vuelve cómplices con tanta facilidad; desde mi mundo puritano — no necesito confesarlo, cualquiera que me conozca sabe de mi horror al desorden moral — los veo como ángeles enfermos, irritantes a fuerza de irresponsabilidad pero pagando los cuidados con cosas como los discos de Johnny, la generosidad de la marquesa. Y no digo todo, y quisiera forzarme a decirlo: los envidio, envidio a Johnny, a ese Johnny del otro lado. Envidia todo menos su dolor, cosa que nadie dejará de comprender, pero aún en su dolor tiene que haber atisbos de algo que me es negado. Envidia a Johnny y al mismo tiempo me da rabia que se esté destruyendo por el mal empleo de sus dotes, por la estúpida acumulación de insensatez que requiere su presión de vida. Pienso que si Johnny pudiera orientar esa vida, incluso sin sacrificarle nada, ni siquiera la droga, y si pilotara mejor ese avión que desde hace cinco años vuela a ciegas, quizá acabaría en lo peor, en la locura completa, en la muerte, pero no sin haber tocado a fondo lo que busca en sus tristes monólogos a posteriori, en sus recuentos de experiencias fascinantes pero que se quedan a mitad de camino. Y todo eso lo sostengo desde mi cobardía personal, y quizá en el fondo quisiera que Johnny acabara de una vez, como una estrella que se rompe en mil pedazos y deja idiotas a los astrónomos durante una semana, y después uno se va a dormir y mañana es otro día"* (47).

Las mismas contradicciones, los mismos espacios (metros, calles, extraños interiores), en Johnny una visión fantástica del mundo, pero en un enmarque tenso, que quiere ser regulado y lógico.

Con este despliegue narrativo Cortázar ha logrado hacer posible el género fantástico sobre el fondo de un trabajo literario sorprendente. Ha reduplicado las posibilidades de la literatura, partiendo del horizonte de ésta. Se ha separado cualitativamente, por la complejidad de su estructura, del manejo tradicional de lo fantástico tan apegado a los tópicos del vampirismo, de la resurrección, del demonio. Cortázar parte de una concepción novedosa de la imagen y la involucra en una lúcida firmeza narrativa, despreciando los tradidos contenidos de mundo. E.H. Gombrich hace esta asombrosa afir-

mación frente a quienes afirman la primacía de los contenidos psíquicos, míticos y metafísicos: *"La visión de Freud nos permite claramente mirar el problema desde otro ángulo. A menudo es el envoltorio lo que determina el contenido. Solamente aquellas ideas inconscientes que pueden adaptarse a la realidad de las estructuras formales son comunicables y su valor para los demás reside, como mínimo, tanto en la estructura formal como en la idea. El Código genera el mensaje"* (48).

Hemos tratado de captar la estructura compleja del relato fantástico en Cortázar; los planteamientos, los desarrollos, los resultados parecen ajustarse de una manera escueta a ciertos postulados en que está en juego una idea de la literatura y con ella, un método de posible acercamiento. Esto parece pobre, escueto, frente a los planteamientos antropológicos, a una nueva idea del hombre que traería la literatura de Cortázar. En un plano formal toda gran literatura es literatura de crisis y de proposición. Es difícil pensar, en cambio, que el hombre, concreto y social, se transforma. Nuestro análisis ha escabullido con insistencia molesta una respuesta global y con afanes deslumbrantes. Sin embargo, hay una consecuencia trascendental que se revela con plena potencia y que parece clara. Es posible comprender al hombre en una situación genérica, genérica como posibilidad en Cortázar y genérica como conclusión englobe con ambición. El hombre se encuentra en la literatura del escritor argentino encerrado y condenado a una extraña y amenazante paradoja, paradoja que aparece propuesta en su quehacer literario y que apunta a dimensiones abarcales. Hombre y espacio se parece a espacio—interioridad. El laberinto tiene dos dimensiones: una hacia el mundo de la claridad y de la naturaleza, y otra, hacia el hombre interior, hacia ser íntimo y querer profundo. Lo curioso es que este estado, el de la permanencia en la amenaza, en el de los complicados pasajes interiores, tiene la cualidad contradictoria de ser lo grato a pesar de ser la vida en la muerte o la de la muerte en vida. Celina fuera de cabaret no se realiza, sólo ese espacio dantesco, de goce, pero de monstruos, es apreciable y atractivo. La tendencia hacia una isla, cruelmente recortada, al sol y al mediodía, es muerte, la permanencia en las galerías con la amenaza de un asesinato es el lugar de la dicha, lo otro es tedio salir de su mundo interior, en busca de alguien lejano, en un mundo de rayuela esbozado, en un ser que se hace en la evidencia de un encuentro gozoso, es un arrastrar otra persona con lacras, con golpes, con frío en los zapatos, con miseria. La alternativa de Cortázar son formas de amenaza: la perversión íntima o el mundo frío y recortado de la luz, un ser sin refugio posible. Tal idea del hombre nos parece genéricamente cierta. Quizá ninguno de los relatos sea exactamente esto, pero es la dimensión totalizadora en que, nos parece, coloca Cortázar al hombre cuando se hace una sola pregunta. El hombre es feliz en virtud de un goce amenazante. ¿La sociedad amenaza? ¿El hombre es un enemigo de sí mismo? ¿Sólo existe el placer de la paradoja? En último grado, la literatura de Cortázar, semi-gratuita en la apariencia de un mundo fantástico, quizá proponga una respuesta estoica y reservada.

## NOTAS

1. Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1971. El prólogo es de Adolfo Bioy C., quien en la existencia de tipos de cuentos fantásticos y para quien habría que descubrir "las leyes generales de cada tipo de cuento y las leyes para cada cuento" (Cfr., *Ibid*, p. 8). No habla de las leyes del género.
2. Edhasa, Barcelona, 1970.

# RAMON GOMEZ DE LA SERNA

## (BOCETO PARA UN RETRATO)

*Alfredo Cardona Peña*

Respecto a la indiferencia y deserción de Gómez de la Serna durante la Guerra Civil Española, yo me quedo perplejo. Son inexplicables y misteriosas algunas reacciones de la conducta humana, y además no se puede recriminar lo que hicieron los muertos. Pero trataré de explicarme lo sucedido recordando la observación que de Alfonso Reyes hizo Cardoza y Aragón: *"Amó la libertad y la verdad, pero no conoció esta gran virtud: la indignación. Escribió con tinta, casi nunca con sangre. En su concha de caracol, su biblioteca, vivió plácidamente. Lo persiguieron sólo las erratas"*.

Precisamente, una vieja página de Reyes anticipa (por interpretación nuestra) otra explicación a la "desmemoria" política de Gómez de la Serna con las armas eficaces de la imagen. Esa imagen es la sierra de los leñadores, que en este caso representa la Revolución. Veamos un fragmento de la página olvidada:

*"¿Cómo definir a este escritor? Si la literatura española fuera (y no es improbable) de madera de pino; si los nudos del pino fueran un esfuerzo natural para concentrar la fibra y transformarla en ébano puro; si el gusto general, por otra parte, fuese para esta literatura lo que a la madera es la sierra, entonces Gómez de la Serna sería uno de esos nudos rebeldes que se niegan a correr el hilo del pino, haciendo que la sierra del artesano se rompa los dientes y rechine de rabia"*.

Los artesanos de España, los que hicieron la guerra al fascismo, se rompieron los dientes y rechinaron de rabia ante la amnesia popular de Gómez de la Serna, actualmente glorioso y sumergido; eso es lo único que de él nos incordia. Hay una impresionante premonición de Alfonso Reyes, en este final escrito en 1918:

*"Ramón: Hijo de tu pueblo, golfo intelectual de la villa y corte: bajo la gorra sospechosa de tu ironía, te veo escabullirte, saltando sobre el 'Carolus' de la calle empedrada, con la navaja de escribir en la mano. Sólo tú sabes por dónde se está desangrando, gota a gota, el corazón de Madrid". Sí, ahora, desde su altísimo ciprés, sólo él lo sabe. ¡Tardía revelación! Pero no es posible escarbar en la tumba de una conciencia. Y mientras pasa la carreta con los muertos de España, olvidemos la miseria del hombre y recojamos el instrumento vivísimo de su obra, cuyo resplandor nos seduce más allá de toda lucha por lo finito."*

—o—

Ramón Gómez de la Serna es uno de los escritores contemporáneos que mayores aportaciones ha ofrecido a la comprensión del fenómeno artístico en función de sus cambios, analizando sin la pesantez de los métodos doctorales el surgimiento de los estilos que iluminan nuestra visión creadora. Basta leer el prólogo de *Ismos* (Edit. Poseidón, 1943), para atrapar la liebre veloz de su puntería, la salutación y defensa

que hace de las renovaciones. "Lo nuevo, en su pureza inicial, en su sorpresa de rasgadura del cielo es para mí la esencia de la vida", ha dicho en ese libro, ya "clásico de lo no clásico".

Va de Barbey y de Villiers, a Ruskin; de Apollinaire al autor de *Rosa Pública*, el admirado Eluard. Ramón es la radiografía de Baudelaire y el exultamiento de Stravinsky; es la filosofía del movimiento en su interacción con la estética, preconizada por Gyorgy Kepes y sus discípulos; creó, como ellos (que son los más recientes ideólogos de la plástica), una mitología de la rapidez; amó las imágenes dinámicas y hubiera firmado gustoso la reflexión de Ackerman (*Arte y evolución*) en el sentido de que durante siglo y medio los artistas "rechazados" han determinado la evolución del estilo, mientras que aquéllos que se adaptaron como moluscos al gusto oficial no lograron prevalecer; además, sondeó las almas de los poetas que le rodearon y cultivó la sorpresa del hallazgo en continua donación de sí mismo (¡la greguería, esa culebrina en el cielo de los libros!).

Por lo tanto, pocos autores han imantado con tan finos *eletrones* a la juventud como este madrileño de las madrugadas remotas el café concierto y el acaparamiento de la tertulia contagiosa.

Durante más de medio siglo, Ramón Gómez de la Serna supo escandalizar a los marsupiales de los bellos institutos, novelar sarcasmos, pinchar senos rubicundos y sacarle partido a los dones de su fantasmagórico ingenio, en un perenne ejercicio de inteligencia que contemplaba los escaparates de la vida con deleite iniciado.

Filósofo sin caligrafía filosófica, historiador sin aparato histórico, Ramón construyó la novísima Eiffel para el Salón Universal de los Independientes Actuales, e inventó la narrativa fantástica de los cursos de arte, o ciencia ficción de los supuestos ideológicos (apolíticos) que constituyen el meollo de toda obra feliz. Algo tiene de Balzac el mastodontismo de sus títulos, algo de Rabelais su glotonería ilustrada, algo de clownesco su afición a las jirafas antirretóricas.

¿Cómo y a qué hora escribía? Nos lo imaginamos tragaldabas de citas, rodeado de libros, sonriendo por dentro y por fuera (porque hay quienes sonríen sólo con los dientes, mientras el alma se agazapa), envuelto en las humaredas de la cachimba, horno de su magín en trance. Un mapamundi individual.

Me han dicho los olfatos que fue muy precoz de muchacho, que ya en la adolescencia rodaba su nombre como una perra gorda, aunque flaca de manutención. Su estudio tuvo que ostentar el desorden del bazar, el zapato junto al bibelot. Ya Icaza, muy a principios de siglo, observaba: "*Gómez de la Serna es hombre que dice todo lo que se le ocurre, escribe todo lo que dice, publica todo lo que escribe y regala todo lo que publica*". Me late que esta observación del fino Icaza retrata su mocedad de cuerpo entero.

He pensado en la posibilidad de hacerle un retrato, porque es hijo legítimo de don Francisco de Quevedo y Villegas y de doña Juana la Loca, de quienes heredó la sublime demencia de la prosa cachonda y pintiparada, hecha con todas las palabras del idioma y con otras que él se inventó para sus íntimos condimentos. Voy a traer el deslumbramiento de sus páginas, voy a soplar sobre ellas para que el bosque de esas hojas tatuadas por su alma, llenas de gracia y hechura fina, inunden las grutas del secreto idiomático, con estalactitas y estalagmitas sólo por él clasificadas, con hacinamientos de musgos verbales y llamaradas de dragón parlante.

Pues no le quiero sentado ni quieto, sino "rotativo" como en el retrato que le hizo Rivera, le pido que haga lo que le dé la gana, fume y tamborilee con los dedos, toque el piano en el blanco de las cuartillas o haga *toc toc* con la sortija sobre el mármol, mientras voy observando su facha de picador de toros, su rechonchez de café delirante, y esa pipa que es como el báculo de la conversación, la chimenea por donde escapa el humo de su talento.

¿Qué insuficiente y superficial nos resulta la descripción de Papini: "*Ramón Gómez de la Serna es un señor moreno, gordo y amable, que tiene el aire de burlarse perpetuamente de sí mismo*". ¿De sí mismo o de la espantosa solemnidad con que los académicos celebran sus fúnebres aquérras? No, no, lo importante en Papini es el descubrimiento del "*alma de los minerales*", que cínicamente adjudica a Ramón, apañándolo en su ángulo más humano: el deporte de la mentira veraz, el arte de afirmar que dos y dos son seis.

Su sólo nombre es ya el ramoneo de las letras, y el ramoneo en gerundio, que es como mejor se oye esa palabra golosa de tallos clásicos. Y su apellido es con ese porque no quiere ser cataplasma de ceniza, sino de piedra Gómez. Únicamente se le parece un milésimo del apellido de don José de la Serna e Hinojosa, aquel militar español que derrocó Sucre, pero el autor de tantas efervescencias no quiere recordarlo siquiera, primero porque los militares le caen mal, y luego porque él es el único que tiene patentada su firma, una firma que le calza como aquellas zapatillas con calefacción de quienes nos habla cuando se pone a recordar a los mejores poltrones de su tiempo.

Su época de estudiante debe haber sido tan anecdótica como el concepto de la edad madura, y el estreno de su escritura, la primera vez que imprimió un texto, seguramente es efemérides tan garbosa como la botadura de un trasatlántico. ¿Pero cuántos libros escribió? ¿Usted lo sabe? ¿Usted ha leído todos? Yo no, yo solamente he leído unos cuantos, pero no tomados al azar, sino con la advertencia de mi instinto, que es galgo escogedor. No me interesan de Ramón ni las biografías ni las bibliografías, ni lo que dicen los cementerios, esto es, los lexicones. Pero guardo su traje de buzo, su grande y vibrante oceanía, el espectáculo de sus artugios, todo eso que es como el plancton en donde se alimenta mi ballena voraz.

