



La mitificación de la pobreza en un poema de Jorge Teillier

Juan Villegas

Los poetas chilenos contemporáneos han buscado varios caminos de salida a la aporía poética creada por la obra de Neruda. Hacia los años cincuenta la figura del autor del *Canto General* dominaba el ámbito poético tanto por su producción literaria como por la imagen humana y personal. La aureola de poeta e intelectual comprometido, sus vínculos con los republicanos españoles, el haber sido perseguido en su propia tierra por las fuerzas del mal condicionaron de una u otra manera a las nuevas generaciones poéticas a aceptarle como maestro indiscutible determinando el modo de hacer arte literario en un buen número de principiantes. La función histórica de los jóvenes poetas de la década de los cincuenta fue en parte liberar la poesía chilena del reino de Neruda. El primer rebelde nerudiano fue Nicanor Parra, quien creaba sus *antipoemas* parcialmente como reacción a los *poemas* de Neruda. Varios de los del cincuenta siguieron la huella recién abierta por Parra y surgieron numerosos *antipoetas*, de los cuales Enrique Lihn es el más destacado. Miguel Arteche rechaza públicamente a Neruda, se vuelve algo hacia la Mistral y proporciona a la poesía chilena motivos, ritmo y temple de ánimo enraizados en la poesía clásica española.¹ Dentro de este contexto de búsqueda surge Jorge Teillier. Teillier recoge una tendencia soterrada de la poesía chilena, aquella que canta el sur, la provincia, y le proporciona fundamentos teóricos e históricos. Poéticamente, impregna al tema provinciano con un temple de ánimo que le permite superar la anécdota del recuerdo en sí o la provincia entendida de modo criollista. Su poesía escapa de la búsqueda de la internacionalización de algunos de sus coetáneos y sustituye la amargura del yo poético, angustiado o desesperado, por un hablante sensitivo y nostálgico del paraíso perdido.

El propio Teillier ha justificado su poesía desde una perspectiva histórica:

"A través de la poesía de los lares yo sostenía una postulación por un 'tiempo de arraigo', en contraposición a la moda imperante e impuesta por ese tiempo por el grupo de la llamada generación del 50, compuesto por algunos escritores talentosos, representantes de una pequeña burguesía o burguesía venida a menos. Ellos postulaban el éxodo y el cosmopolitismo, llevados por su desarraigo, su falta de sentido histórico, su egoísmo pequeño burgués".²

La mayor parte de los estudios y comentarios sobre Teillier y la poesía lárca apuntan a la caracterización de los motivos y a resaltar la nostalgia implícita en ese retorno al país de la infancia.³ A nuestro juicio, esta dimensión es válida y reveladora dentro del contexto de la evolución de la poesía chilena, pero a la vez tiende a disminuir la trascendencia de la poesía como realización poética en sí. El retorno en el tiempo, el regreso al país de la infancia, conllevan nostalgia y melancolía que tienden a definir el todo como tiempo desvanecido o espacio tamizado por el tiempo. Esta afectividad temporal re-

mite la poesía de Teillier a la mejor tradición de la poesía universal y le proporciona una trascendencia que supera la limitación del tema provinciano. Hay, sin embargo, otro aspecto de esta poesía que no ha sido consignada ni apreciada como potencia trascendente: su proyección de la anécdota al mito. Es decir, Teillier en varios poemas utiliza los motivos lárlicos, el personaje nostálgico, el espacio del recuerdo y los configura a un nivel del mito. En este ensayo nos interesa analizar, precisamente, un poema en que este procedimiento funciona con impresionante eficacia poética. En "Aparición de Teófilo Cid" se combinan e imbrican líricamente motivos tradicionales de la poesía de los lares con un proceso de mitificación que transforma al protagonista en un redentor o enviado poseedor de un mensaje válido para todos los seres humanos. La elegía a la muerte de un amigo llega a ser la elegía de un redentor de la humanidad.

APARICION DE TEOFILO CID

- 1 Antes del lóbrego fluir
de los taxis por la ciudad nocturna,
antes de los gatos y perros vagabundos
rodeando los tarros de basura
- 5 que crecen para el alba de los desventurados,
antes que los brocales de la Frontera
fueran cerrados
por el trabajo de las abejas de la muerte
en los turbios espejos de las pensiones,
- 10 el río recién nacía al reflejo de su rostro
unido al rostro de su amada,
y a su paso florecían las lomas de la infancia,
el sol brillaba como el yelmo del Conquistador
y el bosque le entregaba el totem de los aucas
- 15 que nadie supo descubrir
bajo sus tristes párpados.
Antes de esos bares donde comen los pobres
estrujando sus últimos billetes
como un invierno mendicante las hojas de los álamos,
- 20 antes del tiempo estepario de los bares y el Café,
antes del despertar friolento en las plazas sin fotografías
antes del cáliz del cloroformo del hospital,
y de la implacable costra de cemento
que se preparaba a sellar sus días,
- 25 resonaba siempre en sus oídos
como el mar en los caracoles
el rumor de la casa natal
y el sueño le traía
el regazo de los verdes paraísos.
- 30 Ahora
que el naufrago de la noche,
el viejo gladiador vencido

Repertorio Americano

Universidad Nacional
Instituto de Estudios
Latinoamericanos
Heredia, Costa Rica

Directora:

María Rosa de Bonilla

Directores honorarios:

Isaac Felipe Azofeifa
Dr. Eugenio García Carrillo

Secretario:

Julián González

Consejo de Redacción:

Director del Instituto de
Estudios Latinoamericanos
Lic. Carlos E. Aguirre
Francisco Morales

Administración y Canje:

Instituto de Estudios
Latinoamericanos
Apdo. 86 - Heredia, Costa Rica

Suscripción anual: ₡ 18,00
US \$ 3,00 - para el exterior

Patrocinador:

CAJA COSTARRICENSE
DE SEGURO SOCIAL



desdeñado por la luz de la ciudad
"servidora sólo de los ricos"
35 sea hallado por la lluvia del Ñielol
que piadosa lava sus huesos
y nos devuelve su rostro original.

Ahora

que su recuerdo sea la llama azul que remienda los puentes
40 preparando el paso de la primavera
que viene a oprimir locamente los timbres,
y su palabra
esa flor que nos aguarda entre los escombros
del tiempo que nos vence
45 y que él ya ha vencido.

Los versos finales del poema constituyen la clave del mensaje y justifican el procedimiento mitificador que transforma un ser real en un ente arquetípico. Tanto su *recuerdo* como su *palabra* adquiere dimensión numinosa. El hablante ha convertido a Teófilo Cid, amigo de los bares santiaguinos y maestro de poetas nocturnos, en un ser que supera la muerte y el tiempo y cuya poesía ha de servir de fuente de esperanzas. La mitificación, por supuesto, no se logra por medio de una imagen aislada al término del poema. Ella es un producto de todo un proceso que consistentemente dentro del poema lleva a cabo la metamorfosis de la realidad real en una impregnada de trasfondo mítico. En el plano del arquetipo el mundo suele contorsionarse en la antítesis Bien-Mal y el *héroe* se constituye en el salvador que supera el Mal y ofrece la salida hacia el Bien.⁴ En el texto, el espacio demoníaco lo constituye la ciudad degradada y el del Bien la zona de la Frontera, la provincia, que emerge como un espacio immaculado.

La mitificación comienza ya en el título. La palabra "aparición" remite a una situación esencial en la que el mundo experimenta la posibilidad de cambio por la presencia inusitada de un personaje. El título asocia el poema con actos semejantes de personajes religiosos o semidivinos. Suele hablarse de la "aparición de Cristo" o "aparición del Ángel Gabriel", por ejemplo. Se vincula con acontecimientos extraordinarios o milagrosos. El vocablo, entonces, tiene la particularidad de remitir a la presencia o incorporación de un ser capaz de alterar la normalidad o el estado del mundo. El hallazgo lingüístico de Teillier, además, emerge de las posibilidades asociativas del nombre real del personaje originante del poema, por cuanto "aparición" propicia la intuición de connotaciones simbólicas en el título y que en un contexto diverso es posible que no se hubiesen manifestado. Etimológicamente, *Teófilo* viene a ser el amado o amante de Dios; mientras que el apellido, se asocia con el vencedor de Valencia. El título, entonces, anuncia la llegada de un personaje con características especiales, posiblemente numinosas. La totalidad del poema confirma esta intuición inicial al precisar el mensaje y la función apostólica del hablante que se encarga de proclamarlo.

La situación básica descrita determina un contraste temporal que se reitera en el poema sobre la base del *antes* y el *después*, antítesis que también se pone de manifiesto en la dualidad espacial. El espacio paradisiaco, el antes, el del tiempo de los orígenes, contrastado al degradado, de la ciudad, donde habitan seres también degradados. La composición del poema sigue en líneas generales la estructura mítica del héroe: aparición del personaje con poderes especiales, la transformación que experimenta el mundo por su presencia y, finalmente, su alejamiento dejando una enseñanza que ha de servir a los habitantes del mundo.

La primera unidad —versos 1 a 16— configura los rasgos esenciales de la dicotomía espacial que caracteriza al poema. El adverbio *antes* actúa a modo de elemento delimitante del tiempo y el espacio. En un plano restringido de interpretación

—el poema en cuanto ejemplo de poesía de los lares— los dos espacios presentados pueden entenderse como manifestaciones de la *provincia* y la *ciudad*, en la que la primera se carga de contenidos positivos y la segunda de los opuestos. La novedad de este poema y su valor trascendente se articula en la proyección que esa dualidad anecdótica alcanza con los procedimientos poéticos que maneja Teillier. El título, ya lo hemos comentado, potencia la posibilidad de una exégesis arquetípica. El análisis de los dos espacios prueba que los dos sectores en que se funda el mundo del poema alcanzan una dimensión mitificada al identificarse con la dualidad esencial del mundo del mito: lo paradisíaco y lo demoníaco.

La expresión "antes" —y su reiteración anafórica— remiten hacia un tiempo lejano, hacia el *illo tempore* de la poesía clásica y la leyenda, el que reforzado por las imágenes logra crear un espacio arcádico en oposición al realista y degradado de la ciudad. La dualidad, por lo tanto, se proyecta a los dos extremos del mundo del mito: el Bien y el Mal, el espacio del infortunio y el sufrimiento y el de la felicidad y la pureza. La oposición en este caso supone a la vez el espacio de la descomposición contrapuesto al espacio gestador y vital. Las imágenes hacen evidente las áreas de resonancia que hemos destacado.

El mundo degradado se describe primero en los versos 1 a 9, en los cuales el "antes" corta dos instancias de la vida del personaje, por cuanto, en el fondo, lo que expresa es "antes que llegase a" y lo descrito es el mundo al cual se incorpora con su llegada. Se recurre a tres unidades sintagmáticas progresivamente amplificadas: dos versos, tres versos y, por último, cuatro versos, antes de incorporar al oyente al mundo paradisíaco. Los versos 1 y 2 describen la ciudad con la imagen tradicional de la vida vista desde una contorsión intensificadora: "lóbrego fluir/ de los taxis por la ciudad nocturna". Se anticipa la dimensión negativa con la calificación de "lóbrego" que carga al resto con su tonalidad de tristeza, desolación y aun amedrentamiento, reforzada al asociarse con la "noche". La noche, en el plano del mito, corresponde al reino de la muerte, posibilidad que aquí se acentúa con los otros determinantes. La imagen integral de los *taxis* desplazándose por el río de la noche o de taxis que flotan por la ciudad nocturna determina la ciudad como espacio de la muerte. En el plano real, la imagen supone la ciudad nocturna, casi abandonada por los seres humanos, en la que los taxis son los únicos habitantes. Es importante destacar el *fluir* porque adquirirá mayor relevancia al ser puesto en perspectiva con respecto al espacio paradisíaco.

La unidad sintagmática describe otro aspecto de la ciudad nocturna, en que se acentúa aun más su carácter degradado. Otra vez, ausencia de seres humanos. Sólo animales —perros y gatos— sin domicilio propio, los abandonados de la suerte que salen a mezclarse o buscar lo peor de la ciudad: los desperdicios. Los versos iniciales, entonces, nos caracterizan el espacio al que se incorpora el personaje como una ciudad invadida y dominada por taxis nocturnos, gatos y perros vagabundos y tarros de basura.

La descripción del espacio del mal concluye con un desplazamiento espacial, aunque no temporal. Se traslada hacia el mundo de provincia —la Frontera— se apunta a su estado *actual* y el oyente establece un vínculo entre dos imágenes que por último revelan el significado poético del espacio y del tiempo mencionados. La imagen de la provincia es la de *pozos cerrados* que se ubica en la misma línea de *espejos turbios de las pensiones*. Ambas se sustentan en entidades con capacidad de reflejo y que han perdido su esencialidad. Con lo cual se identifica el presente de los espacios caracterizados primero como antitéticos. Interpretación que se refuerza con los versos 6 a 9. En la actualidad del hablante la degradación afecta tanto al campo como a la ciudad. En la alusión real, "Frontera" se refiere a la zona de Temuco, lugar de origen tanto de Teillier como de Cid. La mención, aunque anecdótica, es signifi-

cativa en cuanto a la capacidad de evocación de toda la imagen. Apunta a la degradación del mundo primitivo por el "trabajo de las abejas de la muerte". Imagen que altera la tradición simbólica de las abejas, que suelen concebirse como símbolos del trabajo, el lenguaje, la espiritualidad o la brevedad de la vida. En este caso, podrían entenderse como la persistencia del zumbido, la continuidad de la influencia de la muerte o del tiempo que conduce a la destrucción. Por oposición, los "brocales abiertos" representan el agua en contacto con el aire y el cielo —refleja el cielo— el agua como fuente de vida. El cubrirlos implica enterrar el agua, eliminar su función proveedora de vida. A la vez, han perdido su poder reflectante, en el cual se contemplaba a sí mismo el personaje y su amada, según se narra en los versos siguientes. Con los cuales se nos conduce hacia la imagen de los espejos, en donde el personaje pudo haber encontrado la misma capacidad reflectante. La conciencia de la muerte, la fuerza destructiva del tiempo y la ciudad anulan el recuerdo.

La totalidad del *espacio actual* —desde la perspectiva del hablante del poema— se caracteriza por el predominio o el efecto de la muerte, que es finalmente lo destructor y degradante. Clave que ha de explicar el sentido final del poema, por cuanto el hablante destaca que el mensaje que involucra el personaje es un modo de salvación de la muerte.