Es por eso que no le retrato en forma exhaustiva, sino en detalle de mano o de mentón, de firmar un volumen o de comerse una paella, pero, eso sí, apoyado en sus ángulos más personales, porque nos ha recomendado enfocar las cosas en

ángulo, nos ha dicho que, en cada asunto o escena, "hay que hallar el ángulo intencionado, lo que basta para el resto".

Y en fin, mientras le voy "trazando" converso con él, en charla de Pombo ideal, recorriendo los visillos del tiempo, las cortinas en donde las ventanas se visten de novia.

—o—

Le confieso mi arrepentimiento por no haberle escrito, no obstante conocer su dirección en Buenos Aires, que me había suministrado Otaola, hijo muy querido de su pluma. Pero él me dice:

— No se preocupe: Yo le converso y le escribo desde mis libros. Un lector sensible con los ojos sobre mis textos repite lo del rocío sobre los prados.

— Gracias, eso es cierto. Cuando le leo me parece tener en las manos una carta suya, así es usted de confidente y camarada.

— Además, usted practica la zapateta, como yo, y se para de manos para recitar a Esquilo, como yo.

— ¿A Esquilo?

— Sí, aquel viejito que tenía una calva como nido de relámpagos, y a quien mató la tortuga de Zenón, que a su vez fue muerta por el águila que se comió los intestinos del primer Jesucristo en las rocas.

— ¡Ah, sí, ya comprendo!

— Y tome nota de esto: para escribir en la dimensión de la simpatía, del calor y del entusiasmo humanos, no basta con escribir bien. ¡Ca, no señor! Es necesario haber sido alimentado por la buena leche del temperamento, de la efusión; nacer tocado por la moira del instinto, que es el gulusmeo de la cultura, de todas las culturas, pero de preferencia la nuestra, la española y latina, la hispanoamericana. Y además, mi querido amigo, es . . . es . . . ¡Carajo, pues salirse de madre, como los ríos fuertes, y atinar a la frase que no es del montón.

— Bien, pero usted parece olvidar algo importante: la sabiduría para interpretar espíritus. Esa operación trasciende las premisas lógicas y formales del lenguaje (como sucede en el campo de Bertrand Russell) y entra en la simbología del estilo; usted, en este terreno, exhibe más la admiración que el resentimiento, aunque a veces se ría con la risa de las hienas, tan escalofriante es su ironía.

— Los espíritus que estudiamos deben ser afines al nuestro, y en cierto modo participar de los mismos odios y benignidades. Todos mis biografiados son escritores y artistas cuyas obras me han acechado y rendido; aquéllos que crearon y no imitaron, se singularizaron en lugar de pluralizarse: aquéllos que adivinaron desde las claraboyas del silencio lo que venía tumbando columnas. Hay, indudablemente, una hermandad con mis interlocutores, y de ahí la certeza de mis flechas, flechas fabricadas con envidia o conmiseración, con substantivos, adverbios (y proverbios) y toda suerte de campanas tocando a rebato para anunciar el privilegio de la amistad y la manzanilla compartidas.

— El arte de la interpretación psicológica viene de lejos, usted bien lo sabe. Los Goncourt inauguraron un salón de fotografías escritas, y le aseguro que la máquina instantánea de Nadar no captó la buhardilla de Baudelaire con tanta penetración como su biografía al desgarrado autor de **Las flores del bien**. Cuando usted se pitorrea a don José Echegaray,

más ingeniero que dramaturgo, una carcajada sostenida por muchas generaciones llega a estremecer los sótanos del Banco de Estocolmo. Pero en cambio, al detenerse en Unamuno, al repasar a don Benito o al hacerle la vivisección a don Ramón María del Valle Inclán, hay para el asombro, un asombro preñado de nubes nostálgicas, para cuyas descargas inminentes no encontramos más defensa que el pararrayos de su conversación.

Ahora, cuando parece que España va al patíbulo; ahora, incomunicados, solos, sin poder escuchar el origen de nuestro milagro lingual, he vuelto a leer sus encinas castellanas, y han desfilado por mis horas, como hiedras trepadoras, aquellos caballeros que resplandecieron en su tiempo por su genio, su pobreza heroica, su dignidad y la obra que a todos nos avasalla. ¡Qué clarividencia, la suya, al analizar la humanidad selecta que conoció! ¡Con cuánta certitud nos introduce en el pormenor de esas vidas paralelas, separadas por antagonismos aparentes, mas unidas todas en la cita y el amor de España! No sabe usted la emoción que me ha deparado la tristeza sentida al contemplar esos rostros que, embalsamados por el estallido del magnesio, nos restituyen su mirada, siendo ruina, polvo, silencio desbaratado entre clepsidras. He pasado estas noches "oyendo con mis ojos a los muertos", y como al leerle percibía el sonido de sus joyas redactadas, al taconeo almadreñado de sus pisadas en la sombra, decidí retratarlo, a usted, que fue el insigne retratista de ellos. Perdone, mi admirado radiógrafo, el desahogo con que inicié este boceto de su cuadro, este apresurado apunte de sus rasgos faciales e invisibles. No lo pude suprimir porque en España, en estos momentos, contemplamos "el esqueleto de un gigante", como decía Cadalso.

— Me ha dejado usted confuso y patidifuso, mi querido Cardona. Yo a mi vez le prevengo, dada mi condición de espectro con armadura, que no puedo ni debo referirme a ese desahogo que usted se ha permitido conmigo. Me gusta más verle jugar con mi persona, y dejarle decir lo que quiera. Sólo le ruego tener en cuenta que yo no puedo replicarle. ¿Sería tan amable de pasar a otro tema?

— Sí, encantado, pasemos a otro tema menos ferruginoso. Usted, creo en 1912, inventó la imagen con filtro, así como Chaplin, allá por 1930, inventó el "hipo con pito" (en **City Lights**).

— ¿La imagen con filtro, ha dicho?

— Sí, esa que se columpia en la atención del lector, filtrándose después por su cerebro como una burbuja habitada por una mariposa desnuda.

— ¡Está usted ofreciéndome la definición número mil de la greguería!

— Una aproximación, nada más. Creo que las definiciones, todas, son limitadas y engreídas. Hasta diría que falsas. Además, no existen los enunciados. Nadie ha podido enunciar una idea en términos concisos, incisivos y macizos.

— ¡Bravo! Ese piano tiene cola. Y pues las definiciones son las guitarras de las sirenas, entrémosle al fútbol de las definiciones. ¿Qué es el camafeo?

— Usted lo escuchó de labios de Cami: un hombre feo en la cama.

— ¿Y el humorismo?

— Usted lo dijo: "Es el glóbulo amarillo de la circulación" . . . y conste que no agrego "de la sangre", pues entonces resultaría una definición cruenta.

— Pero después expliqué lo de la “pigmentación” de los glóbulos.

— Claro, era necesario.

— Y mire usted lo que son las cosas: el diccionario, al llegar a greguería, nos remite — en primera acepción — a la voz algarabía.

— ¡Qué idiotez! La greguería es un silencio hecho con acordeones y delfines, un grito en voz baja.

— Muy bien, pero luego resulta que algarabía, según el “lomo de buey” (diccionario, según Neruda) es una escrofulariácea de flores amarillas, de cuyas ramas se suelen hacer escobas. A mí, como a Gauguin, me mata el girasol.

— ¡Ya está! Usted, que practica la pirueta celeste del chispazo, se fabricó con esa planta de terrible pronunciación una escoba de flores amarillas, y voló en ella sobre los tejados de las bibliotecas sembrando greguerías, que es como sembrar sombrillas en un aguacero torrencial para que no se agoten las palabras. Usted es un brujo.

— ¡Ja, ja, ja! Tienes mucha gracia, muchacho.

Aquí comenzó el tuteo. Cuando en la primera conversación con un amigo a quien no conocíamos personalmente, escuchamos el tuteo, recogemos los pedacitos de vidrio en donde se hizo añicos el usted, y sentimos alivio, como si después de un baile tiramos el cuello almidonado y nos ponemos cómodos. Yo me puse en bata y le dije:

— He estudiado tu vasta prosa armado de un atomizador para matar zancudos, y he encontrado cinco insectos, nada más que cinco.

— ¡No me jorobes con las erratas!

— No, no son erratas. Se trata de cacofonías.

— ¿Caco qué? ¡Yo no conozco las cacofonías!

— Pues yo sí.

Y en seguida comencé a leer el siguiente párrafo de su estudio sobre Nerval:

“Un día va al cementerio de Montmartre, que es en el que ella está enterrada, y gracias a un papel que le entrega el cancerbero, y en el que está el número de su sepultura, encuentra el sarcófago de piedra en que, debajo de una lira, está escrito su nombre”.

Forcé la voz al pronunciar los cinco aberrojos, pero haciendo a un lado el papel en donde leí lo anterior, arguyó:

— Bueno, cuando encontramos un anófeles en la sopa, pues sencillamente tiramos la sopa con paludismo y pedimos otra cosa. Tú sabes muy bien que en la minuta de mi inventiva hay guisados exquisitos y postres de maravilla. Pero ya se hace tarde, y no has terminado el retrato que prometiste.

— Lo prefiero así, inconcluso, deforme, jactancioso, y en suma, apenas esbozado.

— ¡Sea! Pero vamos al circo. Yo invito. ¿Te has subido alguna vez en un elefante?

— No, que yo recuerde.

— Pues te has perdido algo grande. Es como subirse a los hombros de Buda, como sentarse en una montaña que se mueve con orejas. Verás: esta noche, montado sobre un elefante, pronunciaré una conferencia sobre los infusorios en literatura. ¡Vamos! Ya va a comenzar la función.

Y salimos a la calle, bajo la lluvia, los relámpagos y los truenos, en asamblea presidida por Tláloc. De manera que encendimos los paraguas y nos dirigimos al circo, felices, “como dos obispos bajo sus palios”.

## LO FANTASTICO

Viene de página 12

3. Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*. Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.
4. *Ibid*, pp. 13 — 14.
5. Callois, p. 10.
6. *Ibid*, p. 11.
7. Nuestra interpretación pretende situarse en el terreno literario el que damos como previo a cualquier otra indagación. Resultan, sin embargo, muy aclaradores y extremadamente útiles libros como el de Saúl Sosnowsky, Julio Cortázar, *una búsqueda mítica*, Editorial Noé, Buenos Aires, 1973.
8. Callois, p. 13.
9. Todorov, p. 112.
10. Todorov, pp. 113—114.
11. Todorov, p. 114.
12. Todorov, pp. 111—185.
13. Todorov, p. 13.
14. Todorov, pp. 28 — 29.
15. Todorov, p. 34.
16. Todorov, pp. 43—44.
17. Guadarrama, Madrid, 1961.
18. Cfr. Eladio García, *Boletín de Filología*, Universidad de Chile, N<sup>o</sup>s 23—24, 1973.
19. Todorov, opus cit., p. 24.
20. Julio Cortázar, *Algunos aspectos del cuento*, Casa de las Américas, La Habana, Año II, N<sup>o</sup>s. 15—16, Noviembre de 1962, Febrero de 1963.
21. *Ibid*, pp. 3—4.
22. *Ibid*, p. 5.
23. *Ibid*, pp. 7—8.
24. *Ibid*, p. 9.
25. Todorov, opus cit., pp. 31—32.
26. Cortázar, *Relatos*, pp. 543—544. Citamos por la edición de los *Relatos* publicado por la Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1970 y que incluye la totalidad de los relatos que corresponden a *Bestiario*, *Final del Juego*, *Las Armas Secretas*, *Todos los fuegos el fuego*, según una reordenación del propio Cortázar.
27. Malva Filer, *Las transformaciones del yo en la obra de Julio Cortázar*. Cdos. Hispanoamericanos, Madrid, Febrero 1970, p. 327.
28. Cortázar, *Relatos*, p. 13.
29. Cortázar, *Relatos*, p. 76.
30. Cortázar, *Relatos*, p. 81.
31. Todorov, T., *Poética*, en: *¿Qué es el estructuralismo?* Losada, Buenos Aires, 1971.
32. Cortázar, *Relatos*, p. 139.
33. Cortázar, *Relatos*, pp. 356—357.
34. *Tres eslabones en la narrativa de Cortázar*, Editorial Del Pacífico, Santiago, 1972.
35. Cortázar, *Relatos*, pp. 414—415 y 420.
36. Cortázar, *Relatos*, pp. 469 y 468.
37. Cortázar, *Relatos*, p. 464.
38. Todorov, *Introducción*, p. 177.
39. Todorov, *Introducción*, p. 181.
40. Cortázar, *Relatos*, pp. 549 y 550.
41. *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1968, pp. 58—59.
42. S. Sosnowski, opus cit., p. 43.
43. Cortázar, *Relatos*, p. 575.
44. S. Sosnowski, opus cit., p. 43.
45. *Las transformaciones . . .*, p. 320.
46. Cortázar, *Relatos*, p. 586.
47. Cortázar, *Relatos*, pp. 599—600.
48. E. H. Gombrich, *Freud y la Psicología del Arte*, Barral Editores, Barcelona, 1971, p. 30.

## COSTARRICENSES EN MEXICO

*Fedro Guillén*

¿Con quién principiará la lista . . . ? Omar Dengo, Vicente Sáenz o Rafael Cardona.

De más tarde, un trío de excepción: Yolanda Oreamuno, Eunice Odio y Alfredo Cardona Peña.

Por temporadas, Amighetti o Fiallos — ¿Se apellidaba así el autor de *Mamita Yunai*? — O Sancho. O . . .

De ellos, a quienes más tratamos fue al Maestro Sáenz, a Eunice y a Cardona Peña. Hace años, Alfredo Sancho fue de un grupo en el que figuraban centroamericanos ilustres: Cardenal, Mejía Sánchez, Augusto Monterroso, Ottoraúl González, todos, ligados amistosamente a ese espíritu generoso que fue Heliodoro Valle, quien trataba de abrir camino a los jóvenes, ¡labor muy otra de las mayorías!