El espacio paradisíaco en su plenitud, que corresponde al *antes, al illo tempore*, y que se describe en los versos 10 a 14, tiene como rasgo esencial el ser cogido en la instancia del inicio, del momento de gestación de las acciones, lo que se complementa con la aureola de luminosidad y lo ceremonioso que implican gestos y comportamientos. El personaje tiene la capacidad de dar origen: "el río recién nacía al reflejo de su rostro / unido al rostro de su amada" y "a su paso florecían las lomas de la infancia". Dos alusiones históricas insisten en este remitirlo al mundo primitivo, aunque la historicidad de las imágenes no anulan la pertenencia al mundo anterior a la historia:

el sol brillaba como el yelmo del Conquistador
y el bosque le entregaba el totem de los aucas.

Tanto "yelmo del conquistador" como "aucas" se refieren a la época de la conquista de los españoles del sur de Chile. Sin embargo, en el poema pierden esa concreción histórica para aludir a una época en que predomina la concepción sagrada del mundo —en el sentido en que lo caracteriza Mircea Eliade—, con lo que se enfatiza la primitividad del mundo del cual salió el personaje y la aureola religiosa del mismo al mostrarse como receptor de un símbolo sagrado que la propia naturaleza personificada le hace entrega.

Concluye la estrofa con la clave del desengaño. El motivo de la incompreensión revela que el mundo no ha entendido su carácter de enviado o mensajero. Motivo que le relaciona una vez más con muchos personajes religiosos. El último verso le caracteriza físicamente como las imágenes del Cristo sufriente, tipo "Ecce Homo" que puso de moda la pintura religiosa en España en el siglo XVI y que se repite infinitamente en los cuadros que adornan las iglesias latinoamericanas: "sus tristes párpados entornados". La imagen de origen bíblico se refuerza con la escena amorosa implícita en los versos diez, once y doce. La potencia creadora coincide con la unión de hombre y mujer que recuerda la pureza original, una especie de Adán y Eva antes del pecado.

La segunda estrofa —versos 17 a 29— reiteran el proceso de composición de la estrofa inicial. Es decir, se da en dos tiempos y en espacios antagónicos, aunque el ritmo y la perspectiva del hablante son diferentes.

El hablante hace volver al oyente al mundo degradado del presente, al remitir implícitamente al pasado por medio

del antes, con la diferencia que el conocimiento del pasado feliz, del espacio paradisiaco, hace más desoladora la descripción de la ciudad. Las imágenes insisten en la desolación y la recurrencia anafórica del *antes* intensifican el ambiente opresivo. Las imágenes cumplen una función anticipatoria. La gradación, parcialmente descendente, conduce desde la pobreza del hospital hasta la "costra de cemento". Todas estas imágenes encuentran su contrapartida equivalente en el espacio paradisiaco que ya comentamos. Al aire primaveral y naciente se le opone el "invierno" y "tiempo estepario"; al brillo del sol, el "tiempo estepario" y el "despertar friolento"; a la entrega del totem, el recibir el "cáliz" —también sagrado—, pero ahora es de cloroformo y en un "hospital" y no el bosque. Por último, frente al "río naciente" surge la "implacable costra de cemento". Por ello, el mundo paradisiaco que se describe en los versos siguientes carece de entusiasmo y de la sensación de plenitud, aun de modo más evidente que en la primera ocasión. Se le ve desde la perspectiva de la nostalgia, del pasado no recuperado. Los verbos hacen evidente que no es sino sueño y evocación: "resonaba", "el sueño le traía". Los rasgos del mundo edénico se oponen a los bares y pensiones del peregrinante de provincia: "el rumor de la casa natal", con sus implicaciones de tibieza, protección y vínculo humanos. Imágenes que se confirman en su capacidad asociativa con la connotación material de "regazo de los verdes paraísos". "Regazo" es expresión que recurre en la relación madre que protege o cobija al niño y "los verdes paraísos" evidentemente se contraponen a "costra de cemento" y la descripción general de la ciudad.

La última unidad del poema la constituyen los versos 30 a 51, claramente marcada por dos instancias que se inician con la anáfora del adverbio de tiempo "ahora". La primera, versos 30 a 37, se centra en el anhelo del hablante de que la corrupción física y la capacidad destructora de la ciudad sean anuladas por la *lluvia* de manera de recuperar el *rostro original*, es decir, el que tuvo antes del ingreso al mundo del mal. Esta instancia es rica en alusiones arquetípicas, las que necesariamente contribuyen a la creación de la dimensión mitificada del personaje.

Los versos 30 a 34 se fundan en el motivo del desplazado. Las expresiones "náufrago", "viejo gladiador", "desdeñado por la luz" le proporcionan al personaje el rasgo de ente marginado de los poderes iluminantes, de héroes al revés. Los versos siguientes adquieren el tono de una rogativa en que el hablante combina motivos de resonancia mítica. El de la *lluvia purificadora* posee aun mayor significación porque el motivo de *las aguas* constituye un motivo recurrente y polisignificativo en el poema. Hemos observado, por ejemplo, que en el espacio paradisiaco predominan las aguas corrientes y aun el agua de pozo es de pozo abierto y reflectante de la naturaleza; en el mundo degradado, la imagen "lóbrego fluir" se asocia con río, pero el adjetivo le carga con connotaciones negativas. También en el presente se habla de brocales y espejos turbios.

Mircea Eliade ha señalado a propósito del simbolismo de las aguas un significado relevante para nuestra interpretación:

"Las aguas simbolizan la sustancia primordial de la que nacen todas las formas y a la que vuelven, por regresión o cataclismo".⁵

Dentro de la perspectiva propuesta por Eliade, al espacio demoniaco corresponden las aguas impuras y al paradisiaco las puras. La existencia del Teófilo Cid del poema nos lleva a pensarlo como existente en la ciudad de modo semejante a la creencia de remitir los hijos bastardos a la vegetación de los estanques y "lanzados al limo de las orillas" (Eliade, *Tratado*, p. 182) y reintegrado así a la vida impura. Los últimos versos que comentamos, sin embargo, incorporan la dimensión del renacer puro, necesario después de su *descenso* al espacio urbano. Mircea Eliade recuerda a propósito del bautismo que el agua

surge "como instrumento de purificación y regeneración" (*Tratado*, p. 185), lo que en el poema se plasma en el rito de la magia de la lluvia.

"Tanto en el nivel cosmológico como en el nivel antropológico, la inmersión en las aguas no equivale a una extinción definitiva, sino únicamente a una reintegración pasajera en lo indistinto, a la que sucede una nueva creación, una nueva vida, o un hombre nuevo, según que nos encontremos frente a un momento cósmico, biológico o soteriológico". (*Tratado*, p. 200).

El carácter ritual se acentúa en el poema porque no se trata sólo del simbolismo de las aguas y la función purificadora de la lluvia. La personificación de esta última la configura como una especie de sacerdotisa que lleva a cabo al rito, rito maravilloso y mágico que elimina la contaminación por su estancia o cruce por el mundo degradado de la ciudad. El "rostro original" con que termina la estrofa revela la existencia de una esencia no contaminada, el rostro poseído antes de la caída, antes del viaje al país de los muertos o corruptos.

La última estrofa viene a constituir el *envío* del poema, envío que apunta a dos dimensiones complementarias del personaje y que la tradición mítica y religiosa ha destacado como elementos integradores del *enviado*: el *recuerdo* (el carácter ejemplar de su conducta o su ser) y la *palabra* (el mensaje, la enseñanza impartida). Ambas adquieren aquí una aureola numinosa e implican la superación del tiempo y de la muerte:

que su recuerdo sea la llama azul que remienda los
puentes preparando el paso de la primavera
que viene a oprimir locamente los timbres

La imagen *llama azul* tiene variedad de resonancias en el plano mítico-religioso. En el mundo cristiano, recuerda la llama de la lámpara votiva que arde de continuo en las iglesias. En el nivel del mito, el fuego posee una variedad de posibilidades simbólicas, las que van desde el extremo de la pasión y el erotismo hasta la purificación. En el contexto descrito, el calificativo "azul" remite la llama hacia la línea de la purificación, por cuanto tiende a eliminar las connotaciones de pasión para enfatizar su carácter numinoso:

"La idealización del fuego por la luz reposa sobre una contradicción fenomenal: a veces el fuego brilla sin quemar; entonces, su valor es toda pureza".⁶

Azul, además, remite al área de lo celeste. Por lo tanto, junto con el contenido de *purificación* habría que pensar que la *llama azul* sirve a la vez de guía y orientadora. Su ser fuego, a la vez, supone la dualidad de destruir y fecundizar. Lo destruido por el fuego sirve de fecundizante de la tierra. Lo que retorna al sentido del renacer implícito en la imagen de la *primavera* del verso siguiente.

Los últimos versos sintetizan el *mensaje*:
y su palabra
esa flor que nos aguarda entre los escombros
del tiempo que nos vence
y que él ya ha vencido.

Teófilo Cid, numinoso protagonista, es cual el príncipe azul de *Sonatina* de Rubén Darío: caballero vencedor de la muerte; Teófilo Cid es el vencedor del tiempo. Seguir su vida, recibir y aceptar su palabra conduce hacia la *flor* que surge entre los escombros originados por el tiempo. El, como ente excepcional, no experimenta el destino de los demás, porque ha vencido el tiempo, ya sea a través de su palabra inmortal o por la aureola mitificante que trajo consigo y que el poeta Jorge Teillier se ha encargado de evidenciar.

* * *

(Pasa a pág. 12)

EN TORNO AL TEATRO LATINOAMERICANO

María Bonilla, Stoyan Vladich

Con motivo de la realización en París de un coloquio sobre teatro latinoamericano, queremos aportar algunas consideraciones sobre el movimiento teatral en Costa Rica. Si bien se nos propuso ocuparnos de América Central y el Caribe, nuestra información sobre éstos será breve, ya que no hemos observado directamente el fenómeno, sino a través de la información de revistas y textos especializados. Nuestras consideraciones no pretenden analizar el fenómeno teatral de esta zona geográfica aisladamente, sino dar una visión que contribuya a los fines de este coloquio: hurgar para conocer el estado actual del teatro latinoamericano.

Antes de entrar en el movimiento teatral propiamente, creemos necesario definir nuestra concepción de "teatro". Para esto, recordemos las palabras del director uruguayo Atahualpa del Cioppo, en el film "Festival Internacional de Teatro en Costa Rica", del año 1976, donde dice:

"El teatro no es solamente una exposición de conductas y comportamientos humanos. El teatro es el Hombre. Nada del hombre es ajeno al teatro. Muchos teóricos dicen que el teatro es una forma de expresar estados psicológicos. Otros dicen que es la manera de expresarse una comunidad ante sí misma. El teatro es trabajo, es horas y horas de trabajo dirigido a otros hombres. Parece oportuno para clausurar esta reunión por el Festival de Teatro, citar unas palabras que pronunciara en una oportunidad el gran poeta aquel, candoroso mártir de la vida, de la poesía y del teatro español, que fue Federico García Lorca:

'El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sencillo y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al 'vaudeville', puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo, y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacanear y adormecer una nación entera.

El pueblo que no ayuda —y nosotros agregaríamos, un Estado que no ayuda— y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo, como un teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes, el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risas o con lágrimas, no tiene que llamarse teatro, sino una sala de juego o sitio en que se hace esa cosa horrible que se llama matar el tiempo'.

Aunque nosotros siempre hemos pensado que nadie logró nunca matar el tiempo y sí conocemos muchos a los que el tiempo mató".

Para nosotros, estas palabras definen una concepción de "teatro". Un teatro, entonces, sujeto a la evolución de la sociedad que lo genera y que participa del momento histórico que su sociedad vive.

En nuestro caso, no podemos dejar de lado un acercamiento a lo que es América Latina, núcleo social generador del Teatro Latinoamericano. Partiremos de la cita de unas cuantas líneas:

"América Latina es un concepto histórico, porque así denominamos al conjunto de países que se iniciaron en la historia universal al ser descubiertos, colonizados y poblados por los países latineuropeos, y en especial por los ibéricos (España y Portugal, incluso durante cierto tiempo del coloniaje unidos políticamente, por lo que Brasil participó asimismo del sistema hispánico). Ese pasado colonial común que se manifiesta en la cultura, la administración, las instituciones, etc. y que cubre los siglos XVI, XVII y XVIII, ha creado características indelebles que vinculan a las distintas zonas...".

"... y desde el punto de vista económico, y atentos a su ubicación en el mercado capitalista internacional, estos países se caracterizan en forma relativamente homogénea como productores de materias primas y consumidores de artículos manufacturados de los países industrializados más avanzados, lo que en definitiva los condena a la dependencia".¹

Según datos del mismo autor, América Latina produce el 88% del café mundial, el 77% del petróleo, el 75% del guano y nitrato, el 72% de la plata, 60% del cobre, 53% del plomo, el 52% del algodón, el 50% del estaño, trigo, maíz, azúcar, lana y carne vacuna, el 31% del cacao y el 30% de los cereales. Y sin embargo, según datos de Eduardo Galeano, entre los 280 millones de latinoamericanos, en 1971 había 50 millones de desocupados o subocupados y 100 millones de analfabetos; América Latina exporta sus técnicas y científicos más avanzados y cada vez que una universidad intenta buscar las bases de una tecnología no dependiente, un golpe de estado la destruye por subversiva. Además, nos da la proporción de salarios: lo que un obrero francés gana en una hora, un brasileño lo gana en dos días y medio; lo que un obrero gana en Estados Unidos en diez días, un brasileño lo gana en un mes y lo que gana en ocho horas, un obrero inglés o alemán lo gana en treinta minutos. Existe, en general, una proporción de salarios de veinte veces menores que en Detroit contra precios tres veces mayores que en Nueva York. En Haití, que tiene la tasa de mortalidad más alta de América Latina, más del 50% de los niños sufre de anemia y el salario legal de las plantaciones de café es de quince centavos de dólar al día.²

Estos datos, seleccionados entre muchos otros igualmente contradictorios, pueden dar una idea de la situación actual de América Latina y es en esta perspectiva que hay que analizar sus manifestaciones culturales.

Si, además, partimos de que teatro es el hecho escénico producido por la unidad coherente de director, autor, actores, técnicos y público, ¿cómo podemos aspirar a que esta unidad orgánica tenga vida, si la realidad social que la genera está fragmentada, destrozada?

No es nuestro teatro un fenómeno ajeno, ni aislado de los acontecimientos culturales mundiales. Sus creadores tratan de expresar las más altas aspiraciones del hombre de cualquier parte del mundo y, sin duda, 330 millones de habitantes actualmente, con casi una misma lengua, costumbres y situación, es una fuerza que influye en la conformación de un hecho cultural, y en nuestro caso, del teatro.

Repetimos que nuestro aporte pretende ser sólo panorámico. Una interpretación de los elementos del hecho escénico y de la relación retroalimentativa de creación entre el grupo teatral y la comunidad, así como de la función que cumple el teatro en cada núcleo social que lo genera, requiere un análisis profundo que por los objetivos del coloquio, no podemos realizar aquí, pero es imposible analizar el fenómeno teatral si se desconoce el acontecer histórico en que se produce.

En el caso concreto de Costa Rica, por sus características actuales, bastante diferentes al resto de Latinoamérica, creemos necesario precisar que es un país pequeño: 3 millones de habitantes, cuyas bases de gobierno son democráticas, los presidentes son ciudadanos civiles elegidos por voto directo y secreto cada cuatro años. La Constitución prohíbe el ejército por lo que no existe un cuerpo militar como tal. Posee uno de los más altos porcentajes del mundo, proporcionalmente, de inmigración y de los más bajos de analfabetismo.

El desarrollo teatral costarricense en el siglo XX es tardío con respecto al resto de América Latina. Conviene aclarar que, al igual que en siglos anteriores, hay autores que producen una literatura dramática, pero si, como dijimos anteriormente, el teatro es el fenómeno que se manifiesta a partir de su confrontación con un público, en un espacio determinado, es decir, si comprendemos la esencia del hecho escénico en un grupo teatral, su desarrollo es tardío, porque es en la década de los años cincuenta que se inicia la producción teatral con la fundación del Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica y de un grupo semisubvencionado, el Teatro Arlequín, para alcanzar un nivel considerable a principios de la década de los setenta, cuando aparece la primera escuela de formación de actores, directores y teóricos en el seno del Ministerio de Cultura, para pasar luego a la Universidad de Costa Rica.

No está de más aclarar que en Costa Rica no ha existido ni se ha desarrollado una tradición de teatro comercial o de boulevard, lo cual no significa que algunas producciones no hayan tenido carácter comercial a pesar de estar camufladas por textos de dramaturgos universales, con un nivel estético reconocido mundialmente.

Existe actualmente una decena de autores costarricenses, aunque sería prematuro afirmar que la literatura dramática costarricense sea representativa de los problemas nacionales, y menos que sea de las más importantes de América Latina.

Pero si lo que nos interesa indagar es su producción escénica, es posible afirmar que existe un movimiento teatral donde la característica de "costarricense" no es el texto, sino una puesta en escena pensada y dirigida a un público nacional y donde es válido montar piezas de autores latinoamericanos y universales que planteen una temática acorde y clarificadora de los problemas de nuestro país porque, en última instancia, el teatro latinoamericano, y el teatro costarricense en consecuencia, debe utilizar todas las fuentes que, como diría Bertolt Brecht, sean válidas "para poner en manos de los hombres una realidad viviente que puedan transformar".³

Porque no debemos olvidar que la palabra escrita de un autor, puede quedar encerrada en una biblioteca o ser reducida a cenizas, o bien el autor no puede escribir ni ser representadas sus obras.

En cuanto a los cuadros de actores, técnicos y directores, cuando el movimiento se inició en Costa Rica, no podían, ni muchos pueden aún totalmente, dedicarse sólo al teatro, sino que debían atender obligaciones laborales ajenas al arte. Las tres escuelas que hoy existen cumplen, la del Ministerio de Cultura un año, la de la Universidad Nacional tres años y la de la Universidad de Costa Rica, diez años escasamente.

En la década del setenta, estos cuadros se ven ampliados con la llegada de gente de teatro, invitados por dos organismos oficiales y las universidades, entre los que podemos citar a:

Donald Wadley, Alfredo Catania, Júver Salcedo, Mohseen Yasseen, Atahualpa del Cioppo, Oscar Fessler, entre los maestros y directores, así como de muchos otros actores y directores latinoamericanos, obligados por los acontecimientos a salir de sus países en busca de trabajo. Lo anterior ha demostrado a Costa Rica que, si bien es cierto que una producción artística debe ser creada por los nativos del lugar, conocedores de su historia, tradición y costumbres, es más cierto aún que América Latina tiene una historia y cultura basadas en problemas similares.

A manera de comprobación de la relación entre productores del hecho escénico y público receptor del mismo, podemos citar que sólo en la capital, en 1975, en la temporada de verano (de enero a abril) se presentaron ocho grupos con diecisiete obras que, en ciento quince funciones, tuvieron un público de 53.118 espectadores. Esto sin tomar en cuenta la temporada de sala, giras a colegios, barrios y comunidades rurales.⁴

Una reseña aparecida en el suplemento ANCORA del diario LA NACION, en el año 1976, dio como estadísticas: 900 funciones de cinco grupos teatrales con 170.378 espectadores.⁵

Cuando la novelista Carmen Naranjo, Ministra de Cultura en 1975, afirma que las producciones escénicas costarricenses "... están dentro de las circunstancias propias de nuestro país, que no son extrañas a las de los hermanos países de América Latina",⁶ y cuando el profesor Guido Sáenz, Ministro de Cultura en 1977, dice que "... el teatro dejó de ser un privilegio de las minorías",⁷ y los creadores nacionales y latinoamericanos pueden expresar libremente su producción teatral, vemos cómo una política cultural gubernamental positiva hace que un país pequeño y sin grandes riquezas, pueda permitirse actividades que en otros países del continente serían casi un lujo. Y decimos casi un lujo porque frente al bombardeo general del mal cine y los enlatados de televisión, el teatro es una necesidad tan vital y tan escasa como la comida.

En el caso de Guatemala, por ejemplo, al igual que sus países vecinos, la angustiada situación que están viviendo no permite indagaciones estéticas sobre el teatro cuando existen urgencias vitales que son prioritarias.

Los problemas que plantea el dramaturgo puertorriqueño René Márquez son una realidad para toda América Latina, así como el caso de Manuel Galich, quien escribe una obra como *El pescado indigesto*, ubicando la acción en Roma Antigua, pero lo que "indigesta", provocando incluso la muerte, no fue sólo un problema de esa época, sino que ahora se manifiesta con actualidad y Galich nos expresa esa situación desde nuestra perspectiva contemporánea. Manuel Galich es guatemalteco y actualmente trabaja en Cuba. También Carlos Solórzano, guatemalteco, en su obra *Crucificado* hurga en las tradiciones del pueblo latinoamericano. Hoy trabaja en México.

Son similares los planteamientos de René Márquez en *La Carreta*, del nicaragüense Pablo Antonio Cuadra en *Por los caminos van los campesinos*, y del cubano Abelardo Estorino en *El robo del cochino*.

En el caso de Cuba, es conocida su preocupación por estimular y difundir la producción cultural y la búsqueda de los artistas latinoamericanos, a través del premio Casa de las Américas y concretamente sobre teatro, con la publicación de la revista *Conjunto*.

Tratando de dar una visión lo más objetiva posible, tenemos que señalar algunos problemas que no son específicos del teatro costarricense, sino comunes en Latinoamérica: el caso de las compañías nacionales de teatro, sujetas a los cambios gubernamentales que hacen que no posean una política cultural coherente, más que con el sistema de gobierno del momento, donde hay un elenco estable pero los actores no tienen una participación importante en los criterios de puesta en escena. En nuestro país, la Compañía Nacional de Teatro realiza, aunque

(Pasa a pág. 22)

Técnicas estructurales y literarias en la narrativa de Joaquín Gutiérrez

Yolanda Román

Joaquín Gutiérrez es uno de los más sobresalientes escritores costarricenses. Nace en 1918. Vive sus primeros años en su terruño y luego se convierte en un incansable viajero. Viaja por Estados Unidos, Rusia, Cuba, España y Chile, país este último, en el que aparece la mayor parte de su producción literaria y en el cual reside durante mucho tiempo. Actualmente vive en su país natal y funge como Catedrático en la Escuela de Filología de la Universidad de Costa Rica.

Su producción literaria es muy vasta y se da en dos campos fundamentalmente: verso y prosa. En verso tiene: *Poesía*, publicado en 1937, y *Jicaral*, en 1938. En prosa: *Manglar*, su primera novela, publicada en 1947; *Cocorí*, en 1948; *Puerto Limón*, en 1950; *Del Mapocho al Vístula*, en 1951; *La U.R.S.S. tal cual*, en 1967; *La hoja de aire*, en 1968; *Te conozco, Mascarita*, en 1973; *Murámonos, Federico*, en 1973; *Volveremos*, en 1974 y *Te acordás, hermano*, en 1978.

Ha recibido varios premios por sus obras. Entre ellos: el Premio Rapa Nui, en 1947; el Premio de Novela de la Editorial Costa Rica, en 1973; el Premio Nacional de Novela, Aquileo J. Echeverría, en 1973; el Premio Casa de las Américas, en 1978 y el Premio Aquileo J. Echeverría, en la categoría de teatro, en 1979.

De sus obras, *Cocorí* ha sido traducida al francés, alemán, holandés, ucraniano, checo y eslovaco y *Puerto Limón*, al ruso y al lituano. Además, han sido llevadas a escena: *Puerto Limón*, *Murámonos, Federico* y *Cocorí*, presentadas tanto en el ámbito nacional como internacional, con gran éxito.

En la literatura costarricense se ubica a Joaquín Gutiérrez dentro de la narrativa contemporánea que abarca desde 1940 hasta nuestros días. En dicha narrativa dominan —según la Lic. Virginia Sandoval— dos líneas temáticas: la social y la psicológica.¹ El escritor en estudio se mueve en ese ámbito en la mayoría de los casos, pues en su obra, si bien es cierto que predominan las de tema social y psicológico, también las hay de tema filosófico y autobiográfico, tal es el caso de *Cocorí* y *La Hoja de aire*, respectivamente. *Cocorí* es un cuento largo que encierra un profundo mensaje filosófico: es mejor vivir poco pero intensamente que mucho sin ningún aprovechamiento. Lo efímero de la vida está representado por la rosa que le regala la niña al negrito Cocorí, la cual se marchita en un día y, lo duradero por algunos animales como la tortuga doña Modorra, que viven centenares de años y que arrastran una existencia sin sentido! *La hoja de aire* narra las aventuras del narrador-protagonista, con su precaria situación económica, en el extranjero. Además, sus amores con Teresa, niña a quien quiere desde la niñez y con Infantina, mujer que lo abandona por entregarse a la vida del circo. El título de la obra se justifica por una hoja de aire que le obsequió Teresa antes de que él se fuera a aventurar.

En cuanto a la temática social y psicológica se refiere, ambas se aprecian en obras como: *Puerto Limón*, *Murámonos, Federico*; *Te acordás, hermano* y *Manglar*, aunque en las tres primeras predomina el tema social sobre el psicológico. Los problemas sociales se van desarrollando paralelamente en algunas ocasiones a los psicológicos. En lo social, hay una profunda preocupación por denunciar, principalmente, los problemas que agobian a gran parte de campesinos y obreros —en especial cos-

tarricenses— y, en lo psicológico, el narrador se introduce en el interior de los personajes y pone de relieve una serie de inquietudes que los martirizan.

Puerto Limón es una novela considerada por algunos críticos como la más importante por ser una obra madura y por poseer la dualidad temática bien estructurada: la social que es la huelga y la psicológica, constituida por los problemas individuales de los personajes. Sobresalen en esta obra, por un lado los problemas psicológicos que sufre Silvano, personaje principal, adolescente que no sabe lo que desea ni lo que quiere ser, quien es obligado por su tío Héctor —finquero nacional— a enfrentarse a una situación para la cual él no está aún preparado y por otro, la huelga bananera que se desarrolla en el Puerto del Atlántico.

Murámonos, Federico es una novela también de tema social. En ella se presenta una lucha entre la Compañía Bananera y los finqueros nacionales. La primera trata de obligar a los segundos a vender sus tierras y así eliminar la competencia. En esta obra, Federico, personaje principal, representa a los finqueros nacionales. El, abogado de profesión, la abandona y se dedica a su finca pero la Compañía lo acosa a tal punto que lo lleva a la ruina. El título de la obra se justifica porque la esposa le insinúa, al verlo tan triste, que ingieran un veneno y se mueran juntos.

Te acordás, hermano, su obra más reciente, es de ambiente chileno y hace referencia al Chile bajo la dictadura de González Videla, en la década del cuarenta y principios del cincuenta. La mayoría de los personajes son jóvenes: artistas, estudiantes y obreros que en condiciones adversas luchan por definirse, por sus aspiraciones individuales y sociales.

Manglar —su primera novela— es más psicológica que las anteriores. Trata de una joven maestra llamada Cecilia, que huye de su casa por la incompreensión e intransigencia de sus padres. Se va a Guanacaste a desempeñar su profesión, ahí se enamora de uno de sus discípulos y huye cuando se percata de ello. Llega a su hogar de nuevo, se encuentra con la misma situación: su madre deshumanizada, su padre alcohólico y su interior lleno de problemas. Para evadir esta se enrola en las actividades clandestinas de una agrupación, tiene relaciones con uno del grupo y se complica más su estado espiritual y moral. Finalmente regresa a Guanacaste en busca de su verdadero amor pero lo hace más que todo por huir de la ciudad y especialmente de su casa. Llega a huir hasta de ella misma. El título de la novela alude precisamente a ese estado de caos interior de la protagonista: "Propende no a decir cómo son los manglares, sino a revelar la incertidumbre espiritual del personaje, la busca de sí misma en el laberinto de inquietudes que la presionan, expresado eso a menudo con técnica surrealista".²

Las técnicas estructurales y literarias empleadas por Joaquín Gutiérrez en sus obras son en general bastante similares y algunas de ellas apuntan a las del relato moderno, tal es el caso de: a) la vaguedad al referirse al tiempo diegético, b) el predominio de la escena como caracterización psicológica de los personajes, c) la importancia de los relatos repetitivos e iterativos, d) el predominio del discurso relatado directo de caracterización psicológica de los personajes, e) la abundancia del discurso indirecto libre, f) la alternancia de la focalización cero con la focalización interna múltiple, que es un intento de poli-

modalidad, g) la pérdida de la jerarquía del narrador, h) la importancia de la función ideológica en sus obras.