Con Vicente Sáenz nos unió gran amistad. Era dulce y suave por fuera, enérgico para combatir, admirador y biógrafo de héroes. Fuimos de la única Sociedad Bolivariana de México, que comandaba Jesús Silva Herzog y en la que estaban americanos de corazón como Carlos Pellicer, Leopoldo Zea, Cardoza y Aragón. Pues ser bolivariano es sentir que la defensa de los ideales competen a todos. No, admirar a Lafayette porque vino a la independencia de Estados Unidos para luego censurar a Ernesto Ch. Guevara que luchaba por países donde no había nacido.

A Eunice la conocimos en Guatemala, donde hacíamos como que trabajábamos en la Embajada de México. En realidad nos había llevado el interés por sucesos sociales iniciados allá con Arévalo y Arbenz. Eunice era encantadoramente agresiva, bella, talentosa. En sus ojos cabía el verde todo del trópico y en su pluma podía haber un lirio que florecía en poesía.

Murió trágicamente, es decir, sola, descubierto su viaje final cuando ella andaba ya lejos de este mundo y ese signo, como en la admirable Yolanda, pareció ser signo de un destino hostil que a veces mide la propia humanidad, la resistencia humana.

A Alfredo Cardona Peña lo conocíamos “de oídas”, pues su tío Rafael era amigo de nuestro Padre. Don Rafael dio clases en Guatemala, estaba enterado de ideas avanzadas en aquellos años donde los libros llegaban de noche en noche y los dictadores tenían policías que revisaban todo. Policías que a veces dejaban pasar *La Sagrada Familia*, de Engels y ponían cruz colorada a *La Rebelión de las Masas*, de Ortega . . .

Edelberto Torres (tan vertical siempre) nos ha contado de esas cátedras de Rafael Cardona, magnífico escritor, un poco en silencio en sus últimos años, un poco navegante de mares esotéricos acaso en pos de una filosofía que curara sus graves heridas familiares.

Alfredo es un ser henchido de talento y alegría, un magnífico poeta y cronista, un charlador en cuyos dominios no se pone el sol. El destino lo unió con una bella mujer del Istmo de Tehuantepec y todo el fuego de esa zona se adentró en el corazón de Alfredo. Verlo allá (como cuando celebramos los 15 años de su hija) es tener una imagen de lo que hace la “aculturación afectuosa”, la simbiosis de las nacionalidades, pues Alfredo resulta más tehuano que los propios del lugar.

Dentro de su formación mexicana él conserva su entrega a su tierra natal. Es parte de los hombres de bien, de los hombres universales. Alfredo Cardona Peña ha vivido por El Salvador y en este Valle (no sólo de lágrimas) hace más de treinta y cinco años. Es decir, una cosecha óptima: versos, cuentos, crónicas, periodismo, cátedras, hijos. Uno de ellos, Alfredo Cardona Chacón, con un pincel ya respetable entre las manos.

De Omar Dengo sabemos que vino en la época de Vasconcelos. Cuando el Maestro había substituído al caudillo en la Revolución. Cuando existió aquella fiesta de la inteligencia que llevaba un lema: “*Por mi Raza Hablará el Espíritu*”, lema de la Universidad Nacional.

Alguien nos ha contado que el Maestro Dengo vivió en casa de Vasconcelos. A quien, por cierto, el próximo año homenajeará la República con un Busto y una calle. Por Tacubaya, por donde vivió más años.

¿No vino nunca don Joaquín García Monge a México . . . ?

Creemos que el Maestro de REPERTORIO viajó poco. Sí, por Estados Unidos. Viajó poco en persona pero mucho en papel, en amigos, en la convocatoria a una fraternidad continental basada en la dignidad.

El, con su REPERTORIO publicó *Visión de Anáhuac*, de Alfonso Reyes. Nuestro artista del estilo, nuestro sabio mayor en letras.

Costa Rica a través de sus escritores ha estado presente en México y eso, tenerlos acá, sentirlos nuestros, es lo mejor para contradecir un localismo aldeano de algunos. Si la República Española dio carta de españolidad a los de esta orilla y Martín Luis Guzmán fue Gobernador de una Provincia, allá, qué mejor que un día México haga lo propio y las exigencias y reglamentos de Migración cedan paso a la voz bolivariana, al de las *Cartas de Jamaica*.

Eso queríamos decir a los lectores costarricenses, con un saludo de amigo, de coterráneo. Somos de Chiapas y a veces nos extienden otras nacionalidades: lo consideramos un honor, aunque no siempre haya buena fe en todos. Pero la buena fe se presume y es la otra la que hay que probar, dice el Código y a veces los códigos tienen razón . . .

# LA LITERATURA INFANTIL EN UNA SOCIEDAD ALIENADA

*Quince Duncan*

En realidad, este es nuestro único momento. Porque este preciso instante es nuestra realidad. No se puede vivir pendiente de las cosas pasadas, porque el pasado no es sino los recuerdos conscientes e inconscientes que nos quedan. En resumen, una forma de sueño. El futuro por su parte no pasa de ser nuestros sueños, nuestros buenos deseos, nuestras esperanzas. Y, en todo caso, producto exclusivo de momentos presentes que le anteceden.

El hombre incapaz de enfrentar su presente es incapaz de vivir. Porque vivir es transformar la realidad externa, y por ese medio, enriquecer y transformar la realidad interna.

El mundo del pasado — insistiremos — es el mundo de los muertos. El mundo del futuro es el de los párvulos. El hoy, solo el hoy es el mío.

El hombre contemporáneo vive en una sociedad alienada. Alienada en primer lugar en sentido temporal. Un sector vive pegado al pasado. No entiende que el pasado no debe ni puede ser más que referencia.

Bien que nuestra sociedad es producto del pasado, bien que hereda manchas y glorias del ayer. Bien que del ayer nos llegan mitos y descubrimientos, privilegios de clase y falsos prejuicios. Bien. Mi tarea en cuanto ente social, no es la conservación de las cosas sino su transformación. Transformación para adecuar, para adaptar mi mundo a la realidad siempre cambiante.

Otro sector, vive soñando con alguna utopía en gran medida irrealizable. Irrealizable de todos modos, en tanto no pongamos los pies en tierra y nos enfrentemos a nuestra realidad con valor y decisión. Porque si el futuro no existe sino en la mente y en las aspiraciones de los pueblos y de las personas, no por eso pierde la relación causa—efecto que caracteriza todo el universo. El futuro existirá pero como producto del presente. Depende de lo que hagamos hoy, no de lo que soñemos hoy. Enfrentado al ahora, tengo la posibilidad de transformar el presente, y en ese acto, transformo el futuro.

El hombre contemporáneo vive también alienado de futuro. Vive en función a un futuro hipotético, esperando que se den circunstancias y condiciones. Pero el futuro no se da: es producto del presente.

De modo que la única esperanza válida es la del compromiso con el hoy. Vivir esperando en abstracto es otra forma de magia.

El hombre contemporáneo vive alienado en sentido espacial. No conforme con sus condiciones de vida, que o lo han frustrado por mal habidas e insuficientes, o porque no ha logrado lo que quiere aún.

El problema se agrava en este sentido en la sociedad subdesarrollada. Se vive pendiente de Nueva York, Moscú, Pa-

rís e Inglaterra. Se vive con la mente puesta en los logros de otros pueblos. Se vive añorando una realidad que no corresponde ni al hoy, ni al espacio del propio pueblo.

Así, no se inventa ya nada. Todo se importa. No se crea ya nada. Todo se copia. La imitación es la suprema virtud de las sociedades subdesarrolladas de hoy. La misma palabra subdesarrollada marca nuestra alienación. Porque es una palabra comparativa. Indica simplemente que no tenemos las comodidades que la sociedad tecnológica les ha dado a otros pueblos. Significa también que hemos sido explotados en el espacio y en el tiempo, en fechas y territorio, y que el desarrollo de otros pueblos se levanta sobre nuestro subdesarrollo. Significa que somos pues, una sociedad supra—alienada.

Dependemos culturalmente de otras latitudes a tal grado que nos hemos castrado. Incapaces ya de enfrentarnos a nuestra realidad y transformarla, celebramos los logros ajenos, compadeciéndonos todos los días de nuestra vergonzosa pasividad.

Enfrentando a una sociedad alienada, la literatura vive su hoy. El autor primero tiene que luchar contra su propia alienación, y sin vencerla aún, lanzarse a su trabajo.

¿Cómo crear en una sociedad que ve lo externo como su gran solución?

¿Cómo crear en una sociedad que ve lo ajeno como lo supremo? Nuestra literatura no es literatura, y solo lo es cuando el "Boom" publicitario vende nuestros libros en Europa. Nuestros industriales tienen que poner marcas extranjerizantes a nuestros productos para poder competir. La moda nos la dictan desde París. La línea política nos la dan desde afuera. Las metas de nuestra vida, nos las dan prefabricadas.

Y resulta que hemos descubierto que la cuestión para el hombre que vive en una sociedad subdesarrollada no es ser o no ser. El problema nuestro es comer o no comer. Es subsistir o no subsistir. Es en suma, descubrir nuestra identidad sí, pero en función de nuestra propia realidad circundante, tan ajena al mundo de Shakespeare.

La literatura también es un arma, que puede ayudar en la transformación de la realidad. Es una manera que la sociedad tiene de expresarse a sí misma. Por tal motivo es que el autor tiene que plantear estas cuestiones con seriedad, que son en el fondo, un problema de comunicación. ¿Cómo puedo lograr movilizar a mis lectores hacia la recuperación de nuestra realidad? He ahí el dilema. Porque me enfrento a todo tipo de hombre alienado, aparte de mi propia alienación. Están los que defienden Plaza Sésamo. Y están los que atacan Plaza Sésamo pero no tienen problemas con Pica Piedra.<sup>(1)</sup> Están los que optan por el cambio social y económico, pero no tienen empacho en seguir apegados a viejos esquemas caducos.

La literatura infantil es hoy más que nunca un imperativo del cambio social. Porque es ya un arma para mantener y bendecir el pasado y para propagar los valores de la sociedad tecnológica sin ninguna función crítica. Los medios de comunicación colectiva, resultan apabullantes en la alienación de los niños de hoy. Les inculcan dioses ajenos. Dioses que los alienan en sentido temporal y en sentido espacial. Se les ofrece un mundo de helados, coca-cola y melcochas instantáneas.

Ya los niños no inventan su juego. Ya no enriquecen el idioma con sus vocablos nuevos. Ahora repiten simplemente día a día en sus juegos, las aventuras de las series de televisión. Van convirtiéndose en autómatas. Van perdiendo toda posibilidad de vivir su presente. Van naciendo muertos.

Educación hoy es una tarea de gigantescas proporciones. Porque, por primera vez el hombre se enfrenta a la posibilidad de causar su propia destrucción. De echar por la borda siglos de esfuerzo y volver a la cueva a empezar de nuevo. La destrucción masiva de los recursos naturales, la contaminación del ambiente, la posibilidad de una hecatombe atómica.

Educación hoy debería implicar la búsqueda de un hombre nuevo, solidario, capaz de comprender que solo mediante el sacrificio de privilegios y la colaboración con el otro puede encontrar el camino hacia el futuro. Otra vez lo mismo: educación hoy debería implicar sobre todo, enfrentar al niño a la posibilidad de transformar su realidad, la realidad social; es un imperativo de la historia. Pero no. No estamos en eso. *Picapedra* un día se convierte en gerente por una jornada en la empresa donde trabaja. Asume el papel de gerente y no conserva sus rasgos de obrero. *Vilma* su esposa compra vestidos para esposas de gerente. *Picapedra* cambia de auto. No hay ni el menor asomo de solidaridad hacia sus antiguos compañeros. Y termina alegando que la vida de obrero es mejor que la del gerente. Más feliz. Alienación por todos lados. Los valores que transmite son individualistas. La solidaridad no le preocupa. Esa es la realidad de nuestra sociedad, agravada con el aporte de miles de imposiciones culturales de afuera.

La literatura infantil tiene que educar. Definitivo. Pero claro que no se trata de escribir tratados. Ni se trata de un

panfleto. Se trata de crear una obra de arte. Así el problema se complica. Porque entonces, ¿hay que crear arte con mensaje? Sí, arte que además de su valor estético, tenga valores éticos.

Pueda que lo neguemos, pero los que más valores éticos suelen transmitir son los defensores del arte por el arte mismo. Porque precisamente su función es la de alienar, la de negarle al hombre su realidad misma. Negarle su presente. Negarle la posibilidad de transformar su mundo. Llevarle hacia lo absurdo.

El papel que debería estar cumpliendo la literatura infantil en nuestros tiempos es la de crear obras de arte que inviten al niño a pensar mientras se divierte.

Literatura que invite al niño a ser un ser rebelde. Un hombre crítico. No sólo un ser humano capaz de adaptarse a su realidad — simplemente — sino de transformarla. Niños rebeldes, es decir, pensantes. Niños que exijan explicaciones. Niños que no sean autómatas, que no sean sumisos. Niños que no se resignen mañana a soportar su mundo. Niños que no evadan su realidad. Adolescentes que no tengan que recurrir a métodos artificiales para sobrevivir. Hombres que sean capaces de asumir el compromiso de todo ser humano, que es precisamente lo que nos define como tales, lo que nos distingue de las otras bestias: seres capaces de transformar racionalmente nuestra realidad.

En la medida en que logremos devolverle al niño su presente, estaremos haciendo de él un ser libre. La literatura infantil es uno de los medios más efectivos. Arte para niños, no cursilerías. No se trata de subestimar al niño, ni de buscar para él una nueva fórmula de alienación. Se trata de darle las armas necesarias para que resista y venza la alienación temporal y espacial.

## NOTAS

1. Series de T.V. para niños.

Lea en el próximo número de REPERTORIO AMERICANO

Cinco temas en busca de un pensador

Por Carmen Naranjo

Un epígrafe y un epitafio  
"In angello cum libello"

Por Faustino Chamorro

La composición y angustia existencial de la  
burocracia costarricense

Por German Vargas Alfaro

Notas sobre la morfofonología verbal del  
español de Colorado

Por Ronald Ross

Un panorama editorial alentador

Por Franco Cerutti

# LOS CUENTOS DEL HERMANO ARAÑA \*

Quince Duncan

*Dedico este trabajo a Andrés, Jaime, Pablo y a todos los niños de América; continente Afrolatindígena que camina hacia la luz.*

## A VECES EL GUARDA ROBA MAS QUE EL LADRON

Jack Mantorra cuenta, que una vez hace muchos años, el Hermano Tucumá sembró un lindo huerto delante de su casa. Lo hizo por prevenido, porque hay momentos en que la situación del país se pone dura. Tan dura, que la comida se volvía escasa, y mucha gente pasaba hambre.