Además de las características anteriores, son generales en todas sus obras las siguientes: se presenta un orden lógico y cronológico en el desarrollo de los acontecimientos pues éstos se suceden, en la historia primera, unos a otros. Las analepsis (regresiones) son abundantes mientras que las prolepsis son escasas. Las primeras son utilizadas para brindar una serie de datos sobre la vida pasada de los personajes que de otra forma no hubiera sido posible conocer. Realmente no interfieren el orden lógico del desarrollo de los acontecimientos. La siguiente es una analepsis presente en la obra *Puerto Limón*: —“¿Ruby? Ruby morir hace tres años. Entonces yo trabajar de jardinero y Ruby de cocinera donde Míster Maker, el superintendente de la Compañía... Ruby se enferma y no la cuidaron... Nosotros trabajar con ellos, quince años trabajar con ellos, y no la cuidaron. Yo hacer de todo. Le unta vaporub y darle píldoras y hacerle sinapismos. Y cuando ellos me ven trabajar en el jardín pregunta desde lejos: ‘Tom, ¿cómo sigue Ruby’. Y yo diga: ¿Cómo va a seguir? Está fregada la pobre. Y ellos hacer cara triste, pero dan la vuelta y se van. Por eso cuando la enterré fui donde Míster Maker y yo le diga: Míster Maker, yo no querer trabajar más de jardinero, yo querer trabajar de motorman...”³ En esta analepsis se da a conocer parte de la vida pasada de Tom, uno de los personajes importantes de la obra. Todas las analepsis en sus obras se integran de una u otra forma a la línea central de las mismas.

En cuanto a la duración de la historia, en cada una de sus novelas, es difícil determinarla pues el narrador ofrece pocas marcas temporales y si las da son tan imprecisas que es poco menos que imposible deducir la duración con exactitud. En *Puerto Limón*, solo aparece un personaje que dice: —“Dos meses han estado jodiendo por el suero y allí tienen...”⁴ lo cual hace suponer que la diégesis primera: la huelga, dura dos meses, pero las demás marcas temporales no permiten corroborarlo. Lo mismo ocurre en las otras obras narrativas.

El empleo de la pausa es también frecuente en sus obras. Son de gran importancia en ellas ya que en suma dan el ambiente físico en el cual se desarrollan los acontecimientos y en algunos casos describen el estado anímico de los personajes. Muchas veces la descripción del ambiente natural está de acuerdo con el mismo. Para ilustrar lo dicho sobre las funciones de la pausa, léase por ejemplo lo siguiente: “Un día el viento se aletargó de súbito, se paralizó denso y pesado. Ni una brizna se agitaba en toda la inmensidad de la pampa. Solo al norte un nubarrón comenzó a encapotarse amenazador. El sol se vio endulzado por aquella sombra protectora y comenzó de improviso a llover a chuzos, rabiosamente...”

Revueltas con la lluvia llegaban fugaces visiones de la infancia: torrentes achocolatados en los caños, persistentes hilos azules por los vidrios. Gemía la palmera con el empujón brutal del viento, sueltas sus hojas deshinchadas. Y sombras huidizas enfundadas en gabardinas grises bajo el hongo de los paraguas.⁵ En esta cita se observa claramente el ambiente en concordancia con la soledad y los problemas que aquejan al personaje Cecilia de *Manglar*. El uso abundante de adjetivos como: denso, pesado, amenazador, protectoras, fugaces, achocolatados, azules, brutal, deshinchadas, etc. es muy significativo y sugieren un estado psicológico perturbado. Pocas veces aparece como descripción de los personajes o afirmación de rasgos ideológicos, pero sí refleja la interioridad de aquellos.

En su narrativa pululan las escenas (diálogos). Muchas veces las partes privilegiadas de la historia se dan a través de ellas. Son más abundantes las dialogadas pero no son puras, pues el narrador, además de que las introduce constantemente las interfiere. Esto induce a pensar en el gran interés del narrador por mantener bien informado al narratario y a la vez dar

mayor expresividad y movimiento a la acción. En pocas ocasiones se presenta un diálogo libre. Generalmente son muy extensas y sirven para desarrollar la historia, para caracterizar a los personajes y para agilizar la acción. De esta manera la diégesis parece más real lo que la hace más verosímil. Por otra parte, el dramatismo de ellas intensifica la historia y mantiene el interés del lector. De esto se deduce que su principal función es la fática: “De pronto una voz, pastosa, atrás, junto a la puerta: —Hombré, mira quién está aquí, nada menos que don Héctor Rojas... El pulpero saludó al recién llegado, y Paragüitas se fue acercando con la mano extendida: —Caramba, don Héctor, ¿no se acuerda de mí?— Miró fugazmente a Silvano y le hizo un leve saludo con la cabeza.

—¿No se acuerda cuando le trabajé de zanjero allá por La Estrella?

—No, no me acuerdo —dijo el finquero volviéndose a pagar y dejando al otro con la mano extendida.

—Pues qué lástima que tenga mala memoria —continuó el nicaragüense sin darle, al parecer, importancia al desaire—. Yo sí lo recuerdo muy bien. Casualmente el otro día, cuando me mostraron un telegrama suyo...

Héctor Rojas giró sobre los talones:

—¿Qué telegrama?

—¡Ah, ve!, parece que ahora le interesó...

—¡Así que hasta eso han llegado, hasta robarse la correspondencia!...”⁶

En este ejemplo se narra uno de los acontecimientos propios de la historia y hay en ella ciertos rasgos que van caracterizando a los actantes. La intervención del narrador es bastante clara en él.

Otra técnica de frecuente empleo por el escritor en estudio es el sumario. Este constituye casi siempre lo que se conoce como relato narrativizado. A través de él se resume parte de la historia, se eluden los detalles y se da lo fundamental de los hechos que ya han ocurrido. Aparecen alternados con las escenas y el narrador los utiliza a veces para concluir lo escenificado o para caracterizar en parte a algún personaje: “Hacía tiempo que se había labrado esa situación de relativa preponderancia en la finca. Huyó del hogar comiendo yigüirro, con un bozo canela incipiente. Se metió en la montaña del otro lado de la laguna del Arenal, a “joderse el alma” de cauchero. Y fue peón, sabanero, hachero”.⁷ En este sumario se puede observar que el narrador ofrece parte de la vida de Grajales, personaje coprotagonista de la obra *Manglar*, en forma resumida.

Las elipsis son escasas en su narrativa y tienen poca importancia. Casi siempre están cubiertas por analepsis. Los períodos diegéticos elididos no están calificados y los lapsos que se eliden son breves: una mañana, una noche, unas horas. Obsérvense algunos ejemplos: “Horas después, al llegar la noche...”⁸ “Al día siguiente se levantaron...”⁹ “En la tarde descubrieron...”¹⁰ “Llegó la noche, salió el sol...”¹¹ “Al tercer día doña Modorra comenzó...”¹²

En cuanto al relato se dan cuatro tipos. Ellos son: el singulativo, el repetitivo, el repetitivo retórico y el iterativo. Estos tres últimos subordinados al singulativo. Tanto el relato repetitivo como el retórico son empleados para profundizar no solo en lo interno de los personajes sino también en los problemas de la historia. El iterativo, además de enfatizar los conflictos de los personajes, da detalles de sus acciones y de sus ideas:

—“Sale despacio. ¿Por qué esa precipitación? El no hubiera querido entrar así, de sopetón, en la vida. *Un telegrama*”.¹³ “Casualmente el otro día, cuando me mostraron un telegrama suyo...”¹⁴ En estas citas se explicita la importancia que tuvo el telegrama para Silvano, personaje de *Puerto Limón*, quien al recibirlo y leerlo se sintió tremendamente desconcerta-

do. El relato repetitivo retórico alude casi siempre a los personajes más conflictivos de sus obras. En el caso de *Puerto Limón* se refieren al personaje Silvano. Véase: "Yo no quiero tener los sueños suyos. Yo no quiero ser como ustedes. Yo no quiero casarme con una rica heredera. Yo no quiero tener plata. Yo no quiero aplastar a nadie. Yo no quiero nada de eso, ¿entiende? ¡nada, nada!"¹⁵

El relato iterativo, como ya se dijo, hace énfasis en los conflictos de los personajes y ofrece detalles de sus acciones y de sus ideas: "El quiere sacar su corta, embarcar su fruta, recibir el cheque e invertirlo *de nuevo* en sembrar más hectáreas"¹⁶ "Es que *a veces* veo cosas"¹⁷ "Otras veces siente un hormigueo en las extremidades"¹⁸ "Durante tres días deliberaron los representantes del Gobierno, de los bananeros nacionales y del comité de huelga"¹⁹

En lo que se refiere al modo de narrar, es evidente el empleo del discurso relatado directo introducido por la instancia del narrador. Es de gran recurrencia en todas sus obras. Se presenta de diversos modos. En la mayoría de los casos se explicita la persona a quién pertenece el discurso, está introducido por medio de verbos, en su mayoría "verba dicendi", que se refieren a hechos lingüísticos. Los más empleados son: contar, hablar, insistir, preguntar, gritar, protestar, suplicar, etc. Con ello logra el narrador dar variedad en la forma de presentar el "modus". Además, al ser verbos más expresivos, menos neutros, que no solo indican que el personaje va a hablar sino también las reacciones de éste en el momento de hacerlo, acercan más a la vivencia del diálogo. Esos verbos aparecen colocados antes, en medio o al final del discurso. Es mimético y se utiliza para caracterizar a los actantes, dar expresividad a los personajes, contar historia y hacer evidente la ideología del sujeto enunciador: "El nica *proseguía*: —Crucé el solar y entré. ¡Ay juemialma, si se me hace la boca agua de solo acordarme"²⁰ "¡Mentira, oyó! —*gritaba ahora su tío*—. Y no tengo nada de qué avergonzarme . . ."²¹ —"Claro y antes también dijeron que eran los peones los del bombazo— *dijo Silvano*"²²

El discurso indirecto libre también es otro modo de narrar del escritor pero es menos frecuente que el anterior, quizá por la gran importancia que en su narrativa tiene el discurso de acontecimientos, sobre todo debido a una influencia impresionista a la cual han hecho referencia muchos críticos. A través de este tipo de discurso se descubre la intimidad de los personajes, se comenta lo que ocurre en ese momento, se dan juicios sobre lo que pasó, por eso a veces constituyen verdaderas analepsis. Aparece en momentos de suspenso y de gran dramatismo: "Tal vez a la vuelta podría decirles: "Oh, Azucena querer mucho a todos ustedes. Hasta a Diana que se burla de mí, porque Diana es bonita como un sol y yo mirar como crecer desde chiquita . . ."²³ "Presumido e idiota. Haberse ido así, sin despedirse siquiera. Aunque tal vez fuera para mejor. Así podría salir con Silvano sin picazonas morales"²⁴ Este tipo de discurso, junto con el relatado directo aumenta la expresividad y dramatismo de la historia.

El discurso transpuesto puro ocupa un segundo lugar en importancia después del relatado directo. Se presenta siempre dentro de la instancia del narrador, pues éste mimetiza las palabras de los personajes introduciéndolas en su propia instancia. Es vehículo de decisiones, órdenes, súplicas, recomendaciones y consejos de los actantes, transcribe voces que aparecen en los relatos y no se sabe a quién pertenecen, da pequeñas informaciones y juicios valorativos sobre la vida cotidiana, caracteriza a los personajes y a veces constituye también pequeños relatos. Normalmente aparece incorporado dentro de escenas narradas en estilo directo y está en boca de los personajes a causa de una determinación técnica del narrador: "Don Héctor encargó a Silvano que averiguara el paradero de Tom Winkelman para que le llevara el sueldo de Azucena y le informara de la enfer-

medad de su hermana"²⁵ "Y la próxima yo pienso que esos permisos me los consulten a mí"²⁶ "Dicen que ya partieron de San José"²⁷ ". . . y dice el doctor que tiene lepra"²⁸ "No creo que en Limón haya una sola persona que no las haga"²⁹

El discurso narrativizado es abundante y tiene carácter sumarial. El modo de presentarse es variable. Es empleado en fórmulas de cortesía, para presentar y caracterizar a los actantes y para introducir notas líricas en las obras: ". . . y comenzaron a estallar palabras como esas flores carnosas que solo se abren de noche, repitiendo las más tiernas, las más dulces, las más acariciadoras tonterías"³⁰ "En esos casos Ramona echaba inmediatamente a cantar"³¹ "Y dirigido por ella comenzaban juntos a desgranar interminables rosarios"³²

El discurso de acontecimientos es quizás el más importante de todos pues su función primigenia es narrar la historia. En él se destaca la técnica impresionista, una frase corta e instantánea y predomina la coordinación sobre la subordinación: "Quiere llorar. O gritar. Y pedalea. La lluvia le golpea el rostro. Tal vez llorar. Y pedalea. Y pedalea, alejándose bajo el espléndido aguacero"³³

En cuanto a la perspectiva o punto de vista, el narrador no adopta la de ningún personaje, mantiene la suya propia. Inclusive da toda la información necesaria para la comprensión de la historia, dirige los diálogos de los actantes y sabe lo que piensan y sienten los personajes. Constantemente emite juicios, plantea dudas e interrogaciones. Se puede afirmar que abusa de su omniscencia. Las perspectivas de los actantes son muy débiles. Aparece también el narrador protagonista y el observador o testigo: "Seis peones vienen, en fila india, por la montaña. Han ido al pocerón a pescar con dinamita para ver si logran mejorar el régimen de comidas de la peonada que hace varias semanas solo tragan plátanos sancochados, yuca y ñame . . ."³⁴ "Ahora se da vueltas y vueltas entre las sábanas, desvelado. La idea vuelve pegajosa, como engrudo, como alquitrán tibio. Pueden venir esa misma noche. La muerte adquiere de pronto una inmediatez escalofriante . . ."³⁵

En relación con el acto de contar las historias, se observa que el tiempo de la narración es ulterior al tiempo de la historia. Los hechos de la diégesis se refieren como pasados, de ahí el uso del tiempo pretérito como signo formal de esta relación: "Al tercer día la efervescencia se regó a los barrios y cuando sacó pecho y pegó un rugido la clase obrera ahí si que las vio feas el Traidor. Se le cayeron las ligas, perdió la cabeza y perdió el control de la capital. Docenas de buses quedaron hechos tizón . . ."³⁶

Los metarrelatos también son recurrentes dentro de su narrativa. Generalmente se integran de una u otra forma a la diégesis primera y tienen una función explicativa para el narratorio. Solo en *Puerto Limón* se encuentran alrededor de ocho metarrelatos y todos ellos se integran a la huelga, historia primera de esa novela.

Las obras de Joaquín Gutiérrez van dirigidas a un narratorio que no necesita pensar mucho para comprenderlas. En ellas todo se da: apelaciones, aclaraciones, informaciones, explicaciones, especificaciones, etc. Se apela a través del frecuente uso de puntos suspensivos, signos de admiración, comillas, diminutivos, adjetivos, etc.

Entre las figuras literarias más empleadas por el autor están: el símil, la metáfora y la personificación: "Las gentes pasan como marionetas, que alguien, escondido, maneja con hilitos"³⁷ ". . . con los pies como témpanos, me levanté para ponerme . . ."³⁸ ". . . se estremeció como picado por los tábanos"³⁹ "Ella se deslizó el tirante del vestido, se soltó el broche del sostén y sacó de su cárcel rosada un melocotón redondo y rubio"⁴⁰ Desfilan las blancas camisas, los rostros enjutos, los mechones de pelo"⁴¹

La ironía es otro de los medios expresivos que utiliza el dador del relato. Con ella fortalece la función ideológica: "Pero así eran de niños. De grande trabajaría en un escritorio para la Compañía y se volvería un tonto presumido".⁴²

Algo importante de comentar aquí es el hecho de que en la mayoría de las obras de este escritor, el narrador toma posición ante los personajes, la manera de calificarlos, tanto en sus características físicas como morales, pone de manifiesto la simpatía por unos y la antipatía por otros. Expresa afectividad por aquellos que sufren a causa de los otros. En *Puerto Limón*, por ejemplo, se observa cómo el narrador toma partido por algunos personajes. Son antipáticos para él, aquellos que de manera directa o indirecta contribuyen a que la situación de sufrimiento y opresión siga adelante, tal es el caso de Héctor Rojas, al que califica como inhumano y egoísta pues solo piensa en él sin importarle los huelguistas; Elvira Soto, burguesa interesada que evade la realidad mediante el juego; Diana, joven caprichosa y frívola; Mr. Maker, representante de la Compañía, símbolo de la opresión; etc. Los simpáticos son los oprimidos, los explotados, los que sufren, como: Silvano, Paragüitas, Tom, Azucena, Trino García y otros. Véase la descripción que aparece en esa obra sobre uno de los personajes "non gratos": "Mr. Maker puso en marcha los ventiladores. Era un gringo grueso de pelo pajizo y sonrisa acogedora. Si no fuera por la nariz, boluda y con venillas, sería guapo".⁴³

Después de esta revisión somera sobre la narrativa de Joaquín Gutiérrez, a manera de síntesis puede decirse que sus obras son prolíferas en técnicas tanto estructurales como literarias. Todas ellas tratadas con verdadera maestría.

La temática oscila entre lo social, lo psicológico, lo filosófico y lo autobiográfico, aunque lo primero es lo que predomina y lo que le ha dado renombre, quizás por estar acorde con la mayor parte de la literatura hispanoamericana actual y con el proceso histórico-social irreversible de la época. Su ideología queda explícita en su narrativa. Siempre va a la zaga de los problemas que agobian a los países americanos subdesarrollados: imperialismo, explotación, pobreza, etc. y los trata artísticamente a la vez que los critica.

NOTAS

- 1 Virginia Sandoval. *Resumen de literatura costarricense*. San José: Ed. Costa Rica, 1978. P. 19.
- 2 Virginia Sandoval. Op. cit. P. 28.
- 3 Joaquín Gutiérrez. *Puerto Limón*. San José: 4ª ed., Ed. Costa Rica, 1976. P. 46.
- 4 Ibid. P. 168.
- 5 Ibid. P-P. 24-25.
- 6 Joaquín Gutiérrez. *Manglar*. San José: 2ª ed. Ed. Costa Rica, 1979. P. 40.
- 7 Loc. cit.
- 8 Joaquín Gutiérrez, *Cocorí*. San José: Ed. Costa Rica, 1977. P. 49.
- 9 Ibid. P. 67.
- 10 Ibid. P. 77.
- 11 Loc. cit.
- 12 Loc. cit.
- 13 Joaquín Gutiérrez. *Puerto Limón*. San José: 4ª ed., Ed. Costa Rica, 1976. P. 24.
- 14 Ibid. P. 100.
- 15 Ibid. P. 35.
- 16 Ibid. P. 58.
- 17 Ibid. P. 128.
- 18 Ibid. P. 153.
- 19 Ibid. P. 15.

- 20 Ibid. P. 50.
- 21 Ibid. P. 137.
- 22 Ibid. P. 89.
- 23 Ibid. P. 142.
- 24 Ibid. P. 103.
- 25 Ibid. P. 96.
- 26 Ibid. P. 47.
- 27 Ibid. P. 105.
- 28 Ibid. P. 57.
- 29 Ibid. P. 151.
- 30 Ibid. P. 43.
- 31 Ibid. P. 44.
- 32 Ibid. P. 117.
- 33 Ibid. P. 67.
- 34 Ibid. P. 30.
- 35 Joaquín Gutiérrez. *Te acordás, hermano*. San José: 2ª ed., Ed. Costa Rica, 1978. P. 31.
- 36 Joaquín Gutiérrez. *Puerto Limón*. San José: 4ª ed., Ed. Costa Rica, 1976. P. 19.
- 37 Joaquín Gutiérrez. *Te acordás, hermano*. San José: 2ª ed., Ed. Costa Rica, 1978. P. 33.
- 38 Joaquín Gutiérrez. *Manglar*. San José: 2ª ed., Ed. Costa Rica, 1979. P. 16.
- 39 Joaquín Gutiérrez. *Puerto Limón*. San José: 4ª ed., Ed. Costa Rica, 1976. P. 151.
- 40 Ibid. P. 33.
- 41 Ibid. P. 146.
- 42 Ibid. P. 65.

BIBLIOGRAFIA

- 1.—Anderson Imbert, Enrique. *Métodos de crítica literaria*. Madrid: Ed. de la Revista de Occidente, 1969.
- 2.—Araujo Aguilar, Patricia y otros. *Rasgos comunes de tres categorías de análisis en el relato literario. (Análisis estructural de los Cuentos de mi tía Panchita, Cuentos viejos, Cocorí y El abuelo cuentacuentos)*. Tesis de Grado, San José: Publicaciones de la U. de C.R., 1977.
- 3.—Araya Solano, Seidy. *Rasgos tradicionales y modernos del discurso en Manglar*, Monografía de Grado. San José: Publicaciones de la U. de C.R., 1976.
- 4.—Bonilla, Abelardo. *Historia de la literatura costarricense*. San José, Costa Rica: Imprenta Trejos, Hermanos, 1961.
- 5.—Cardona Peña, Alfredo. "Te acordás, hermano, novela definitiva" en *La Nación*. San José: 3 de febrero de 1980. P. 4.
- 6.—Castagnino, Raúl. *Sentido y estructura narrativa*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Nova, 1975.
- 7.—De Torre, Guillermo. *Nuevas direcciones de la crítica literaria*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.
- 8.—..... "Escogidos premios nacionales 1979" en *La Nación*. San José: 31 de enero de 1980. Pág. 6.
- 9.—Genette, Gérard. *Figures III*. París: Eds. du Seuil, 1972.
- 10.—Gutiérrez Mangel, Joaquín. *Cocorí*. San José: Ed. Costa Rica, 1977.
- 11.—Gutiérrez Mangel, Joaquín. *Manglar*. San José: 2ª ed., Ed. Costa Rica, 1979.
- 12.—Gutiérrez Mangel, Joaquín. *Murámonos, Federico*. San José: Ed. Costa Rica, 1973.
- 13.—Gutiérrez Mangel, Joaquín. *Puerto Limón*. San José: 4ª ed., Ed. Costa Rica, 1976.
- 14.—Gutiérrez Mangel, Joaquín. *Te acordás, hermano*. San José: 2ª ed., Ed. Costa Rica, 1978.
- 15.—Guzmán Arguedas, María de la Luz. *Análisis estructural de Murámonos, Federico*. Tesis de Grado. San José: Publicaciones de la U. de C.R., 1976.
- 16.—Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Ed. Gredos, 1976.
- 17.—Román Barquero, Yolanda y otro. *Rasgos desviatorios del relato tradicional en la narrativa de Joaquín Gutiérrez*. Tesis de Grado. San José: Publicaciones de la U. de C. R., 1977.
- 18.—Sandoval, Virginia. *Resumen de literatura costarricense*. San José: Ed. Costa Rica, 1978.
- 19.—Shade, George. "La novelística de Joaquín Gutiérrez", en *Brecha*, V. 2, N° 7, marzo, 1958. P-P. 11-12.
- 20.—Vargas, Aura Rosa. "Los estilos de reproducción en *Cocorí* de Joaquín Gutiérrez", en *Revista de la U. de C.R.*, N° 26, julio, 1969.

DOS NOVELAS ESPAÑOLAS

María Nieves Alonso Martínez

El *Tremendismo* que caracterizó la novela española de post-guerra fue reemplazado muy pronto, allá por los años 50, por dos corrientes narrativas, en general, denominadas: *Objetivismo* y *Realismo social* (novela social). Nos interesa, fundamentalmente, la última a la que suele oponerse la novela psicológica, que encontró talentosos cultivadores como Elena Quiroga, Gonzalo Torrente Ballester, Ana María Matute, y la novela española actual que se singulariza en palabras de M. García Viñó: "por la búsqueda de nuevas formas técnicas, en un doble sentido: el de expresar el contenido en una forma que en sí misma lleve insertos esos mismos contenidos" y por huir de la forma de narrar decimonónica y del esteticismo extremo. Novela que en definitiva intenta una síntesis del objetivismo y subjetivismo anterior.

En este panorama narrativo surgen dos nombres que representan la novela social por una parte y la novela actual por otra; pero que, sin duda, se entrelazan en un rasgo principal que es la crítica social de que son portadores aun cuando la técnica y la clave utilizadas sean diferentes.

Tormenta de Verano (Prix Formentor 1961) de Juan García Hortelano, es la primera de ellas; pertenece al grupo de novelas sociales e intenta dar forma a la particular situación de la sociedad española incapaz de abrir barreras tanto por su desconexión con el mundo exterior, sus ansias de riqueza, su orgullo, su soberbia como por su ociosidad que irremisiblemente la conduce a una degeneración por sobre la cual no logra elevarse nadie.

La novela denuncia la llamada "dolce vita" española que sólo produce aislamiento e imposibilidad de superación.

El relato es entregado por un narrador en primera persona, Javier, miembro del grupo social en cuestión. Javier ha enfrentado una situación que hace tambalear la seguridad de su mundo, mostrándole el hartazgo total de su vida. Debe dar el paso definitivo. Quisiera hacerlo; pero no puede. Individualmente es una empresa imposible. Javier vuelve con los suyos, pues no tiene con quién estar o iniciar una nueva vida que no da garantías de comodidad.

Todo ello narrado en una historia de clave policíaca: los hijos de Javier y sus amigos, veraneantes de "Velas Blancas" encuentran en la playa solitaria, el cadáver de una mujer joven, hermosa y desnuda. Las sospechas recaen rápidamente sobre un grupo de humildes pescadores (que comercian con los turistas de los países del norte). Javier en un acto de burgués intranquilo quiere protegerlos y para ello entra en contacto con la gente del pueblo. Enfrentando a la realidad de su vacío existencial, su egoísmo y su hipocresía intuye que algo debe hacer; cuestiona su conducta y quiere cambiarla. Pasado el arrebato vuelve a la vida de siempre, incapaz de pasar el cerco que él mismo se ha creado y del que ahora está consciente. Junto a ello ha llegado la solución del caso policial. La mujer de la playa ha muerto víctima de un exceso de alcohol y drogas ingeridas en compañía de niños bien madrileños que luego hubieron "temerosos de la reprimenda de papá". Esta es la causa de la muerte; pero el desnudo es obra de Joaquín, regalón de Javier, que ansioso de ver un cuerpo femenino desvistió el cadáver escondiendo las ropas como un tesoro (futuro fetiche) bajo juramento de silencio por parte de sus compañeros.

Las secuencias más allá de los acontecimientos narrados poseen un carácter connotativo sirviendo para mostrar las lacras de un completo grupo social de la triunfadora burguesía española.

Años más tarde, en 1975, se publica *Recuento*, de Luis Goytisolo-Gay, novela en la que se intenta también una crítica a la sociedad española contemporánea utilizando para ello nuevos recursos técnicos y narrativos, personajes que si bien pertenecen a la burguesía española de post-guerra, enriquecida no muy limpiamente, lograron salir del cierre que ésta representaba; pero sin alcanzar, en definitiva, los objetivos propuestos para este exilio, convirtiéndose sus proyectos en historias de fracaso y degradación.

Recuento es como su título ya lo indica "un inventario, una cuenta o segunda cuenta o enumeración que se hace de una cosa" (Dic. de la R.A.E.). Esta cosa es sin duda España, aparentemente, desde fines de la guerra civil hasta hoy; constituyéndose así en una novela "histórica" de lo que ocurrió y de lo que no ha terminado aún.

Una vez más novela social; pero su clave ahora es psicológica, aunando la visión narrativa objetiva: crónica (primeros capítulos), caracterizada por la ausencia de signos del narrador y la perspectiva personal con fuerte presencia de los signos de éste en los capítulos siguientes. En *Recuento* se intenta hacer de la forma un elemento pleno de significado y connotaciones.

Por la historia de secuencias cruzadas y simultáneas pasan diversos personajes de ficción: abuelo, papá, tío Gregorio, tía Paquita, Ramona y el Polit. Entre ellos y después de ellos: Raúl (narrador personal), Nuria, Federico, Pluto, Adolfo . . . , jóvenes universitarios, plenos de ideales de transformación social, personajes históricos, literarios, políticos, religiosos. Cristo, Jaime El Conquistador, Don Quijote, Ulises, Franco . . . Del mismo modo, diferentes tiempos: El pasado histórico público y el pasado personal, privado sistematizados en el presente y resumidos en el siguiente enunciado de la secuencia de Raúl en la Mili.

"¿Quién vive?" gritó

¡Santiago!

¡España!

¡White horse!

Raúl representa a la liberada y revolucionaria generación universitaria burguesa que pretende transformar aquella sociedad denunciada en forma explícita por García Hortelano. El vive una historia previsible en torno a la cual la novela adquiere unidad. Joven barcelonés, de familia burguesa típica entra a la Universidad, se lía con grupos y compañera comunistas (Nuria, burguesa también), hace la "Mili", vuelve a la Universidad, se recibe de abogado, continúa sus actividades políticas al mismo tiempo que se deterioran sus convicciones y sus relaciones. Es detenido y llevado a la cárcel Modelo, allí surge el recuerdo y con éste el relato.