La intención del Hermano Tucumá al cultivar el huerto, era tener él abundante comida, y vender lo sobrante a los que pudieran comprar, y regalar a los que, por su pobreza, no pudieran comprarle, siempre que esa pobreza se debiera a alguna enfermedad o a la vejez y no a la vagancia, pues no es justo que un vago se coma la comida del trabajador.

El huerto del Hermano Tucumá de veras que estaba lindo. Unos bananos así de grandes, maíz abundante, frijoles de los grandes, coloraditos, naranjas dulces, limones, fruta de pan, yuca, ñampí del colorado y muchas otras cosas más, cual más de todas sabrosas.

El gran vago del barrio era el Hermano Araña. Porque los demás vecinos imitaron el ejemplo del Hermano Tucumá. Pero lo que es el Hermano Araña, nadie lo encontraba nunca con una pala ni con un cuchillo, ni siquiera con un rastrillo barriendo su patio. Cuenta Jack Mantorra que más de una vez, tuvo que ser obligado por el Delegado Cantonal a limpiar su patio, por el peligro que representaba tener tanto monte en medio pueblo, pues todos sabemos que el monte es la guarida de todos los bichos, incluyendo el temido Hermano Culebra.

Pero de noche, mientras el Hermano Tucumá trataba de reponer en el sueño las energías gastadas durante el día, bajo el ardiente sol que lo hacía sudar, o bajo la lluvia recia que le enfriaba todo el cuerpo, alguien se estaba llevando los productos del huerto.

Cansado de ver que su cosecha de frijoles iba haciéndose cada día más pequeña, que el maíz se perdía noche a noche; y convencido de que ni frijoles ni maíz tenían pies, el Hermano Tucumá fue a consultar con el Hermano Araña, famoso en toda la región por su inteligencia.

Y de veras que el consejo que le dio el Hermano Araña a su vecino pareció digno de su fama. Porque era sabio contratar los servicios de un guardián que cuidara el huerto durante las horas de la noche. Y para terminar de convencer al Hermano Tucumá de su buena voluntad, el Hermano Araña se

ofreció para hacerse cargo del trabajo. Esa noche el Hermano Tucumá se durmió tranquilo, confiado en la protección de su buen amigo y vecino.

Pero cuenta Jack que los robos no cesaron. Más bien, la situación se ponía cada día más grave. El Hermano Araña le daba excusas, insistiendo que casi había agarrado al responsable, o que lo había sorprendido y golpeado, o que, tras apresar al ladrón, se había resbalado, y eso fue aprovechado por él para huir. Y siempre al final de sus diarias explicaciones, agregaba la promesa de agarrarlo sin falta la siguiente noche. Una noche llegó al colmo de despertar al Hermano Tucumá, con un tremendo alboroto, pidiendo ayuda para poder apresar al ladrón que decía tener acorralado. Sólo que, cuando el Hermano Tucumá llegó al sitio, por más que lo buscaron no pudieron dar con el responsable.

El Hermano Tucumá empezó a entrar en sospechas. Así que fue a consultar con otro vecino, el Hermano Gungú, y éste le dijo que según su parecer, el Hermano Araña a la par de inteligente era un gran bandido, y que por lo tanto no aconsejaba confiar en él. Y ofreció ayudar al Hermano Tucumá a montar una trampa para ladrones, que dijo, nunca fallaba.

Esa noche, apenas oscureció, instalaron un muñeco en el huerto, untado de alquitrán fresco, antes de que el Hermano Araña iniciara sus rondas. Y se escondieron cerca, esperando sorprender al responsable fuera quien fuera.

Al oscurecer el Hermano Araña empezó su servicio puntualmente, con la confianza de siempre. Primero, recorrer el huerto para estar seguro de que nadie lo miraba. Segundo, llenar su canasta de frijoles, maíz y otros alimentos, llevarla a su casa y luego volver para seguir cuidando la finca hasta el amanecer.

Y tenía ya llena su canasta cuando vio al muñeco, y creyéndolo una persona, se acercó para exigirle una explicación, pensando capturarlo y echarle a él la culpa de todos los robos, con lo cual se ganaría la buena voluntad del Hermano Tucumá, y podría seguir cometiendo sus fechorías, e inventando nuevos pretextos.

Pero qué gran cólera se llevó cuando por más que le gritaba, el supuesto ladrón se negó a contestarle. Así que le dio una fuerte bofetada en la cara con la derecha y otra con la izquierda, con tanta rapidez que ni cuenta se dio que

\* Los cuentos que publicamos aquí forman parte de **Los cuentos del Hermano Araña** que Quince Duncan, publicó en 1975, con ilustraciones de Hugo Díaz.

su mano derecha se había quedado pegada al rostro del muñeco. De modo que su mano izquierda quedó pegada también. Más enojado aún, y creyendo, en su confusión, que lo estaban agarrando le dio una patada a su rival, y fue en ese momento que descubrió que algo extraño pasaba, porque nadie tenía tres manos. Y si su rival, con dos le sostenía las manos ¿con qué le agarraba los pies?

Trató entonces de soltarse, empleando el otro pie y luego la cabeza, pero cada vez iba quedando más pegado al muñeco.

Lo dejaron así, pegado y gritando toda clase de tonte-

rías, hasta la mañana siguiente. Y entonces lo castigaron por sus pillerías. Y mientras le daban su merecido, el Hermano Tucumá le comentó al Hermano Gungú que a veces, en este país, hay guardias que roban más que los ladrones. Y éste le dijo que precisamente por eso, era necesario que todos los ciudadanos estuviesen vigilantes siempre, porque la ley solo se cumple cuando cada uno contribuye un poco a hacerla cumplir.

Jack Mantorra dice que si este cuento se parece a algo que ustedes hayan visto u oído, no lo reclamen, porque después de todo, él es solo una cotorra.

## CABALLO DE TROTE

Cuenta Jack Mantorra que el Hermano Tigre era el más guapo del pueblo. Tenía un mechoncito blanco colgándole de la cabellera, y todas las que todavía no sabían la diferencia entre un hombre guapo y uno inteligente, creían que por ser el más atractivo era el más hombre en todo sentido.

Y vivían enamoradas del Hermano Tigre, todas tratando de hacerse amiga o novia suya.

Por eso se dio a la tarea de buscarle novia, con la espe-

había tumbado un árbol grande él solito, colocándole sobre el Río Reventazón para que sirviera de puente, en vez del que se había llevado el fuerte torrente del río.

El pobre araña en vez de asustar, resultó asustado, cuando el Hermano Tigre lo sorprendió entrando a su casa con esposas y todo.

Fue cuando se acordó de lo que dicen por ahí, que más vale maña que fuerza. Y dándose a la tarea de difamar a su rival, hizo saber a todos que el Hermano Tigre, con todo y su mechoncito blanco, no era más que su caballo de trote.

Es decir, ¡cualquier potranquillo!

Al principio al Hermano Tigre le dio risa, recordando cómo huyó el día que se lo encontró por el río y quiso reclamarle el haberse metido a su casa. Pero el chisme corría de boca en boca, y los niños se animaron a cantarle por las esquinas:

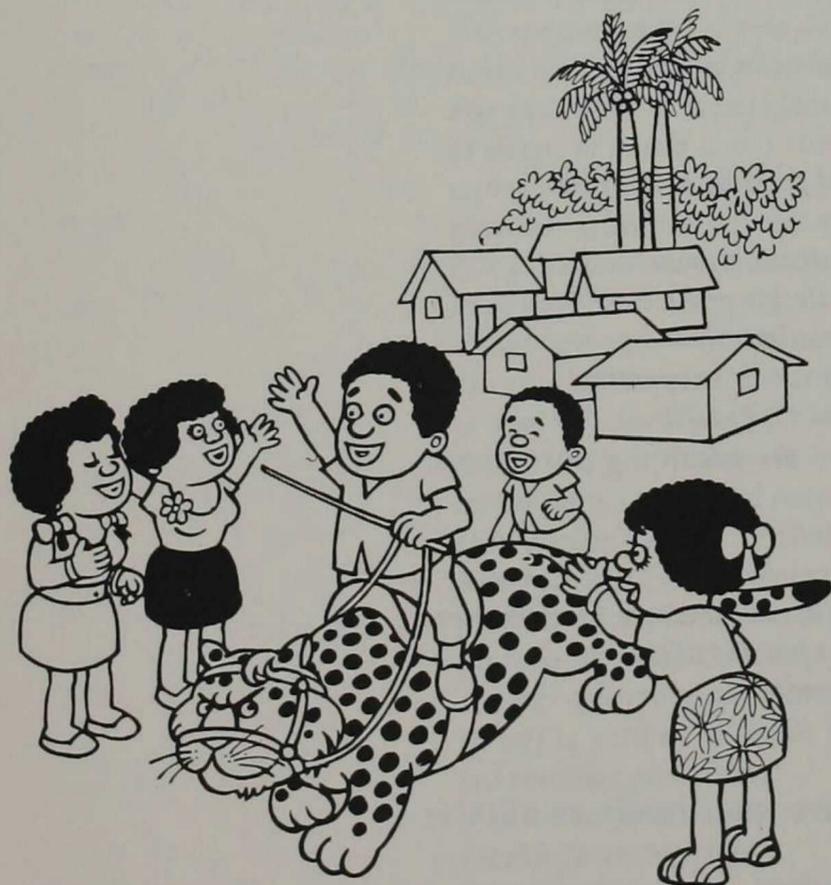
HERMANO TIGRE SE TERMINO TU MAÑA  
DESDE QUE TE MONTA EL HERMANO ARAÑA.

Y cuando una de las lindas muchachas del pueblo se atrevió a repetirle el corito en la pura cara, se puso muy enojado y fue en busca del Hermano Araña, para obligarlo a rectificar públicamente.

Dice Jack que el Hermano Araña estaba abanicándose en su hamaca, cuando vio venir al Hermano Tigre, más furioso que una danta. Y puesto que no tenía nada parecido al Perico Ligerito, se bajó de su terraza, y se metió a la cama con fuerte fiebre y escalofríos.

El tigre le prometió una señora paliza si de inmediato no iba al pueblo a aclarar las cosas. Pero el Hermano Araña estaba tan débil y enfermo, que comenzó a bajar la voz, y terminó casi suplicándole. Y estaba a punto de ceder ante los ruegos del astuto Hermano Araña, cuando este mismo le sugirió que bien podría ir a la plaza mayor, y cumplir con el cometido, si por lo menos le llevara alzado medio camino.

El Hermano Tigre, contento de ver tan enojoso asunto a punto de arreglarse, consintió en llevarlo hasta la entrada del pueblo, pero no más, porque de ninguna manera podía



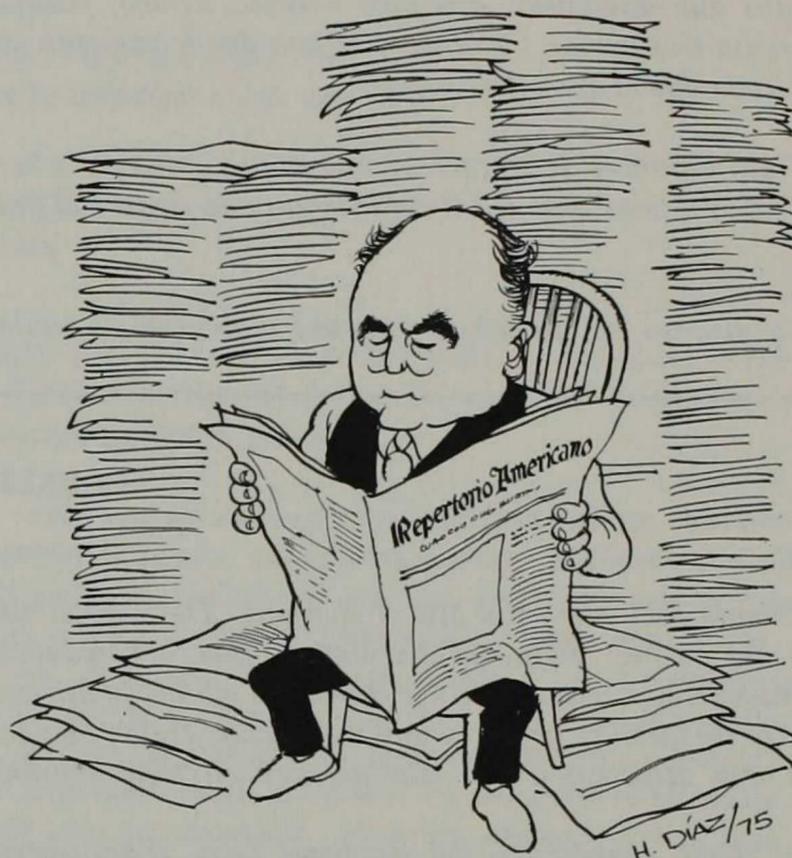
ranza de que una vez que las otras lo vieran enamorado de una, se olvidarían de él, y alguna de todas entonces se fijara en el "solitario, triste y abandonado" Hermano Araña.