Calificado de conjunto de notas escritas sobre la cara satinada de bastas hojas de papel higiénico, en un itinerario largo

y enrevesado, que se pierde a veces sin llegar a ninguna parte siguiendo los caminos de la memoria, que lo llenan por todo aquello que ha contribuido a hacer de él el cumplimiento de un destino en el cual "lo peor de la vida: que resulte ser exactamente lo que nos habíamos temido. Un purgatorio en el que somos castigados no propiamente por las faltas cometidas, sino más bien por nuestra adscripción apriorística a tal o cual condena, a tal o cual sector o campo. Sometido de antemano a determinada clase de castigo". Un recorrido en la memoria que va más allá de su pasado, espacio y tiempo personal adentrándose en todos los ámbitos formadores de la realidad hispana de la que es representante.

Es hombre nuevo, pero edificado "como una catedral sobre otra anterior, construida a su vez con residuos de templos paganos, piedras pertenecientes a esa otra ciudad excavada sobre la ciudad actual, ruinas subterráneas que uno puede recorrer contemplando lo que fueron calles y casas, necrópolis y murallas protectoras, cimentadas casi siempre con restos de ciudades precedentes".

Raúl hace el recorrido y por la novela, muchas veces transformada en ensayo o crónica, transitan los personajes históricos, religiosos, literarios y políticos y de ficción que son restos precedentes al personaje de "Recuento" que en su enumeración no olvida ninguno de los viejos tópicos de la idiosincrasia española realizando, según el narrador innominado, un impulso creador que enfrenta no tanto su pasado como su futuro en una escritura que no "era como la de antes, cuando en lugar de imponerse a las palabras, las palabras se le imponían a modo

de material objetivo, de acuerdo, sin duda, con el papel represivo del lenguaje sobre la personalidad, en la medida en que una relación cualquiera entre los nombres y las cosas que designan es a la vez expresión y reflejo de una determinada realidad exterior" y... resultado sorprendente". Raúl al fijar las palabras en sus notas "tenía la sensación de estar creando algo y no, la impresión de estar jugando un juego por jugarlo, no porque le interesara de veras como antes cuando la vida es sueño, era un drama alegórico y no como ahora para quien sueña estar en prisión y despierta en prisión". Sin embargo, Raúl sale de prisión y vive un proceso de vuelta al redil con variación de hábitos, boda, hijo y separación que por un tiempo le hacen pensar en la poca importancia de sus notas que constituirían un libro que arrancaría así: "Un hombre acaba de salir de la cárcel. Su estado síquico es inestable y las relaciones con su amante críticas. En un último intento de salvar lo insalvable, deciden ir a pasar unos días a Rosas, como en otros tiempos, volver al punto de partida", pero Raúl sabe que "te quiero" son palabras que nunca podrá volver a pronunciar. Sólo queda la escritura, El libro.

Por último, diremos que *Recuento* es la primera novela publicada de un ciclo de cuatro que formarán el conjunto denominado *Antagonía* en el que trabajó Goytisoló-Gay desde 1963.

BIBLIOGRAFIA

Goytisoló-Gay, Luis. *Recuento*. Barcelona, Edit. 1976.

García Hortelano, Juan. *Tormenta de Verano*. Madrid, Edit., 1961.

LA MITIFICACION DE LA POBREZA...

Viene de pág. 4

El poema "Aparición de Teófilo Cid" invita a una variedad de interpretaciones. Una interesante y sugestiva es la comunidad entre los poetas chilenos bohemios, recorredores de barrios santiaguinos, unidos por el entusiasmo de la poesía y los brindis de amanecer. Desde este punto de vista, Teófilo Cid parece haber sido un modelo que muchos amigos aún recuerdan en el *sucucho* de la Sociedad de Escritores en Santiago o en los bares que solía adoptar como puerto de enclave de sus viajes nocturnos. Desde este punto de vista, abre una posibilidad de descubrir y grabar un aspecto de la intrahistoria de la poesía chilena que va muriendo con sus protagonistas. De vez en cuando sale algún recuerdo en que tanto las grandes figuras como las menores sobreviven en la anécdota sorprendente o picaresca. Otra perspectiva habría sido insistir en el carácter modelo del poema en cuanto visión idealizada del mundo de provincia y manifestación de la poesía de los lares. Hemos preferido, sin embargo, optar por revelar el procedimiento mitificante.

Este poema de Jorge Teillier nos parece el epítome del poder creador de la poesía: transformar al amigo de la realidad y la leyenda, metamorfosear al compañero de las noches santiaguinas, cliente de bares nocturnos, al poeta de pocos conocido, por virtud de la amistad, la intuición humana y la capacidad creativa en un personaje ejemplar al cual debemos inclinarnos con respeto y admiración. Constituye la sanción poética de una forma de vida rechazada y que en la imaginación del poeta adquiere tal sentido que le hace asumir el significado de un redentor que los existentes en el espacio degradado no pudieron intuir ni reconocer. Sólo el poeta —personaje numinoso en sí— advirtió la aureola subrepticia del vagabundo de la noche.⁷

NOTAS

- 1 Para la posición de los poetas jóvenes chilenos frente a la tradición es interesante ver las ponencias presentadas en el Congreso de Escritores celebrado en la Universidad de Concepción en 1958. La mayor parte de los trabajos fueron publicados en *Atenea*, N° 380-381 (Abril-Sept., 1958). Véase, por ejemplo, el ensayo de Arteché "Notas para la vieja y la nueva poesía chilena", pp. 14-34.
- 2 "Sobre el mundo donde verdaderamente habito", *Muertes y Maravillas*, Editorial Universitaria, 1971, p. 17. Teillier no es sólo un excelente poeta, sino además un claro conceptualizador de su propia poesía y fino intérprete de la poesía chilena. Ha escrito numerosos ensayos sobre poesía, literatura en general, autores nacionales y extranjeros. Recoger su producción dispersa en periódicos y revistas revelaría los gustos de un sector de intelectuales chilenos y arrojaría muchas luces sobre la poesía nacional de los últimos años. Una antología parcial de su obra poética y de algunos de sus ensayos es la citada *Muertes y Maravillas*.
- 3 Con respecto al retorno a la infancia, Teillier se ha referido a él en varias oportunidades y ha tratado de explicar su sentido. Véase especialmente "Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad en la poesía chilena", *Boletín de la Universidad de Chile*, Núm. 56 (mayo, 1965) pp. 48-62. En la edición de *Muertes y Maravillas* se incluye una bibliografía bastante completa sobre Teillier y la poesía de los lares y de lo escrito por el propio Teillier.
- 4 Recuérdese a este propósito la frase de Jung: "the universal hero myth, for example, always refers to a powerful or god-man who vanquishes evil in the form of dragons, serpents, monsters, demons and so on, and who liberates his people from destruction and death". (*Man and his Symbols*, Dell Publishing Co., Nueva York, p. 68).
- 5 Mircea Eliade, *Tratado de Historia de las religiones*, Ediciones Era, México, 1972, p. 178.
- 6 Gastón Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, Alianza Editorial, 1966, p. 177.
- 7 Teillier escribió un ensayo titulado "Teófilo Cid: el naufragio de la noche. En el tercer aniversario de su muerte". (*Plan*, núm. 14, junio, 1967). Algunas de las ideas comentadas aparecen en el artículo, naturalmente sin la trascendencia y el significado que el procedimiento poético origina. Recordemos sólo dos ideas que alcanzan gran relevancia dentro del poema: "Su voz humana no nos responde, pero sí la voz más que humana del recuerdo donde el poeta vive entre quienes alguna vez le escucharon". "T. C. como relación frente a nuestro malsano modo de vida mantenía una aspiración hacia un mundo de orden más elevado y puro, en el cual las relaciones humanas no estuviesen regidas por el interés y la sordidez". Sobre Teófilo Cid, véase el ensayo de Altener Guerrero, "Teófilo Cid o la razón ardiente", *Boletín de la Universidad de Chile*, N° 106 (Octubre, 1970) pp. 73-77.

La literatura caribeña en el contexto latinoamericano

Ramón Luis Acevedo

Proximidad geográfica y aislamiento cultural

El tema que intentaré desarrollar, la literatura caribeña en el contexto latinoamericano, es sumamente amplio, complejo y problemático. Sería absurdamente ambicioso pretender plantearlo y desarrollarlo en todas sus múltiples dimensiones y con todo el rigor necesario en el corto espacio de que dispongo. Mis pretensiones son, por lo tanto, mucho más modestas. Sencillamente, quisiera aprovechar la oportunidad para compartir una serie de reflexiones y preocupaciones que en buena medida surgen en mí por mi condición de puertorriqueño y como hombre del Caribe.

La dificultad para tratar el tema en toda su extensión y complejidad se acentúa si consideramos el paradójico aislamiento cultural en el que tradicionalmente han vivido nuestros países del Caribe, a pesar de su proximidad geográfica. En Puerto Rico, por ejemplo, se conoce muchísimo más de literatura chilena o argentina que de literatura dominicana, nicaragüense o panameña, para no hablar de lo que escriben nuestros vecinos de habla inglesa y francesa en países como Jamaica, Haití o Barbados. Sin duda alguna, en Panamá ocurre algo semejante y lo mismo debe suceder en Santo Domingo, Honduras o Nicaragua. Las literaturas nacionales de los pueblos del Caribe, con algunas excepciones notables como el caso de Cuba, se desconocen fuera de sus respectivos países.

Uno de los factores que explican este fenómeno es que, hasta ahora, la crítica y la historiografía literaria han enfocado con marcada preferencia la producción de algunos países, entre los cuales sobresalen México, Argentina, Chile, Perú y, en los últimos años Cuba. Otros apenas figuran en las historias generales de la literatura. No es mera coincidencia el que los países que más se destaquen sean aquellos que han alcanzado mayor desarrollo, tienen mayores recursos o ejercen mayor influencia en el campo político, social y económico. Tampoco es mera coincidencia el que países como México y la Argentina sean precisamente los que cuentan con una mayor industria editorial y que la mayor parte de los historiadores ya consagrados de las letras

hispanoamericanas provengan de México, Argentina, Chile y Perú. No es mi intención restar méritos a las grandes literaturas nacionales de estos países. Por el contrario, considero justo que se les conceda el lugar de prominencia que les corresponde. Lo que me parece lamentable es que el desbalance existente produce una visión parcial y distorsionada de lo que es y ha sido la literatura hispanoamericana como fenómeno global.

El desconocimiento de la literatura de nuestros respectivos países obedece principalmente a factores de naturaleza social, económica y política, inherentes a la condición de subdesarrollo o semidesarrollo, que tienen como consecuencia adversa la relativa escasez de una crítica rigurosa, penetrante y original y, sobre todo, la ausencia de grandes editoriales que contribuyan a difundir los textos que ahora son prácticamente inaccesibles fuera de las fronteras nacionales.

En el caso particular de Puerto Rico, un obstáculo adicional con que se confronta la difusión de nuestra producción literaria se deriva de nuestra peculiar condición política. Puerto Rico no ha alcanzado plena soberanía y no contamos con representación diplomática internacional, lo que podría facilitar el conocimiento y reconocimiento de nuestras realizaciones culturales en el extranjero. Durante cuatro siglos —un siglo más que la mayor parte de los países hispanoamericanos— fuimos una colonia de España. Luego, a partir de 1898, como resultado de la Guerra Hispanoamericana, entramos dentro de la órbita del dominio político de los Estados Unidos, lo cual acentuó nuestro distanciamiento del resto de Hispanoamérica.

Y, sin embargo, pese a todas nuestras confusiones políticas, pese a la intensa campaña de "americanización" que ha padecido el país, sobre todo durante la primera mitad del siglo, cuando el inglés se utilizó como lengua de instrucción, pese a la constante corriente migratoria entre Puerto Rico y los Estados Unidos, pese a todos los factores adversos, la voluntad de ser del pueblo puertorriqueño se ha mantenido firme. Como ha señalado el novelista Enrique Laguerre, uno de nuestros intelectuales con más clara conciencia de nuestra vital vinculación con los pueblos iberoamericanos: "las personas

que desconocen la vida puertorriqueña podrían pensar que la presencia norteamericana en el País ha paralizado las expresiones culturales nativas. Por el contrario, actualmente contamos con más y mejores cultivadores del arte. Y, qué duda cabe, la afirmación de la identidad nacional es más reconocible que nunca antes".¹

¿Cómo explicar este paradójico fenómeno? En un ensayo reciente de Ariel Dorfman, *Niveles de la dominación cultural en América Latina*, el crítico chileno afirma: "La dominación cultural no sólo no ha impedido la emergencia laboriosa de una identidad propia, o sus destellos iniciales, sino que en ocasiones nos parece —quizás somos masoquistas— que hasta ha llegado a provocarla".² Tal vez sea éste el caso nuestro. La afirmación creciente de nuestra identidad cultural, sobre todo a nivel de la literatura y el arte, ha sido, en buena medida, la respuesta que hemos dado al reto omnipresente de la posible asimilación a los Estados Unidos. Y esta afirmación de nuestra personalidad colectiva se ha ido acentuando a medida que hemos cobrado conciencia de nuestras vinculaciones profundas con Hispanoamérica y, sobre todo, con los pueblos del Caribe. Nuestra cultura, y por ende, nuestra literatura, es definitivamente antillana, caribeña, como lo es también, a mi juicio, la cultura de Panamá, el país de Tierra Firme que más se asemeja a Las Antillas y que mayor relación ha tenido con ellas.

Este último fenómeno —la semejanza entre la literatura panameña y la antillana— lo pude comprobar casi de inmediato con las primeras lecturas que hice de autores panameños. Las coplas y décimas del pueblo; la poesía de Ricardo Miró, Demetrio Korsi, Demetrio Herrera Sevillano y Ricardo Bermúdez; las narraciones de Rogelio Sinán, Ramón H. Jurado, Joaquín Beleño y Gloria Guardia; los ensayos de crítica e interpretación histórico-literaria de Rodrigo Miró e Ismael García, revelan múltiples correspondencias con obras similares de autores puertorriqueños. En muchas ocasiones, leyendo autores panameños, he visto planteados los mismos dolorosos problemas con que nos hemos confrontado en Puerto Rico. Un párrafo de *Luna Verde*, la apasionada novela de Beleño, me sirvió para confirmar esta impresión inicial. Dice el novelista, refiriéndose a Panamá:

... Me veo en la obligación de aceptar la Antillanidad de esta ciudad. El fondo de Guadalupe, Santa Lucía, Cuba, Jamaica y Puerto Rico han demarcado un sello en su vida cosmopolita. Cuando se habla de historia se aduce que históricamente estamos unidos a Sur-América; pero pareciera que la construcción del Canal no fuera historia y que los miles de hombres venidos de Las Antillas con su pasado espiritual no fuera sedimento, angustia y móvil en el fin de vivir. Quizá estemos más cerca de Las Antillas que de Colombia y de allí la confusión de nuestras almas y nuestras decisiones. La aristocracia criolla vive una incolora combinación de colombianismo y yanquismo, mientras que el pueblo vive una antillanidad impuesta por este sedimento negro venido de las islas del Caribe.³

Las observaciones de Beleño me parecen muy acertadas. Panamá es un país de orientación cultural caribeña al igual que Puerto Rico, y esta misma confusión de identidad, a la cual apunta Beleño y que en forma tan punzante aparece en su literatura, tiende a demostrarlo. Pero, una vez llegado a este punto, cabría preguntarnos: ¿existe realmente una literatura del Caribe como fenómeno claramente diferenciado de la literatura del resto de América?

Hacia el enfoque regional de la literatura

Tradicionalmente, en el estudio de la literatura hispanoamericana han predominado dos enfoques distintos, aunque complementarios: el enfoque nacionalista y el enfoque continental. El estudio a fondo de la literatura nacional es sumamente útil y muy necesario. No sólo aporta un material previo imprescindible para completar el cuadro general, sino que en aquellos países, como Puerto Rico y Panamá, que ante la fuerte presión de una cultura extranjera sienten la necesidad de afirmar su propia identidad, prácticamente se convierte en un imperativo histórico. El peligro mayor del nacionalismo en los estudios literarios es su efecto atomizador en términos del contexto más amplio y la tendencia a ver la literatura propia como un fenómeno aislado. El otro enfoque, representado magistralmente por el dominicano Pedro Henríquez Ureña, consiste en considerar a todos los pueblos iberoamericanos como una "Magna Patria" y estudiar su producción desde una amplísima perspectiva continental. Los fundamentos ideológicos de esta posición están en los escritos de grandes figuras del siglo XIX como Bolívar, Bello, Hostos y Martí —los cuatro, hombres del Caribe— que creían firmemente en el ideal de la unidad de los pueblos

hispanoamericanos. No hay duda de que a medida que pasa el tiempo la integración cultural se hace cada vez más evidente y necesaria en Hispanoamérica, pero también esta perspectiva continental tiene sus limitaciones. El peligro mayor estriba en obviar las diferencias de origen, estudiar los autores y sus obras fuera de su contexto social y cultural inmediato y eliminar como objeto de interés todo aquello que resulte expresión particular.

Entre estas dos perspectivas predominantes —la literatura vista como expresión nacional o como expresión continental— cabe una tercera alternativa, poco explorada aún, pero que promete rendir excelentes frutos. Me refiero al enfoque regional de la literatura, un enfoque que utilizan desde hace bastante tiempo los científicos sociales, pero que aún no se ha generalizado en los estudios literarios.

En Latinoamérica creo que se pueden distinguir claramente tres regiones culturales: la América europea o europeista, la América indígena o mestiza y las Américas negras o mulatas. La división obedece no sólo a factores geográficos y étnicos, sino también a situaciones de naturaleza social, política y económica con profundas raíces históricas. La designación plural de la región —"las Américas negras o mulatas"— subraya el hecho de que es la zona más rica y variada, puesto que comprende países de habla española, inglesa, francesa, holandesa y portuguesa, cuya colonización y orientación inicial estuvo a cargo de distintas potencias europeas. El centro de esta región es el Caribe, sobre todo Las Antillas. Su extensión no coincide siempre con las fronteras nacionales y su esfera cultural se extiende a la región mexicana del Golfo y la Península de Yucatán, el Nordeste de Brasil y las costas del Pacífico de Colombia, Ecuador y parte del Perú.⁴

Dentro de la gran diversidad de la zona y rebasando las varias subdivisiones lingüísticas posibles, existen varios denominadores comunes que confieren su peculiar fisonomía cultural a la región y, por ende, a su literatura. La geografía, las coincidencias históricas; la ecología social, fundamentada en la presencia del negro, la cultura popular y la conciencia, cada vez más clara, de las profundas vinculaciones entre los territorios pertenecientes a la región, son algunos de esos denominadores comunes.

El factor geográfico

La geografía y el clima son los elementos que en forma más evidente confieren su peculiar fisonomía a la zona. Se trata de una región costera, orientada hacia el mar, de tierras bajas y cálidas, vegetación generalmente abundante y

clima tropical. No vamos a caer en el justamente desacreditado determinismo geográfico y mucho menos en la tesis "tropicalista" europea; piedra angular de la ideología colonialista, internacionalizada inadvertidamente por muchos intérpretes de la realidad nacional de nuestros países. (Según esta teoría, la auténtica civilización es imposible en el trópico porque el calor enerva y hace indolentes a sus habitantes, lo cual es obviamente un mito). No obstante, debemos reconocer el clima y la geografía como factores que condicionan, aunque no determinan la formación económica, social y cultural. Buen ejemplo de ello es el sistema de "plantaciones", que se ha desarrollado tradicionalmente en la zona en torno a cultivos de clima tropical como la caña de azúcar y el café, y que ha tenido como consecuencia la creación de formas culturales y tipos sociales muy propios de la región. Estas circunstancias, como es de esperarse, se han expresado literariamente. En torno a la caña de azúcar existe toda una tradición narrativa que se inicia con la novela antiesclavista cubana y que culmina en las décadas del '30 y del '40 con el famoso "ciclo de la caña de azúcar" del brasileño José Lins do Rego y con novelas antillanas como *Over* del dominicano Marrero Arist y *La llamada* del puertorriqueño Enrique Laguerre.

Por otro lado, en el caso particular del Caribe, el clima y la geografía son elementos profundamente internalizados que afloran con mucha frecuencia en la expresión literaria. Uno de los grandes temas de la literatura caribeña, ha sido precisamente la naturaleza de la región. Al principio, predominó la visión maravillada del europeo transplantado; pero a partir del siglo XVIII el paisaje se va convirtiendo en símbolo patriótico, asociado al creciente sentimiento de la nacionalidad. Así aparece en los poetas puertorriqueños José Gautier Benítez, nuestro máximo poeta romántico; Luis Llorens Torres, caudillo intelectual del modernismo isleño, y Juan Antonio Corretjer, uno de los más valiosos exponentes del nacionalismo actual. La naturaleza tropical es también vehículo de expresión nacionalista en la poesía romántica cubana y en la obra poética de José Martí, donde algunos de sus elementos, como la palma, se convierten en símbolos de lo cubano esencial. Este mismo elemento —la palma, las palmedas, los cocoteros—, para mencionar tan sólo un ejemplar, adquiere proyecciones simbólicas semejantes en toda la región. El romántico brasileño Gonçalves Dias, en su conocido poema *Canção do exílio*, cuando poetiza nostálgicamente el paisaje tropical de su estado natal de Maranhão, comienza precisamente con una evocación de los palmares que luego se repite obsesivamente, en forma de estribillo:

dos adquirieron a Guam y Las Filipinas, convirtiéndose el país en una potencia asiática. Se hizo más necesario que nunca trasladarse con rapidez del Atlántico al Pacífico y se impuso la construcción de un canal interoceánico. Los Estados Unidos aprovechan la coyuntura del fuerte sentimiento separatista que existe en Panamá desde mucho antes, contribuyen a la independencia del Istmo y se firman los tratados que permiten a los norteamericanos construir y controlar el canal. Con el establecimiento de bases militares en Cuba, Panamá y Puerto Rico se establece un triángulo defensivo y ofensivo que fortalece la política intervencionista norteamericana en el Caribe. La ocupación de Haití en 1915 y de la República Dominicana en 1916, así como las intervenciones armadas en Nicaragua, son ejemplos notorios de lo que en su tiempo se llamó "la política del garrote", que, combinada con "la política del dólar", creó intenso resentimiento entre los países de la región y tuvo consecuencias aún vigentes. Por supuesto, todas estas circunstancias encuentran su expresión literaria y la literatura manifiesta las complejas reacciones de admiración y rechazo, parcial y total, de los escritores del Caribe frente a los Estados Unidos.

En los territorios de habla inglesa se desarrolla durante el siglo XX un sentimiento creciente de identidad caribeña y una mayor militancia política y social de la mayoría negra que culmina con el desmembramiento del imperio británico en el Caribe y la adquisición de la independencia nacional en la década del '60. En consonancia y como proceso paralelo, va surgiendo una nueva expresión literaria de signo nacionalista.

Los procesos íntimamente entrelazados de la evolución histórica se reflejan, como es natural, en la literatura. La relativa pobreza de las letras coloniales en toda la cuenca del Caribe, obedece al desplazamiento de los centros económicos y administrativos a las regiones altas de los virreinos de México y Perú; pero en los comienzos de la conquista se desarrolla una abundante literatura que podemos vincular con el Caribe, porque la región era el centro del Nuevo Mundo conocido por el hombre europeo. Aparte de Cristóbal Colón, entre los cronistas en cuyas obras predomina un enfoque regional caribeño, están Fray Bartolomé de Las Casas —defensor del indio e iniciador del pensamiento anticolonialista en el mundo moderno y Gonzalo Fernández de Oviedo— cronista oficial, defensor de la conquista, pero hombre con ojos muy abiertos para captar la naturaleza y la vida indígena del Caribe. Otro autor, cronista, conquistador y poeta, Juan de Castellanos, escribió en sus *Elegías de varones ilustres de Indias* (1589) la épica

colectiva de la conquista del Caribe, resaltando sus máximas figuras españolas, pero sin escatimar elogios a la heroica resistencia del indio.

Después de la larga siesta colonial, nuestra literatura comienza a cobrar vitalidad propia durante el siglo XIX. Cuba, enriquecida su oligarquía criolla por el cultivo de la caña de azúcar, se convierte en el país de mayor actividad intelectual de la región. Las luchas contra el régimen español lanzan a muchos de sus escritores al destierro, dispersándolos por la cuenca del Caribe. (De hecho, otra de las características sobresalientes de la literatura caribeña es que buena parte de ella se escribe desde el destierro). El romanticismo cubano contó con figuras como José María Heredia, cuya mayor producción es esencialmente romántica; Domingo del Monte, poeta, crítico y promotor de la nueva literatura; Gabriel de la Concepción Valdés, poeta mulato, intuitivo, admirable recreador de la naturaleza antillana; Juan Clemente Zenea, lírico de rara sensibilidad, y Gertrudis Gómez de Avellaneda, quien además de escribir algunas de las mejores obras teatrales del romanticismo hispánico, fue también poeta y novelista de muchos méritos. Aún no se ha logrado un justo reconocimiento del fenómeno, pero el romanticismo cubano, de origen independiente y en algunos sentidos anterior al que se produce en el Río de la Plata, es superior en producción, variedad y calidad estética. Además, el movimiento romántico en Cuba se desarrolla en forma original, cuajando en una expresión de autenticidad cubana y caribeña, donde se acentúan con notas cada vez mejor definidas, el sentimiento patriótico, una visión peculiar de la naturaleza y la preocupación social.

En Puerto Rico, íntimamente ligado a Cuba durante el siglo XIX, se produce un fenómeno similar de búsqueda y afirmación de la nacionalidad. Durante la segunda mitad del siglo, la literatura puertorriqueña adquiere una densidad sorprendente, si consideramos las circunstancias muy adversas en medio de las cuales se desempeñaron nuestros escritores.

El sentimiento de identidad nacional se va enfilando por diversos cauces y en todos ellos se producen obras de positivo valor. Nuestro primer clásico, *El jíbaro* de Manuel Alonso, inicia una larga tradición de literatura costumbrista cuyo profundo sentido define José Luis González al referirse a esta obra inicial. "Se trata —dice González— de un costumbrista que trasciende la anécdota trivial y el detalle pintoresco, y al cual anima una evidente voluntad de definición e interpretación de lo puertorriqueño".⁹ Esta vertiente costumbrista cobrará aún mayor vigencia y sentido después de la ocupa-

ción norteamericana. El "jíbaro", nuestro campesino del centro de la isla se convertirá en símbolo y síntesis de lo puertorriqueño esencial, en oposición a lo extranjero, y cobrará extraordinario interés para folkloristas, musicólogos, ensayistas, novelistas e historiadores. Los poetas cantan imitando su habla peculiar o escriben poemas para exaltar sus valores morales. Luego surgen los cantos de protesta por la miseria y la explotación que padece. Juan Antonio Corretjer es quien mejor ha expresado contemporáneamente esta nueva dimensión social de aliento revolucionario que ha ido adquiriendo el criollismo en la poesía puertorriqueña. Un proceso semejante se verifica en Cuba en torno al guajiro y en la literatura panameña aparecen poemas como *El montuno* de Ana Isabel Illueca que corresponden a una intensión similar.

La emoción ante el paisaje nativo, la evocación de nuestra historia y el análisis de los dolorosos problemas sociales y políticos que padece la colonia son otros cauces por los cuales se orienta nuestro sentido de nacionalidad. Surgen poetas como José Gautier Benítez, dramaturgos como Alejandro Tapia y ensayistas como Salvador Brau. En el campo de la narrativa irrumpe Manuel Zeno Gandía, uno de los mejores representantes del naturalismo en Hispanoamérica, dueño de una técnica novelística madura y un estilo flexible, de gran lirismo y expresividad. En novelas como *La charca* y *Gaduña* penetra hondo en el señalamiento de las lacras sociales que retrasan la colonia y luego, en *El Negocio* y *Redentores* denuncia los efectos socio-políticos nocivos que trae consigo el nuevo régimen norteamericano.

Pero la censura colonial española es un obstáculo difícil de superar y son los escritores separatistas que escriben desde el destierro —Eugenio María de Hostos, Ramón Emeterio Betances, Francisco Gonzalo Marín, Lola Rodríguez de Tío y otros— los que tienen una visión más ancha y profunda de la realidad de su tiempo, así como una conciencia más clara y definida de lo que debe ser el destino del país. Al igual que sucede con Martí, el exilio los hace ver las realidades históricas desde una perspectiva amplia y percibir claramente la condición antillana, caribeña e hispanoamericana de su país de origen.