Pero dice Jack que no hubo manera, porque más bien el Hermano Tigre estaba enamorado de su propio mechoncito blanco, y se pasaba horas frente al espejo mirándose. Entonces el Hermano Araña recurrió a la fuerza bruta, dispuesto a atacarlo mientras dormía, darle una buena, esposarlo y echarlo del pueblo frente a todos. Pero qué va, la fuerza del Tigre era muy grande, demasiado para él. Tanto que una vez

Página de

Repertorio Americano

## Don Joaquín



Carlos Rafael Duverrán

Don Joaquín vivía en una pequeña casa en San José,  
 y en una pequeña sala biblioteca con unos viejos muebles  
 de madera atersurada por el uso  
 mantenía una verdadera agencia internacional de la cultura,  
 sin secretarias, todo hecho por él mismo  
 sobre la vieja mesa llena de cartas y papeles,  
 hasta los rollitos del Repertorio con las señas puestas a máquina  
 por él, y que llevaba personalmente al Correo.  
 Don Joaquín trabajaba de día y de noche rodeado por la noche,  
 por la indiferencia de los criollos y el desdén de los políticos  
 en una tarea titánica y humilde hasta parecer subversiva  
 (y en verdad que lo era porque en lo oscuro la luz es subversiva)  
 y sobre todo luchando a brazo partido con esa espesa ola  
 gelationosa y ambiental de los mediocres: los pícaros y los tontos,  
 allí braceaba don Joaquín, a duras penas,  
 enviaba, concebía, ideaba  
 cartas, proyectos, ediciones,  
 iba y venía con ideas que cuidadosamente repartía sobre la vieja mesa  
 de madera oscurecida, embarnizada por los años,  
 y con ciencia y arte las iba engastando y puliendo  
 hasta lograr con ellas envíos como palomas  
 que después mandaba al mundo,  
 porque don Joaquín era como un panadero que trabaja en silencio  
 por la noche, velando hasta la madrugada  
 para mantener despierto su fuego entre la sombra,  
 esperando el amanecer  
 para salir a repartir a todos su reciente esperanza.  
 Don Joaquín era también el sembrador, iba por la oscurana  
 regando sus semillas a los cuatro vientos, a los cuatro costados  
 heridos del mundo,  
 sabía que algunas quizás germinarían y él no vería llegar su fruto  
 pero esto no le importaba,  
 creía que quien siembra o crea permanece hasta el final en su sueño.  
 A don Joaquín le dolía la patria,  
 sufrían en él el campesino y el obrero,  
 como a algunos les duele el corazón o el bolsillo

a él le dolían los huesos de la cultura nacional.  
 Don Joaquín no hizo su obra por dinero  
 ni por vanagloria, los treinta tomos del Repertorio  
 y las muchas ediciones de Ariel y de El Convivio no lo enriquecieron,  
 más bien lo fueron empobreciendo y mondanando hasta dejarlo en poder  
 de una única riqueza: la de servir y ser útil.  
 Don Joaquín no tuvo un chalet con piscinas y automóvil de lujo,  
 iba a pie por San José con sus mandados  
 pero era rico en su pobreza,  
 se dio el lujo de hacer de su pequeño país de Centroamérica  
 un centro de ideas, un corazón de la cultura, un aeropuerto de la poesía.  
 Y todo esto sin secretarías, sin ayuda oficial,  
 sin reuniones con whisky y automóvil del gobierno a la puerta.  
 Ahora muchos trabajan en medio de computadoras y de asistentes,  
 tienen cuantiosas asignaciones y técnicos y asesores para sus asesores  
 pero no tienen grandes ideas;  
 Don Joaquín no tenía nada de esto pero tenía ideas e ideales  
 y pudo hacerlo todo solo como el cura del cuento.

No necesitó de especialistas en 1923 para decir en su **Decálogo de política educativa:**

"Impuestos sobre la tierra y no sobre el trabajo y el consumo"  
 y "La comisión de servicio civil en Costa Rica"  
 y "Conservación de la tierra sin enajenarla al trust extranjero"  
 y "Limitación del terrateniente en gran escala"  
 Sin olvidarse de la unidad, de las fuentes secretas:  
 "El niño como la primordial riqueza del país"  
 Porque don Joaquín tenía un sentido dinámico y visionario de la patria,  
 por eso decía: "La Patria siempre estará en peligro, hay que velar y  
 vigilar sin cansarse"

Vigilia o sacrificio  
 y devoción, vigilia o vela de armas  
 junto a la tradición y los valores rescatados.  
 Por eso hablaba repetidamente de **Matria**,  
 es decir, la patria como tierra, como madre y origen,  
 como fuente de ríos de progreso y avance  
 pero en vigilia alerta y en combate a la defensa de lo nuestro.  
 Por eso don Joaquín no habría permitido  
 la demolición del antiguo edificio de la Biblioteca Nacional  
 ni hubiera aprobado la venta de nuestras playas,  
 la venta de nuestras montañas,  
 la venta de las ideas,  
 ni hubiera propiciado la imagen internacional de Costa Rica  
 como paraíso tropical para viejos verdes pensionados.  
 Don Joaquín era en verdad un santo laico,  
 San Joaquín García Monge lo llamó Azofeifa,  
 pero don Joaquín es un santo combatiente,  
 un faro sin cesar llamando en esta noche de América.  
 No hay que creer en su muerte:  
 su vigilia está en el fondo de esta hora,  
 sus semillas aún arden  
 y su brazo ya altísimo señala y denuncia,  
 establece un convivio  
 o dirige tropes de esperanza.

Nota: En 1958 celebró don Joaquín su último convite,  
 su última cena, al celebrar los 75 años de su edad.  
 Recuerdo que habló allí a algunos escritores y amigos  
 de la importancia de fundar la mesa del escritor,  
 de propiciar los vínculos cordiales,  
 de superar aldeanos egoísmos, politiquerías literarias.  
 Sus palabras sonaban graves y dulces. Aún no han dado fruto en  
 Costa Rica.

Viene de página 21

permitir que lo viesen cargándole, ya que eso sólo confirmaría la ya difundida sospecha.

Ahora, el Hermano Araña, tan pronto estuvo sobre los lomos del tigre, fingió caer del otro lado. Estaba tan débil, dijo, que le era imposible sostenerse a menos que éste se dejara poner una silla y riendas para tener de donde agarrarse.

Luego, quejándose de que, puesto que se había untado de miel al verse enfermo, los insectos no lo dejaban tranquilo, convenció al Hermano Tigre de que le diera un chillillo para espantarlos.

Una vez que tenía todo lo necesario, el Hermano Araña se compuso de su enfermedad, y chillillo y riendas en mano, obligó al Hermano Tigre a entrar al pueblo con él a cuestas. Las muchachas comprobaron entonces que, con todo y su mechoncito, el Hermano Tigre era cualquier potranquillo, que la inteligencia vale más que la guapura, y nadie tuvo duda de que desde siempre, el Hermano Araña era el más hombre del pueblo.

Es cierto que Jack Mantorra es, como dice él, una simple cotorra. Pero la verdad es que este cuento no es cuestión de cotorras. ¿No creen?

## PEDRO PARAMO

### ¿UNA NOVELA LIRICA?

Carlos Enrique Aguirre

Con las presentes consideraciones, queremos replantear un aspecto de **Pedro Páramo** que se ha estudiado con detenimiento <sup>(1)</sup> y se ha dado por establecido: su estructura lírica.

La novela lírica es un género híbrido que participa de algunas categorías de la épica y otras de la lírica, según la definición que ha dado uno de sus principales teóricos: Ralph Freedman. He aquí la definición:

*"El concepto de novela lírica es una paradoja. Las novelas por lo general están relacionadas con el relato de una historia; el lector busca personajes con quienes identificarse, acción en la que pueda comprometerse, o ideas u opciones morales, que él pueda ver dramatizadas. La poesía lírica, por otra parte, sugiere la expresión de sentimientos o temas en figuras musicales o pictóricas. Combinando características de ambas, la novela lírica desvía la atención del lector de los hombres y los acontecimientos a un diseño formal. La escenografía usual de la ficción se transforma en una textura de imágenes, y los personajes aparecen como personae del yo. Así, la ficción lírica no está definida esencialmente por un estilo poético o por una prosa refinada. Toda novela puede elevarse a tales altu-*

*ras del lenguaje o contener pasajes que reducen el mundo a imágenes. La novela lírica más bien asume una forma original que trasciende el movimiento causal y temporal de la narrativa dentro de los lineamientos de la ficción. Es un género híbrido que utiliza la novela para aproximarse a la función del poema."* <sup>(2)</sup>

De acuerdo con esta definición y con el estudio posterior que hace, nosotros encontramos que no se sitúa sistemáticamente frente al problema, sino que lo hace en términos muy generales pero a la vez sugerentes. Así, también se ha llegado a afirmar:

*"La novela lírica, por contraste, busca combinar hombre y mundo en una forma objetiva, extremadamente oculta, pero siempre estética."* <sup>(3)</sup>

(Las novelas líricas) *"son diseños independientes en que la conciencia de la experiencia humana se funde con sus objetos . . . . . Absorbe (n) la acción y la diseña (n) nuevamente como una pauta de imágenes."* <sup>(4)</sup>

Los principios sentados por Freedman han sido retomados por Didier T.

Jaen para situarse ya sistemáticamente frente al asunto. Veamos la definición que él da de la novela lírica:

*"En la novela lírica, el interés no reside principalmente en la acción ni en los personajes, sino que éstos sirven como pretexto para expresar sentimientos íntimos del autor por medio de una estructura y un simbolismo que se sale de la preocupación de la épica con la claridad de la relación causal y cronológica de sus partes, con el encadenamiento en una progresión continua que inexorablemente lleva al desenlace final, el cual se explica en términos de lo sucedido anteriormente."* <sup>(5)</sup>

De aquí, Jaen llega a afirmar que los elementos del mundo mostrado sufren una modificación interesante en la novela lírica, al aparecer los personajes, el espacio y los acontecimientos mostrados en un eterno presente, debido a que la expresión lírica se preocupa fundamentalmente por el mundo interior, quedando así fuera de las limitaciones del espacio y del tiempo objetivos, que privan en la narrativa pura. Por eso — considera Jaen — la relación entre los diversos estratos del mundo se reduce a una asociación interior de imágenes y símbolos y la progresión de ese mundo consiste en

un movimiento emocional hacia una culminación final que ilumina todo lo mostrado. Así, llega a desaparecer casi por completo la progresión cronológica y causal de la narrativa.

Nosotros encontramos en estos teóricos una reducida posibilidad para el conocimiento del objeto literario. Por esta razón, buscamos ir más allá para posibilitar una manera sistemática de ver el problema. De allí que ahora proponamos ampliar estas interesantes observaciones con los términos desarrollados por Félix Martínez Bonati para el estudio de la obra literaria. (6)

Félix Martínez Bonati afirma que toda obra literaria tiene la configuración del lenguaje y la estructura de la situación de comunicación lingüística, pero que no es comunicación ni lenguaje reales, sino imaginarios. Así, siempre encontraremos la imagen de un hablante, de un mensaje y de un oyente ficticios que conforman la estructura de dicha situación y la posibilidad de tres manifestaciones de ésta de acuerdo al desarrollo de una de las funciones del lenguaje señaladas por Karl Bühler — expresiva, representativa y apelativa — según la preeminencia en la realización de las funciones específicas de uno de los núcleos. Por esta razón, habla de una estructura óptica y otra fenoménica que operan simultáneamente en la obra y que dan lugar a la manifestación imaginario-sensible del objeto literario.

De acuerdo con esto, una novela lírica será aquella que conforme la estructura óptica de la narrativa — narrador, mundo mostrado y lector implícito — y la estructura fenoménica de la lírica, al desarrollarse ampliamente en la constelación situacional de comunicación lingüística la función expresiva sobre la representativa, como debería operar de acuerdo con la lógica impuesta por el proceso épico. Así, la novela lírica conformará una estructura óptico-fenoménica híbrida, pues en la amplia representación que el narrador hace al lector se despliega fuertemente la expresión de sus tensiones internas en el acto de emisión de las frases miméticas para configurar un mundo de acuerdo con su manera particular de ser, objetivándose así la expresión con la realidad representada. El mundo aparece como una proyección espiritual de su hablante y no como una proyección imaginaria de la realidad que parte en el momento de la mimetización.

De acuerdo con el concepto de novela lírica a que hemos llegado, **Pedro Páramo** no presenta una estructura de tal tipo. Se sostiene sobre un proceso auténticamente épico, pues lo único que encontramos es el mundo que el narrador muestra al lector, sin hacerse presente estos dos en el plano sensible — imaginario.

La situación mostrada se reduce a una situación dialógico-monológica en que Juan Preciado y Dorotea dialogan y Susana San Juan monologa en las tumbas donde yacen muertos. En la situación dialógica, los personajes tratan de conocer su propia historia. Así, Juan Preciado inicia narrando a Dorotea su pasado con aquel "*Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo.*" Momentos después, es Dorotea la que habla y le informa por ese tal Pedro Páramo en los siguientes términos:

"... Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire.

— ¿Qué tanto haces en el excusado, muchacho?

— Nada, mamá.

— Si sigues allí va a salir una culebra y te va a morder.

— Sí, mamá." (7)

De esta manera, la ordenación externa de la obra en una serie de pequeños cuadros — 67 en total — se sostiene en el cambio de funciones de los participantes en la situación dialógica, según el conocimiento que uno vaya obteniendo sobre el otro. De aquí, lo mostrado se reduce a una doble narración sobre los acontecimientos ocurridos en Comala, ya sea en tiempos recientes — narración de Juan Preciado — o en tiempos pasados — narración de Dorotea —. Juan narrará lo que vio en la Comala fantasmagórica antes de encontrar su muerte y Dorotea, lo que vio desde que Pedro Páramo tomó el dominio sobre Comala hasta el momento en que Juan lo encuentra. Con todo ello, el narrador está mostrando un proceso de ampliación de conocimiento en cada uno de los hablantes, hasta que llega a equilibrarse y así cerrarse la situación mostrada. Este momento se da cuando Juan Preciado logra conocer todo lo que sabe Dorotea sobre Pedro Páramo y cuando ella se entera del pasado de Juan Preciado. Para que se observe más claramente lo que hemos venido diciendo, léase el siguiente párrafo:

"— Por eso es que ustedes me encontraron muerto.

— Mejor no hubieras salido de tu tierra. ¿Qué veniste a hacer aquí?

— Ya te dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión." (p.63)

Relaciónese este momento con las palabras iniciales de la novela, para que se ilumine ampliamente la situación dialógica vista. Juan Preciado habla en tono de confianza a Dorotea. De aquí que ella se ocupa de resolverle las incógnitas que lo inquietan. Lo hace a través de una narración de hechos en los que ha sido protagonista o testigo tiempos atrás, pero que los presenta desde el punto de vista de la omnisciencia para llenar en forma más sólida la necesidad de verdad experimentada en el interlocutor. De esta manera, va llevando a Juan Preciado al conocimiento de su padre, de la Comala donde vivió su madre y de las causas por las que la ha encontrado de tal forma.

Al hacerse presente en el cuerpo de la novela sólo el núcleo del mundo, encontramos una estructura épica interesante, en donde el narrador — mostrador de esa situación — y el lector implícito — a quien se le muestra — se encubren tras ella y se robustecen por la referencia intencional generada por la manifestación imaginario-sensible del mundo mostrado. (8)

Lo único que encontramos en la obra es cierto lirismo contenido en el núcleo del mundo mostrado, pero que de ninguna manera trasciende a la estructura épica de la novela. Este lirismo aparece contenido en cada una de las narraciones, nítidamente mostradas por el narrador. Cada una de ellas conforma la estructura de la narración lírica, pero como cosa mostrada.

La observación de esto ha llevado a muchos a hablar de **Pedro Páramo** como una novela lírica. Sin embargo, con ello se está demostrando un desconocimiento casi total de la estructura épica posibilitadora de la novela. Por eso, buscaremos un detenido análisis de este lirismo, siguiendo el orden de aparición de las narraciones enmarcadas. Este lirismo envuelve totalmente la materia mostrada; se despliega en diversas proporciones según el tipo de narrador que se manifieste.

La posibilidad lírica, pues, radica en la actitud que cada uno de los narradores adopte ante el mundo que muestra. Juan, Dorotea y Susana San Juan ya muertos y en la tumba intentan conocer su situación como tales. El ambiente en que se encuentran no se rige por las leyes de la realidad común y además, no transcurre el tiempo. Por eso, Susana San Juan dice:

*"Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada sólo por un rato. Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta.*

*Siento el lugar en que estoy y pienso . . . . ."* (pp. 79-80).

Cada uno de ellos, a través del recuerdo, en un avanzar de espaldas, con la vista hacia atrás, como lo llama T. Jaen<sup>(9)</sup> pretende recuperar una personalidad perdida, para llegar así a un amplio conocimiento de la evolución de su ser. Se opera aquí un tratar de fundirse con las experiencias pasadas para encontrar un amplio asidero allí. Precisamente, en este tender hacia un objeto ya pasado encontramos nosotros una fuerte corriente expresiva en cada una de las situaciones de comunicación. El mundo que cada uno de ellos muestra no se presenta en tanto mundo existente *per se*, sino en tanto sirva como medio para llegar a objetivar allí una manera particular de vida. La mimetización de la realidad resulta híbrida aquí, porque por referencia inmediata se está captando una imagen particular de Comala, pero allí indirectamente se está configurando la esencia particular de ser de cada uno de los hablantes. De aquí, el mundo mostrado en *Pedro Páramo* es un mundo cargado de fuertes connotaciones personales de sus personajes narradores.

#### Narración de Juan Preciado.

El mundo mostrado por Juan se caracteriza por estar envuelto en una atmósfera de sombras y murmullos. Así, al presentarse la imagen de mundo, antes que nada se está presentando la imagen de la impresión que ese ambiente tan desolado le causó. El personaje, desde un principio, confiesa haber sentido cierto miedo cuando recibió la noticia del bueno de Abundio, de que el lugar para donde él iba no era habitado por nadie.

*"— ¿Qué dice usted?  
— Que ya estamos llegando, señor.  
— Sí, ya veo. ¿Qué pasó por aquí?  
— Un correccaminos, señor. Así les nombran a esos pájaros.  
— No, yo preguntaba por el pueblo que se ve tan solo, como si estuviera abandonado. Parece que no lo habitara nadie.  
— No es que lo parezca. Así es. Aquí no vive nadie."* (p. 11).

La declaración fría y tajante sugiere cierta resistencia experimentada al llegar allí y que culmina con el *"Y me quedé. A eso venía"*. Sin embargo, pronto se va sugiriendo un aumento en la tensión emocional del personaje, conforme se va sumiendo en aquel ambiente. Esto refiere de sus primeras experiencias:

*"Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera. . . . . Me di cuenta que su voz estaba hecha de hebras humanas, que su boca tenía dientes y una lengua que se trababa y destrababa al hablar, y que sus ojos eran como todos los ojos de la gente que vive sobre la tierra."* (p. 12)

Poco a poco, lo fantasmagórico va operando una transmutación en Juan Preciado, hasta llegar a integrarlo como parte de él. Refiriéndose a su encuentro con Eduviges Dyada, expresa la siguiente sensación percibida:

*"Sin dejar de oír, me puse a mirar a la mujer que tenía frente a mí. Pensé que debía haber pasado por años difíciles. Su cara se transparentaba como si no tuviera sangre; y sus manos estaban marchitas; marchitas y apretadas de arrugas. No se le veían los ojos. Llevaba un vestido blanco muy antiguo, recargado de holanes, y del cuello, enhilada en un cordón le colgaba una María Santísima con un letrero que decía: "Refugio de Pecadores."* (p. 20).

También refiere:

*"Yo creía que aquella mujer estaba loca. Luego ya no creí nada. Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar. Mi cuerpo, que parecía aflojarse se doblaba ante todo, había soltado sus amarras y cualquiera podía jugar con él como si fuera de trapo."* (p. 15).

De esta manera, el relato va marcando un ascenso emocional en relación con el mundo, pues se pone de manifiesto que éste cada vez más lo desconcierta.

Así refiere la emoción que le produjo el encuentro con Damiana Cisneros:

*"— ¿Está usted viva, Damiana? ¡Dígame Damiana! Y me encontré pronto solo en aquellas calles vacías. Las ventanas de las casas abiertas al cielo, dejando asomar las varas correosas de la yerba. Bardas descarapeladas que enseñaban sus adobes revenidos.*

*— ¡Damiana! — grité — ¡Damiana Cisneros!*

*Me contestó el eco: ". . . ana . . . nerros . . . ! . . . ana . . . nerros . . . !"* (pp. 46-47)

Progresivamente, el miedo lo va invadiendo, hasta que llega a no saber más de su vida. Confiesa que entre murmullos y sensaciones horribles se fue hundiendo en un sueño profundo:

*"Salí a la calle para buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí.*

*Y es que no había aire; sólo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de agosto.*

*No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró en mis dedos para siempre. Digo para siempre.*

*Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi."* (p. 61)

Finalmente, después de haber relatado la historia a Dorotea, ésta infiere que él había muerto a causa del miedo; Juan luego lo confiesa:

*"— Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te enterramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado como mueren los que mueren muertos de miedo. . . . .*

*— Es cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos. . . . .*

*— Sí, Dorotea. Me mataron los murmullos. Aunque ya traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando, hasta que ya no pude soportarlo. Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas."* (p. 62)

Como podemos observar en las presentes muestras se va operando una fuer-

te fusión de las experiencias del narrador con el mundo. Aquí, precisamente, vemos la primera posibilidad para iluminar la esencia lírica de la narración enmarcada. Las funciones expresiva y representativa del lenguaje se están precipitando sobre un mismo objeto y se está llegando a la objetivación de las experiencias en Comala. De esta manera, el mundo viene a ser una proyección de la interioridad del personaje. Véase que se está comunicando algo que en esencia es indecible, pero sí sensible.

Las técnicas de mostración de mundo, de acuerdo con lo propuesto por Freedmán, se realizan a través de una progresión de imágenes contenidas en diversas secuencias referenciales de varias partes de Comala, que evocadas sin un orden estrictamente cronológico, sino asociativo van posibilitando la progresión del mundo emocionalmente. La total reordenación se produce una vez que la tensión emocional ha subido conjuntamente con lo mostrado. Juan y Dorotea hablan desde un principio, pero no se conocen; lo hacen porque les ha tocado estar en la misma tumba; pero paulatinamente se van identificando hasta llegar a compartir la visión de Comala y a declararse su identidad. Resulta fácil observar que la fuerza expresiva es mayor en el relato de Juan que en el de Dorotea, puesto que ella se entera primero de quién es él, debido a que se ha puesto de manifiesto desde un principio, al venir narrando en primera persona. Juan, sin embargo, duda si es un hombre o una mujer, cuando no logra distinguir si se llama Doroteo o Dorotea.

Al llegar a un climax emocional en la narración de Juan, se produce esta situación y la iluminación total de la misma llega una vez que se confiesan profundamente sus intimidades. De aquí, el desbordamiento de la función expresiva del lenguaje da lugar a una transmutación de la situación, que se actualiza en el *hic et nunc* y desemboca en la situación dialógica que ya hemos analizado y que una vez posibilitada se proyecta hacia lo anterior y lo ordena, dándole una lógica con referencia a la identificación del aquí y el ahora. Véase cómo en esto se está operando una posibilidad de conocimiento en el lector muy semejante a lo que se produce en el lector de la lírica. Pero, en aquella se opera por una relación directa yo poético—lector y aquí, por el contrario, por la relación mundo mostrado—lector.

De acuerdo con esto, podemos evidenciar las características del lirismo visto en **Pedro Páramo**, pues la proyección emocional sobre el mundo es cosa entre las cosas del mundo mostrado, al partir ésta directamente de los personajes.

La narración hecha por Juan, de acuerdo con la lógica de la situación que hemos descrito, apela directamente a la intimidad según las características del género lírico. Por esta razón, posibilita cierta respuesta por parte de Dorotea en tono íntimo, casi de confesión.

#### Narración de Dorotea.

Como ya lo hemos advertido, el lirismo en el relato de Dorotea es menos denso que el encontrado en el de Juan Preciado. Sin embargo, se rige por los mismos principios que el anterior.

La imagen de Comala que ella le muestra a Juan conforma el diseño de la experiencia vital tenida allí. A través de las participaciones del personaje en las situaciones va marcando cierta necesidad de recurrir a la presentación de ellas. La confesión hecha por Juan la lleva a ello, pues se va identificando emocionalmente con él y va mostrando un mundo en el que se va configurando la evolución de su ser. Directamente aquí, vemos la clave para trascender a una iluminación de la proyección emocional del personaje sobre el mundo, porque a través de él se siente la esencia de Dorotea. Aquí se da la objetivación de la experiencia del personaje y el mundo mismo. La imagen de esta Comala a través del tiempo, y que va desde la prosperidad a la decadencia, se da de acuerdo con la manera cómo el personaje la ha experimentado, la ha sentido y la sigue sintiendo. El resorte que mueve toda esta actitud personal a la hora de la mostración ya lo hemos apuntado anteriormente. Sin embargo, consideramos necesario anotar que la progresión de mundo en este relato se da por medio de la yuxtaposición de amplias secuencias, que marcan un orden lógico y cronológico en sí, pero que a nivel del relato total se disponen de acuerdo con las asociaciones emocionales que el personaje vaya teniendo en la situación dialógica. Y es precisamente en esto donde vemos un ligero fundamento para suponer el sello personal puesto por el narrador sobre el mundo. Naturalmente, esto nos sirve para entrever el porqué de la debilidad del lirismo en dicha narración

que se escuda, además, en una mostración en tercera persona.

Las posibilidades de lirismo observadas en estas narraciones dan lugar a un asidero más para iluminar la objetividad de la mostración que realiza el narrador en **Pedro Páramo**. Es el producto lógico de una situación dialógica en la que se desarrollan ampliamente las tres funciones del lenguaje, pues, como ya dijimos, la situación es el medio en que los personajes tratan de presentar una situación particular vivida, donde se van a fundir, como es lógico suponer, las funciones representativa y expresiva.

Así, podemos ver que el narrador se sitúa objetivamente ante el diálogo. Simplemente, va mostrando el desarrollo lógico de una situación que ocurre allí, en una tumba y va marcando nítidamente las diversas etapas con que va operando el proceso.

Nos resta, ahora, estudiar el lirismo en la narración de Susana San Juan y en los monólogos de Pedro Páramo, para dejar una idea clara de esto a nivel de toda la obra.

#### Monólogos de Pedro Páramo.

Ralph Freedman, refiriéndose a las técnicas a través de las cuales se puede llegar a un lirismo, dice lo siguiente del monólogo interior:

*"Al hacer uso lírico del flujo de la conciencia, emerge por el contrario, un modelo de imágenes y motivos producto de las asociaciones de la mente." (p. 10)*

En la narración que hace Dorotea se recurre a esta técnica. Con ello se sitúa en el interior de la mente del personaje y desde allí se proyectan las imágenes y sensaciones que le producen los momentos vividos. Ellas corresponden a momentos felices, de intenso amor que vivió Susana San Juan; las recuerda con melancolía y nostalgia, porque ya la ha perdido. Al sentirla lejana, la evoca y va experimentando, de acuerdo con las diversas situaciones mostradas, distintos estados anímicos que comprenden desde la alegría hasta la tristeza. Por esto, la corriente lírica evoluciona de acuerdo con la progresión del mundo mostrado. El hablante — Pedro Páramo — se proyecta ampliamente sobre lo evocado — Susana San Juan —; trata de adherirse a ella, ya sea física o espiritualmente a través de una intensa apelación. Así — creemos —

la estructura de la situación no alcanza las categorías de la narración lírica, sino que se queda dentro de la estructura de una forma auténticamente lírica, sostenida en una pequeña fábula. En vez de narrador, mundo mostrado y lector implícito conformado por los dos elementos anteriores, encontramos un yo lírico, un mensaje lírico y un oyente lírico. En el mensaje lírico encontramos una acumulación de imágenes que van marcando una evolución emocional de Pedro Páramo en relación con Susana San Juan y que, a la vez, van conformando una breve fábula que muy débilmente posibilita una narración. Esta evolución emocional y fábula pueden sintetizarse en los siguientes términos: Pedro Páramo, en su niñez, ha amado a Susana; luego la ha perdido porque ésta se ha ido de Comala y al regresar, después de muchos años de ausencia, la ha recuperado; sin embargo, cuando la logra se frustra, porque Susana San Juan cae en un amplio estado demencial. De esta manera, se marca una historia lírica, que puede ser apreciada analizando cada uno de los monólogos.

*"Pensaba en tí, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. 'Ayúdame, Susana.' Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. 'Suelta más hilo.'"*

*"El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra."*

*"Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío."*

*"De tí me acordaba. Cuando estabas allí mirándome con tus ojos de agua marina." (p. 16).*

Este primer monólogo, realizado en la época de la niñez, marca el tono nostálgico con que Pedro Páramo empieza a evocar a Susana San Juan, evidenciándose así el gran amor que él sentía por ella.

Mirando detenidamente el monólogo, podemos conocer ampliamente las características del acto de evocación.

A pesar de que lo evocado corresponde a cosas que ocurrieron en torno a él y Susana, ésta constituye el centro de gravitación de todas sus emociones, pues todos los elementos evocados no son más que vías a través de las cuales se busca aprehender al ser amado. De esta manera, el hablante va llenando de amor, de ternura, de frescura emocional a su ser amado y la va tiñendo de su ser, hasta que llega a sentirla palpitar en él.

La evocación se realiza en estos términos:

*"Pensaba en tí, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire . . . . ."*

La ausencia de un verbo conectivo de los elementos evocados fuera de Susana pone de manifiesto que el hablante se proyecta ampliamente hacia el ser querido. El querer abarcarla en su totalidad lo lleva a la rememoración. De allí, la enumeración creciente va marcando un acentuado sentimiento amoroso. Las cualidades de estas cosas, por asociación emocional, son atribuidas al ser amado.

Pedro Páramo siente y ve a Susana San Juan llena de vida, puesto que muestra una naturaleza llena de color, de viveza, etc., que indirectamente insinúa cierto goce espiritual en él, al recordar a Susana y los momentos en que estuvo con ella. Sin embargo, la evocación ya pone de manifiesto cierta nostalgia.

El acto mismo de pensar en ella posibilita una proyección de la subjetividad del hablante sobre lo mostrado. Esta se manifiesta como un estado de frustración, porque Pedro Páramo nunca llegó a poseer a Susana.

La presencia, en este monólogo, de cierta posesión ética nos lleva a pensar que el personaje la ve esfumándose y se siente imposibilitado para detenerla; así, se sume en el pasado y trata de aprisionarla allí. Los verbos en pretérito imperfecto — iba, pensaba, volábamos, oíamos, estábamos, apretaban, hacía, juntaba, corría, rompía, caía, estaban — insinúan que el personaje quisiera inmovilizar para la eternidad una situación que ha experimentado, pero que ahora no; el aspecto durativo aísla y proyecta

estáticamente porciones de ese pasado, que duele que se vaya.

El yo poético, al sentirse frustrado, experimenta una destrucción emocional que va restituyéndola por medio de la evocación y aprisionamiento de esas sensaciones amorosas experimentadas. De aquí, el hablante se siente cada vez más alejado de su ser amado y lo va idealizando. Al asociarlo directamente con la naturaleza, se le están atribuyendo las cualidades de ésta. Por eso, aparece llena de vida, como ya lo advertíamos. Esta fuerza vital, creada emocionalmente, hace que el hablante sienta una amplia necesidad de fusionarse con su amada, pues él se va achicando y ella se va agrandando; se experimentan deseos de llegar a ser uno solo. De esta manera, esa fusión ética demuestra que el encuentro verdadero de Pedro Páramo con Susana nunca llegó a verificarse y ella se da únicamente en el plano emocional; de aquí, la justificación de esos verbos en primera persona del plural: oíamos, estábamos, se nos iba, etc. Este ambiente emocional envuelve paulatinamente todo lo evocado hasta que se inscribe en toda la situación. He aquí:

*"Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. 'Ayúdame, Susana.' Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. 'Suelta más hilo.'"*

Obsérvese, por ejemplo, la relación existente entre ese "se nos iba" y el "nuestras manos", para que se pueda evidenciar el interés marcado de Pedro Páramo por integrarse a Susana. Con el segundo párrafo ya se puede apreciar claramente esa fusión a través de la aglutinación de sensaciones que empapan y sumen el yo poético en lo evocado; la naturaleza es el elemento catalizador y por eso allí se realiza idealmente esa fusión espiritual.

*"El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro."*

El ambiente resulta idílico aquí; los seres inmersos llegan a un ensueño y a un olvido casi total de la realidad circundante. En el texto anterior se insinúa clara-

mente esto, cuando dice: "... *el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro*". Con ese "hasta" se está objetivando claramente un total olvido y también se está posibilitando un ambiente emocional en el que llegan a transmutarse las dimensiones de la ubicación espacial de donde se parte y se lleva a la tierra total:

*"Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra ."*

El agigantamiento del espacio produce una magnificación de la amada y sus grandes labios llegan a mojarse por el beso que deposita en ellos el rocío de la tierra:

*"Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío."*

Llegado aquí, el hablante — Pedro Páramo — experimenta una disminución de la tensión emocional que lo ha llevado hasta el ensueño y reordena lo evocado para cerrar así un primer ciclo monológico:

*"De ti me acordaba. Cuando estabas allí mirándome con tus ojos de agua marina."*

Un segundo período monológico denuncia un nuevo estado anímico de Pedro Páramo en relación con Susana San Juan en la época de la niñez. Una vez que se ha llegado a la idealización, se produce lo siguiente:

*"A centenares de metros, encima de todas las nubes, más mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de la Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras."* (p. 17).

Aquí, el hablante insinúa sentirse apabullado y abiertamente magnifica al ser amado. La presencia de palabras como 'encima', 'centenares', 'más', 'mucho más allá de todo', 'detrás de', 'inmensidad' producen esto. Por esta razón, la idealización— antes encontrada y sentida en una naturaleza idílica — ahora se lleva hasta una ordenación cósmica y sideral, donde se perpetúa la imagen de Susana, que ahora aparece como una imagen angelical. Se encuentra oculta

"en la inmensidad de Dios, detrás de la Divina Providencia", más, mucho más allá de todo lo alcanzable.

La restricción de posibilidades que Pedro Páramo encuentra para alcanzar a Susana produce la sensación de que ruega amargamente por alcanzarla y a la vez la va sintiendo más alejada. Así, al referirse al lugar donde está escondida, lo caracteriza como "donde ya no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras."

La nostalgia se va acentuando conforme avanza el relato, hasta que se llega a cierto estado de depresión, como en el siguiente caso:

*"Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada vez que respiraba, suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en tí, Susana."* (p. 19)

Con éstas últimas palabras se está cerrando un nuevo período monológico. Con estos dos períodos — creemos — se ha logrado mostrar el estado emocional vivido por Pedro Páramo en la época de su niñez, cuando tenía fresco el recuerdo de Susana.

Cuando ya ha avanzado temporalmente lo relatado, encontramos un nuevo monólogo:

*"El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreías. Dejabas atrás un pueblo del que muchas veces me dijiste: 'Lo quiero por tí; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él'. Pensé: 'No regresará jamás; no volverá nunca.'" (p.24).*

Susana San Juan ha regresado a Comala, después de muchos años de ausencia. Pedro Páramo recuerda la inmensa lesión que le produjo la ida de Susana treinta años atrás; su interioridad fue destruída casi en las dimensiones de una tragedia; el color rojo, por eso, envuelve toda la situación para poner en evidencia la frustración y el dolor que le causó dicha ida. Véase cómo la subjetividad del hablante se proyecta sobre el objeto y lo tiñe ampliamente de connotaciones personales.

De esta situación, el monólogo pasa a una evocación de acontecimientos recientes, que marcan la historia de las relaciones de Pedro Páramo con Susana

San Juan y los esfuerzos de éste para hacerla regresar a Comala. Cuando esto ocurre, el monólogo adquiere las características de una narración, pues se va a mostrar claramente una historia. Léase lo siguiente:

*"Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de tí. ¿Cuántas veces invité a tu padre a que viniera a vivir aquí nuevamente, diciéndole que yo lo necesitaba? Lo hice hasta con engaños."*

*Le ofrecí nombrarlo administrador, con tal de volverte a ver. ¿Y qué me contestó? 'No hay respuesta — me decía siempre el mandadero —. El señor don Bartolomé rompe sus cartas cuando yo se las entrego'. Pero por el muchacho supe que te habías casado y pronto me enteré que te habías quedado viuda y le hacías otra vez compañía a tu padre."*

Luego el silencio.

*"El mandadero iba y venía y siempre regresaba diciéndome:*

*— No los encuentro, don Pedro. Me dicen que salieron de Mascota. Y unos me dicen que para acá y otros que para allá.*

*Y yo:*

*— No repares en gastos, búscalos. Ni que se los haya tragado la tierra" (p.86).*

Nótese que el lirismo disminuye aquí. Sin embargo, el velo nostálgico sigue envolviendo la situación y ésta aparece en función de ampliación de un estado emocional de Pedro Páramo en el momento de la llegada de Susana San Juan.

Cerca de la muerte, Pedro Páramo recupera la felicidad idílica de la niñez. Se amplía nuevamente a Susana San Juan después que la ha recuperado y perdido definitivamente. Se la equipara con el mundo y la lleva a las esferas de la idealidad, llegando a convertirse en una especie de imagen etérea. Se presenta y se siente como si fuera el centro del mundo:

*"Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose con tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú."*

*Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de es-*

*trellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana San Juan*" (p. 128).

Susana siempre termina por escaparse; al sentirla como una imagen inaprehensible, irradiando luz como si fuera una luna o la luz de ésta, adquiere cualidades fugaces. Sin embargo, se sublima ampliamente su figura y la siente como si fuera una imagen cósmica que se proyecta por toda la tierra.

De acuerdo con lo que hemos estudiado hasta aquí, podemos ver que el lirismo cambia según la evolución que experimente el mundo mostrado. Se proyecta a lo largo de toda la vida de Pedro Páramo, pues arranca desde su niñez y termina momentos antes de su muerte. De aquí, encontramos un fundamento más para ampliar la noción de la omnisciencia en la narración de Dorotea pues se pone de manifiesto una mano organizadora que lo conoce muy bien de antemano.

#### Monólogos de Susana San Juan.

La presencia de los dos monólogos de Susana San Juan en la materia mostrada de **Pedro Páramo** enriquece la corriente lírica observada aquí. Sin embargo, el lirismo desarrollado es menos intenso que el estudiado en los monólogos de Pedro Páramo. La subjetividad se manifiesta ahora como un estado de nostalgia. Susana, desde su tumba, añora tiempos pasados. Lo hace, porque el ambiente en que se encuentra inmersa la lleva a sentirse sola. La soledad de los muertos es producto de la paralización de todo; de ahí que emocionalmente trate de vitalizar lo pasado a través de los recuerdos y diga:

*"Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad"* (p. 79).

*"Siento el lugar en que estoy y pienso"* (p. 80).

*"Creo sentir todavía el golpe pausado de su respiración; las palpitations y suspiros con que ella arrullaba mi sueño. Creo sentir la pena de su muerte . . . Pero esto es falso"* (p. 79).

La lógica de la posibilidad lírica queda claramente mostrada aquí.

Susana se refiere a dos hechos fundamentales: la muerte de su madre y la

muerte de Florencio, su esposo. Son dos acontecimientos trágicos que se evocan por asociación directa con el estado en que se encuentra el hablante, pero que casi no se desarrollan, porque el interés no es comunicar objetivamente esos hechos, sino los momentos felices que se dieron en torno a ellos. Muchas imágenes idílicas se aglutinan en torno a ellos y con éstas se va marcando un ascenso en la línea emocional de Susana. De esta manera, al igual que en los monólogos de Pedro Páramo, la enumeración creciente posibilita esa evolución emocional en el personaje. Así se da la enumeración en el texto:

*"Pienso cuando maduraban los limones, En el viento de febrero que rompía los tallos de los helechos, antes que el abandono los secara; los limones maduros que llenaban con su olor el viejo patio*

*El viento bajaba de las montañas en las mañanas de febrero. Y las nubes se quedaban allá arriba en espera de que el tiempo bueno las hiciera bajar al valle; mientras tanto dejaban vacío el cielo azul, dejaban que la luz cayera en el juego del viento haciendo círculos sobre la tierra, removiendo el polvo y batiendo las ramas de los naranjos.*

*Y los gorriones reían; picoteaban las hojas que el aire hacía caer, y reían; dejaban sus plumas entre las espigas de las ramas y perseguían a las mariposas y reían. Era esa época"* (p. 80).

Por esta razón, el problema lírico no radica en lo dicho, sino en la actitud puesta en el momento de decirlo. Precisamente, la mimetización de esos momentos idílicos objetiva ese acto emocional de nostalgia a que nos hemos referido. Se inscribe hasta lo más profundo de lo mostrado, debido a que éste es proyección del estado espiritual del hablante. De esta manera, los sucesos que ocurrieron durante los funerales de su madre aparecen envueltos por este velo nostálgico. Asociándola con esos momentos idílicos pensaba:

*"Mi madre murió entonces.*

*Que yo debía haber gritado; que mis manos tenían que haberse hecho pedazos estrujando su desesperación. Así hubieras tú querido que fuera. ¿Pero acaso no era alegre aquella mañana? Por la puerta abierta entraba el aire, quebrando las guías de la yedra. En mis piernas empezaba a crecer el vello entre las venas, y mis manos temblaban tibias*

*al tocar mis senos. Los gorriones jugaban. En las lomas se mecían las espigas. Me dio lástima que ella ya no volviera a ver el juego del viento en los jazmines que cerrara sus ojos a la luz de los días. ¿Pero por qué iba a llorar?"* (p. 80)

Y así aparecen mostrados los funerales de su madre.

Susana, al referirse a estas cosas, configura un espacio idílico, que resulta todo lo contrario del lugar en que está. En esta oposición de dos mundos vemos la base de todo el lirismo de la situación, porque se siente dolor por lo pasado, tedio por el presente, cosas que se resuelven por la imaginación de épocas felices. De ahí, se recuerdan todas las cosas que ocurrieron el día de los funerales de su madre.

En torno a la muerte de Florencio, su esposo, ocurre algo parecido. El recuerdo de su muerte apenas se insinúa; sin embargo, los días felices pasados con él se evocan ampliamente. Véase lo siguiente:

*"Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena. Tenía los ojos cerrados, los brazos abiertos, desdobladas las piernas a la brisa del mar. Y el mar allí enfrente, lejano, dejando apenas restos de espuma en mis pies al subir de su marea . . ."*

— *Ahora sí es ella la que habla, Juan Preciado. No se te olvide decirme lo que dice.*

*. . . Era temprano. El mar corría y bajaba en olas. Se desprendía de su espuma y se iba, limpio, con su agua verde, en ondas calladas.*

— *En el mar sólo me sé bañar desnuda— le dije.*

*Y él me siguió el primer día, desnudo también, fosforescente al salir del mar. No había gaviotas; solo esos pájaros que les dicen 'picos feos' que gruñen como si roncaran y después de que sale el sol desaparecen. El me siguió el primer día y se sintió solo, a pesar de estar yo allí.*

— *Es como si fueras un 'pico feo', uno más entre todos— me dijo—. Me gustas más en las noches, cuando estamos los dos en la misma almohada, bajo las sábanas, en la oscuridad.*

*Y se fue.*

*Volví yo. Volvería siempre. El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave. da vuelta sobre mis se-*

# Noticia de Libros

## MARIO MONTEFORTE TOLEDO Y CENTROAMERICA 1-2

Manlio Argueta

Como escritor, nos ha dado — Mario Monteforte Toledo — varias novelas que si no alcanzaron gran difusión se debió a que fueron publicadas extemporáneamente; nacieron cuando estaba torciéndosele el cuello al cisne de la novela indigenista y gamonal. Recuerdo a *Anaité*, *Entre la Piedra y la Cruz* y *Una manera de morir*. No ha ocurrido lo mismo con sus cuentos que se volvieron invulnerables al tiempo, aunque no hubiesen tenido la promoción que se merecían; es el caso de *La cueva sin quietud*, de sus hermosos cuentos "cortazarianos", escritos antes de Cortázar, (lo cual implica que los estilos a lo fulano de tal pueden ser valederos aunque éste sea sólo un fantasma); sus cuentos "Los exiliados" y "El trabajo", son muestra del gran narrador que hay en Mario Monteforte Toledo.

Sin embargo, ahora quiero referirme no al escritor sino al sociólogo, al investigador y, más concretamente, a la obra *Centroamérica* (dos tomos calificados cada uno de manera independiente como *Centroamérica 1* y *Centroamérica 2*).

Antes de comenzar, creí necesario referirme al escritor guatemalteco que más tarde ha derivado en uno de los mejores sociólogos que ha dado América Latina. La obra ha sido publicada por el Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México; cada tomo consta de más de 400 páginas.

Entre otros temas se ha investigado sobre el medio físico de Centroamérica, la demografía, problemas de la salud, tenencia y distribución de la tierra; la industria y la integración centroamericana; la dominación y dependencia; los militares, la iglesia y la violencia, etc. etc.

El trabajo se fundamenta en las siguientes bases teóricas:

a. Los países centroamericanos han estado condicionados en su desarrollo y estructura a su situación de dependientes, desde sus orígenes con la dominación española, hasta nuestros días;

- b. El sistema se asienta en el capitalismo, con supervivencia de estructuras mercantilistas y precapitalistas;
- c. Desarrollo desigual y combinado que incide concretamente en la relación de clases y regiones, tanto en lo interno como en lo internacional;
- ch. conflicto y transformación social expresados en la lucha de clases, contradicción entre estructuras y procesos, entre metrópoli dominante y países subordinados;
- d. Los factores y procesos económicos como determinantes de los factores políticos.

La obra de Mario Monteforte Toledo incluye más de 150.000 datos estadísticos, muchas veces presentados como una fría exposición de números y cuadros que si bien es cierto que no son sometidos al análisis, en la mayoría de casos, no hay duda que esos datos y referencias reunidas en los dos volúmenes será una base de apoyo para la apertura hacia una investigación más profunda — y profusa — que nos eleve al encuentro de esa identidad centroamericana ahora perdida entre las mesas de los banquetes oficialistas o aterrorizada ante la brillantez de las charreteras y las condecoraciones metálicas; una pauta para los interesados en la investigación de los problemas regionales; una vía para la búsqueda y el hallazgo.

Porque si bien es cierto que contamos con análisis de la realidad centroamericana y nacional, trasuntados en obras como las de Edelberto Torres, Rafael Menjívar, Daniel Camacho, Molina Chocano, Samuel Stone, Rodolfo Cerdas, Ricaurte Soler y otros; estudios interpretativos que ya nos están llevando al reencuentro con el ser de la nacionalidad; también el libro de Mario Monteforte Toledo, sin constituir exclusivamente una profundización de la temática, viene a ser un gran aporte pues nos remite a los datos y fuentes como un medio para llegar al diagnóstico de la entidad centroamericana aunque ello no implique el querer darnos una metodología para la acción; metodología que,

como el mismo autor reconoce, no está en los alcances de la obra.

Eso, no obstante, no es óbice, para que alrededor de *Centroamérica 1-2* se trasluzca el conocimiento que el sociólogo guatemalteco tiene de las leyes históricas y sobre la eficacia de las mismas para los planteamientos, y nos lleva así al fenómeno ahora más que evidente: la crisis. "*La crisis — dice — apenas comienza y es posible que se prolongue más que las anteriores, resueltas en los hitos modestos, pero irreversibles, que han ido ganando esos pueblos en su dramática incorporación a la modernidad*"; crisis que conlleva a una situación de rompimiento de estructuras, a mostrar con claridad las necesarias transformaciones de una economía arcaica y una organización social obsoleta que ni siquiera se amolda a las normas mínimas de una democracia representativa.

Y quizás una de las tesis más importantes y polémicas que plantea Monteforte Toledo sea la que se refiere a la conciencia que se tiene para solucionar esa crisis. Por un lado, señala, hay una clase obrera enajenada y una masa campesina aspirante al *statu quo* que se le garantiza, debido a que la gran empresa agropecuaria moderna no se incrementa a expensas de los minifundios, ni está interesada en rebajar los ya bajos niveles de vida del campesinado, pues de otra manera se arriesgarían a confrontar un conflicto social.

Por otro lado, la clase media, la pequeña burguesía, en especial, es la que origina el impulso de los movimientos ideológicos, políticos y culturales tendientes a solucionar la crisis, ya sea por la vía reformista o por la vía revolucionaria.

Sostiene, además, que la dirección histórica del proceso crítico depende, por su orden de las siguientes condiciones:

a. Del desenlace de la crisis principal que empieza a agudizarse en la metrópoli dominante.

Viene de página 31.

**MARIO MONTEFORTE TOLEDO Y CENTROAMERICA 1 - 2.**

- b. De un juego libre de fuerzas políticas, o sea de una democratización a corto plazo que podría surgir del robustecimiento del sector económico dominante que haría obsoleta a las fuerzas armadas.
- c. De una ampliación de la brecha entre capital y trabajo que llevaría a crear las condiciones objetivas para el desequilibrio del sistema o a las subjetivas para un alzamiento popular.
- ch. De la implantación de cambios, como la reforma agraria, entre otras cosas, y en los recursos materiales destinados a acelerar la industrialización y que a su vez crearía las fuerzas sociales capaces de romper contra el estado de restricciones para ejercer una política con libertad y que aceleraría efectivamente la democratización socio-económica.

Eso, a grandes rasgos, es el contenido más importante que encontramos en los dos volúmenes que Mario Monteforte, juntamente con un equipo de investigadores, ha escrito en provecho de un mejor conocimiento de esa ínsula incomunicada que llamamos Centroamérica y que los teóricos de la geopolítica imperial denominan "mare nostrum" estratégico para los fines de la defensa continental, retoricismo que encubre toda una tesis de dominación, pero que no logra ocultar las realidades humanas — como bien lo señala Franz Fanon —, pese a la irrealidad económica, a la desigualdad y a la inmensa diferencia en los modos de vida entre países dependientes y país dominador.

Viene de página 30.

**Pedro Páramo: ¿Una novela lírica?**

*nos; se abraza a mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo. — Me gusta bañarme en el mar— le dije.*

*Pero él no lo comprende.  
Y al otro día estaba otra vez en el mar, purificándome.  
Entregándome a sus olas" (p. 99-100).*

Solamente, en esta fusión que se opera entre Susana San Juan y el pasado vemos la posibilidad para entrever la estructura lírica de la situación, pues se desarrolla en alto grado la función expresiva del lenguaje, al proyectarse la nostalgia en todo lo evocado.

El lirismo estudiado, de acuerdo con la tipología kayseriana de la novela, produce una novela de espacio. Este corresponde a un espacio espiritual, porque el narrador, al mostrar directamente la situación dialógico-monológica al lector, desarrolla ampliamente la subjetividad de los personajes, que funda intrínsecamente acontecimientos, espacios y personajes, como proyección de la situación espiritual vivida. De aquí, la multiplicidad de estratos narracionales obedece a la dinámica que funda el estrato espacial del mundo mostrado pues se va estructurando por medio de múltiples secuencias referenciales de mundo que amplían el estrato espiritual mostrado.

**NOTAS**

1. Nos referimos concretamente a los estudios de Didier T. Jaen "La estructura lírica de Pedro Páramo" (Revista Hispánica Moderna), xxxiii, 1967), 224-231 y al de Julieta Pinto G. "Pedro Páramo como novela lírica" (Capítulo cuarto de Relación paisaje — personaje en la novela "Pedro Páramo") pp. 28 — 32.
2. Freedman, Ralph. La novela lírica. (Barcelona: Barral editores, S.A., 1972), p. 13.
3. Freedman. Ibid., p. 14.
4. Ibid., p. 15.
5. Didier T. Jaen. Op.cit., p. 224.
6. Martínez Bonati, Félix. La estructura de la obra literaria. (Santiago de Chile: Eds. de la Universidad de Chile, 1960).
7. Rulfo, Juan. Pedro Páramo. (11 a. reimposición. México: Fondo de Cultura Económica, 1971). p. 10. Para efectos de este trabajo, a partir de este momento sólo pondremos junto a la cita respectiva de la obra el número de páginas que corresponde a la presente edición citada.
8. Para una ampliación del presente planteamiento, remitimos a los capítulos I y II de nuestro trabajo El narrador en "Pedro Páramo" de Juan Rulfo. (Tesis de grado presentada a la Universidad de Costa Rica, 1974).
9. Didier T. Jaen. Op. cit., p. 228.
10. Freedman. Op. cit., p. 25.

**BIBLIOGRAFIA**

- FREEDMAN, Ralph. La novela lírica. Barcelona: Barral editores, S.A., 1972.
- JAEN, Didier T. "La estructura lírica de Pedro Páramo" (Revista Hispánica Moderna, xxxiii 1967).
- KAYSER, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. 4a. Ed. Madrid: Gredos, 1972.
- MARTINEZ BONATI, Félix. La estructura de la obra literaria. (Una investigación de filosofía del lenguaje y estética). Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1960.
- PINTO G., Julieta. Relación paisaje — personaje en la novela "Pedro Páramo". (Tesis de grado presentada a la Universidad de Costa Rica, 1970).
- RULFO, Juan. Pedro Páramo. 11a. reimposición. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.

**Colaboradores en este número**

AGUIRRE, Carlos Enrique. Puntarenas, Costa Rica, 1949. Licenciado en Filología, Lingüística y Literatura en la Universidad de Costa Rica. Profesor de Teoría Literaria en la Universidad de Costa Rica y en la Universidad Nacional. Artículos de crítica literaria en varias revistas nacionales. (v. Rep. Am. I — 1 — 3).

ARGUETA, Manlio. Escritor salvadoreño. Actualmente reside en Costa Rica. Ha publicado poesía lírica y una novela: El valle de las hamacas.

AZOFEIFA, Isaac Felipe. Santo Domingo de Heredia, Costa Rica, 1909. Graduado en la Universidad de Chile. Profesor de Lengua y Literatura en la Universidad de Costa Rica. Comentarista y crítico literario, ex-embajador de Costa Rica en Chile. Premio Nacional de periodismo cultural en 1972.

Obras: Literatura Costarricense, ensayo, 1947; Trunca Unidad, poesía, 1958; Vigilia en pie de muerte, poesía, 1961 (Premio República de El Salvador, 1961); Estaciones, poesía, 1967; Días y territorios, poesía, 1969 (Premio Nacional de Poesía, 1969); Cima del gozo, poesía, 1974 (Premio Nacional de Poesía, 1974).

CARDONA PEÑA, Alfredo. San José, Costa Rica, 1917. Desde 1938 radica en México donde desarrolla labores literarias y periodísticas, colabora con varias editoriales y esporádicamente, se dedica a la docencia. Su obra en verso y en prosa es extensa: El mundo que tú eres (1944), La máscara que habla (1944), El secreto de la reina Amaranta (1945), Valle de México (1949), Poemas numerales (1950), Bodas de tierra y mar (1950), Los jardines amantes (1952), Primer paraíso (1955), Cosecha Mayor (1962) Poesía de pie (1960), Pablo Neruda y otros ensayos (1955), Semblanzas mexicanas. Artistas y escritores del México actual (1955), Fábula contada (1972).

DUNCAN, Quince. San José, Costa Rica, 1940. Su vocación literaria y su interés por recoger el acervo cultural de nuestros negros de la Zona Atlántica, se manifestaron desde que era un escolar. En 1972 publica, en colaboración con Carlos Meléndez, El negro en Costa Rica. Además, tiene dos novelas: Hombres curtidos, 1971 y Los cuatros espejos, 1973; un tomo de cuentos: Una canción en la madrugada, 1970; y un tomo de cuentos para niños: Los cuentos del Hermano Araña, 1975.

DUVERRAN, Carlos Rafael. San José, Costa Rica, 1935. Estudios de Lengua y Literatura en Costa Rica y España. Actualmente Profesor de español y de teoría literaria en la Universidad de Costa Rica. Ha publicado las siguientes obras de poesía lírica: Paraíso en la tierra (1953), Lujosa lejanía (1958), Angel Salvaje (1959), Poemas del corazón hecho verano y Tiempo delirante (1963), Vendaval de tu nombre (1967) y Estación de sueños (1970).

GARCIA, Eladio. Santiago de Chile, 1932. Profesor de Estado por la Universidad de Chile, trabajó durante 16 años como Catedrático de Lengua y Literatura. Profesor invitado en la Universidad de Costa Rica, 1969 — 1970, y en la Universidad Nacional de 1973 a 1975. Colaborador en varias revistas chilenas y extranjeras, con artículos y ensayos sobre literatura, lingüística y filosofía. Actualmente es el Director del Departamento de Español de la Universidad de Chile con sede en Santiago.

GUILLEN, Fedro. Abogado mexicano. Catedrático de la Universidad Nacional, Diputado y Secretario de la Comunidad Latinoamericana de Escritores. Entre sus últimas obras están: Tolstoi — Rolland — Luther King, con prólogo de Miguel Angel Asturias y Vasconcelos, "Apresurado de Dios".