Eugenio María de Hostos es el mejor ejemplo. Nacido en un pequeño barrio rural de la región oriental de Puerto Rico, proyectó su figura y su pensamiento por toda Iberoamérica. Realizó una intensa labor como educador en Chile y la República Dominicana y fue uno de los grandes ensayistas del siglo XIX; se distinguió en el campo del derecho, la sociología, el pensamiento ético y la crí-

tica literaria; y sobresalió por su clara comprensión de las realidades americanas, por su rectitud intachable y la verticalidad de sus criterios. El ideal político de toda su vida fue lograr la independencia de Cuba y Puerto Rico para formar, con la República Dominicana, una poderosa confederación antillana; pero sintió como propios los problemas de toda nuestra América. Ninguna obra suya recoge mejor su preocupación americanista que *Mi viaje hacia el Sur*, colección de ensayos autobiográficos que recoge impresiones de su peregrinación por tierras americanas en la misión de ganar voluntades para la libertad de Las Antillas. Con visión profética, juicio severo y firme orientación ética; analiza la problemática particular de cada país que visita. En el Perú, combate la explotación de los trabajadores chinos; en Chile, aboga por la construcción del ferrocarril transandino; en el Brasil, se maravilla frente a las bellezas naturales del país, pero se indigna ante la esclavitud negra, aún vigente; en la Argentina, sale en defensa del gaucho enfrentándose a la política de marginalización desarrollada por Sarmiento; en toda la América mestiza y mulata, defiende los derechos del indio, del mestizo y del negro. Libre de prejuicios racistas, tan generalizados en su época, cree en la integración de todas las razas de América en un plano de igualdad. Su proyección como "ciudadano de América" parte, como en Martí, de una perspectiva antillana, caribeña.

Visita el Istmo de Panamá en 1871 y deja interesantes observaciones que comprueban e ilustran lo que hemos estado diciendo. Le impresiona el contraste entre las bellezas naturales y la tristeza y postulación económica de la ciudad de Panamá, pero añade: "en vano pesa el hastío sobre su tristeza: basta recordar que allí puso Bolívar la primera piedra del edificio grandioso del porvenir de la América Latina para verla levantada por la raza que puebla, para que todo se anime".¹⁰ Como sociólogo, le llama poderosamente la atención "la población flotante del Istmo", la cual confiere a la región su carácter particular. Elogia la reserva y la cautela de los panameños frente a los extranjeros por considerar que son actitudes de legítima defensa y advierte, con palabras que no han perdido vigencia, contra la posesión extranjera del Istmo:

La situación del Istmo, la importancia que su posesión tiene para nuestra raza, las más disimuladas tentativas de los angloamericanos para apoderarse subrepticamente de él, la fuerza que en él les dio la construcción del ferrocarril de Colón a Panamá . . . todo el porvenir de la raza latinoamericana aconseja y aplaude la actitud

reservada y el alejamiento suspicaz que se nota en los panameños y en los colombianos que se han establecido en la ciudad. Cosmopolita por su situación, cosmopolita por el continente en que está enclavada, Panamá pertenece dos veces a la humanidad, y ningún hombre de la tierra debe ser extranjero en ella . . . Pero los fines mismos del trabajo humano, de la libertad universal y de la civilización del porvenir; exigen que toda la parte del continente poblada por la raza latinoamericana sea perpetua propiedad de nuestra raza, y por todos los medios que estén a nuestro alcance debemos asegurar la propiedad.¹¹

Finalmente, piensa en una confederación de todos los pueblos libres del Caribe hispánico; una confederación que tendría una trascendental misión histórica que cumplir:

Tal vez llegue un día en que se distribuyan de una manera racional y natural, a la vez concorde con la distribución geográfica de las tierras y las razas, esas porciones de Continente que la ambición del más fuerte se ha atribuido en sus sueños de engrandecimiento. Entonces, y como precedente de la unión de nuestra raza en nuestro mundo, toda la parte del Estado de Panamá que corresponde al Istmo, las cinco repúblicas centrales y las tres grandes Antillas, Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, formarán una confederación de estados libres. Intermediaria de las dos grandes masas de tierra continental que a norte y sur tendrá, esa confederación mantendrá en sus límites propios ambas masas continentales.¹²

Para el momento en que se produce la ocupación norteamericana y el cambio de soberanía, Puerto Rico posee una cultura y una literatura bien definidas dentro del ámbito hispanoamericano. Lo comprueba la obra de Hostos y la exis-

tencia de otros artistas y escritores puertorriqueños del siglo pasado. Después de un momento de confusión inicial, que un historiador de nuestras letras ha llamado con acierto "del tránsito y trauma", la tendencia clara ha sido hacia la reafirmación de nuestra identidad como pueblo.

Nuestro modernismo —un período de actividad literaria sin precedentes entre nosotros por la cantidad, la calidad y la densidad de lo que se escribe— ocupa las primeras dos décadas del siglo y sienta la tónica para nuestro desarrollo literario posterior. No se produce una literatura exotista y desarraigada, como ocurre en otros países de América. Su gestión más fecunda está en "el ansia de renovación; en un despertar de la conciencia puertorriqueña; en el entusiasmo por la cultura; en las explotaciones de nuestra naturaleza; en el amor a la lengua, la tradición y las raíces de nuestro origen . . .",¹³ según uno de los críticos que mejor ha estudiado el movimiento.

Esta búsqueda y reafirmación de lo que somos se encauza literariamente por tres senderos distintos, pero complementarios, que son, al mismo tiempo, intentos de encontrar una autodefinición: el españolismo, el nativismo criollista, y el hispanoamericanismo. Los españolistas idealizan nuestro pasado hispánico, olvidando los abusos del régimen español, para oponer la cultura española a la de los nuevos gobernantes angloamericanos. Se trata, en realidad, de un fenómeno general, acentuado en esta región de nuestra América y evidente, por ejemplo, en el Darío de *Cantos de vida y esperanza*. Desde esta perspectiva se escriben poemas de elogio a la lengua castellana, al Quijote, a los valores hispánicos tradicionales, a la gesta de los conquistadores.

Buena muestra de esta actitud es el soneto que dedica el puertorriqueño Antonio Pérez Pierret a Vasco Núñez de Balboa a raíz de la apertura del Canal de Panamá y que él subtitula "Diálogo de razas":

*¡Hombres débiles y enfermos . . . ! ¡El críspar de nuestra mano
ha partido en dos al Boa que rubrica el Continente!
¿Dice acaso glorias tales nuestra raza displicente
que hace siglos que bosteza en el Mundo Americano?*

*¡Nuestros hombres que enmudecen tus proezas, Pueblo Hispano,
en la sombra que a las aguas de la cumbre más ingente,
por la enorme cortadura que divide a la Serpiente
pasan naves del Atlántico al Pacífico Océano!*

*—Perdonad, héroes del Norte: Nuestros héroes son más grandes.
¡Las pasaron en sus hombros por encima de los Andes!
¡Nuestra Raza no sabía del chorrillo de agua impura
y cargaba los navíos en su propia curvatura!
¡Y así, en andas de sus gentes, por las rúbricas del Boa,
enlazaba los dos mares Vasco Núñez de Balboa!*

Como ha señalado José Luis González, esta actitud españolista ha tenido efectos positivos como reacción defensiva frente a la política desnaturalizadora del nuevo régimen y en lo que concierne a la preservación de elementos esenciales de nuestra personalidad de pueblo, como es el idioma. Pero también ha servido para oscurecer y deformar la realidad histórica del coloniaje español, idealizándolo hasta llegar a la falsificación, y ha retardado la formación de una auténtica conciencia nacional, cuyo sostén más válido se ha de encontrar en el criollismo y no en el hispanismo.¹⁴

La tendencia criollista, autóctona e hispanoamericanista, está muy bien representada en nuestro modernismo por el poeta Luis Llorens Torres, cantor de lo puertorriqueño y de lo hispanoamericano. Uno de sus primeros poemas —*La canción de las Antillas*— y uno de sus últimos —*Mare Nostrum*— constituyen originales poetizaciones de su conciencia caribeña, donde se amalgaman y se integran raza, historia y geografía. *Mare Nostrum*, por ejemplo, se inicia con una original poetización de nuestra geografía:

Mar Caribe.

Mare Nostrum

*Nuestro mar de nuestra América:
el geólogo mordisco que nos dio el Océano Atlántico;
semicírculo de agua que en América se adentra y casi
casi parte en dos el continente;
lengua atlante que alongándose al oeste más allá de las
Antillas forma el golfo azul de Méjico,
y se estira más abajo hasta la herida de la cuenca en
Panamá desvirginada.*

Mare Nostrum.

*Mar que duermes con América,
la acostada estatua inmensa de mujer,
y la ciñes,
y la arrullas en la espalda mejicana,
y le besas en el Istmo la cintura,
y en las costas de Colombia y Venezuela le acaricias la
amplia nalga que se comba hacia el Atlante
desde el zarco cinturón de Panamá.*

Llorens Torres, Nemesio Canales (quien, junto a Guillermo Andrerre y José Moscote, publicó en Panamá la revista *Cuasimodo* para el 1919) Manuel Zeno Gandía y otros inician también en Puerto Rico la moderna literatura antimperialista que tiene sus principales cultivadores en la cuenca del Caribe y que también constituye un lazo de unión entre las diversas literaturas de la región.

La presencia africana

Otro poderoso lazo de unión es la presencia del negro; un tema que, al igual que en los casos anteriores, apenas podemos esbozar. Basta una breve síntesis histórica del tema del negro en la literatura

del Caribe para constatar su extraordinaria importancia. "La preocupación racial" —como señala Gabriel Coulthard— "está presente en toda la historia antillana, en el subsuelo folklórico, en la ecología social".¹⁵ También, por supuesto, está presente en la literatura.

El tema comienza a desarrollarse firmemente en la novela antiesclavista cubana durante la primera mitad del siglo XIX, en obras como *Francisco: el ingenio de las delicias del campo* de Anselmo Suárez y Romeo y *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde, donde el novelista no sólo protesta contra la esclavitud, sino que también intenta analizar toda la problemática social y psicológica inherente a una sociedad esclavista. La literatura abolicionista también tuvo dignos cultivadores en Puerto Rico. Alejandro Tapia en *La cuarterona*, una de sus obras teatrales de mayor interés, planteó seriamente el problema de los prejuicios raciales, atribuyendo las actitudes racistas al sistema colonial. En el Brasil, el poeta bahiano Castro Alves en poemas como *O navio negreiro* denunció con vehemencia la esclavitud y la trata negrera, confiriéndole

a su poesía una clara dimensión socio-racial.

Un segundo ciclo de literatura sobre el negro —influido por el primitivismo y el surrealismo europeos— se produce en el Caribe hispánico de 1920 a 1940. Se buscan entonces en el negro los valores vitales de que el mundo blanco carece y se crea una literatura plena de sensualidad, dinamismo, carnalidad realista y sentido rítmico. El puertorriqueño Luis Palés Matos es quien inicia el movimiento, que muy pronto adquiere una gran difusión. En un artículo titulado significativamente *Hacia una poesía antillana*, le concede al negro un papel definitivo en la formación de la cultura de esta región. "El negro" —afirma Palés— "vive física-

y espiritualmente en nosotros".¹⁶ Lo negro y lo mulato se convierten para Palés en signos de identidad caribeña, como lo evidencian sus poemas *Canción festiva para ser llorada* y *Mulata-Antilla*.

La moda de la poesía afroamericana es muy conocida y sin duda tuvo su eje en el área del Caribe. Palés Matos y Fortunato Vizcarrondo en Puerto Rico; Nicolás Guillén y Emilio Ballagas en Cuba; Manuel del Cabral en la República Dominicana, donde tradicionalmente ha existido una curiosa reacción en contra de lo negro; Demetrio Korsi y Víctor M. Franceschi en Panamá, Jorge Artel y Hugo Salazar Valdés en Colombia y el nordestino Jorge de Lima en el Brasil son algunos de sus más destacados representantes.

Los cultivadores del afroamericanismo literario no se libran, muchas veces, del peligro de caer en la superficialidad folklórica y la concepción estereotipada de un negro animalizado que resulta, en realidad, falsa y hasta ofensiva desde la perspectiva del negro auténtico. Pero la poesía se salva en aquellos que logran insuflarle autenticidad. En Palés esa autenticidad está dada, por su dominio del idioma, por su compleja actitud irónica frente a lo negro y lo blanco y por la interiorización de lo negro como símbolo de fuerzas e impulsos que provienen de estratos anímicos profundos. En Nicolás Guillén, mulato él mismo, esa autenticidad surge de su generoso ideal integrador antirracista y por la dimensión socio-política que adquiere su poesía. En Jorge de Lima, la poesía negra se integra a su raigal misticismo y su profundo sentido de solidaridad humana en el dolor. La literatura negra desemboca, al fin y al cabo, en un descubrimiento del negro verdadero y en la identificación del poeta con el dolor de una raza explotada. El tema negro no desaparece de la literatura posterior al 1940; sencillamente se integra a la problemática social de cada país y se ve desde una perspectiva más amplia, como sucede en Joaquín Beleño, García Márquez, Alejo Carpentier o el puertorriqueño Pedro Juan Soto.

No obstante, como dice el jamaquino Claude McKay en *The Negro's Tragedy*:

Only a thorn-crowned Negro and no
[white
can penetrate into the Negro's ken,
or feel the thickness of the shroud
[of night
which hides and buries him from
other men.¹⁷

La verdadera literatura negra es la que están escribiendo, sobre todo desde hace algunas tres décadas, los propios negros, especialmente en las antillas in-

glesas y francesas donde los temas y actitudes relacionadas con la "Négritude" han adquirido dimensiones insospechadas. Escritores de la categoría de Claude McKay, George Lamming y Derek Walcott, en las antillas inglesas; y Jacques Foumain, Aimé Césaire y Frantz Fanon, en las antillas francesas, no sólo han rehabilitado la cultura negra, sino que han desarrollado —sobre todo los francoantillanos— un pensamiento anticolonialista de tal radicalismo que ha puesto en evidencia y en crisis, como ideología de dominación, los valores y estructuras de la tradición humanística occidental.

El tema es sin duda fascinante, pero nos llevaría mucho más allá de las modestas intenciones de este ensayo. Tan sólo he querido sugerir la posibilidad de un enfoque casi virgen en el estudio de nuestra literatura. Autores como Llorens Torres, Palés Matos, José Martí, Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez se han anticipado a los críticos y han revelado una clara conciencia de la unidad histórica, geográfica y racial del Caribe. Corresponde ahora a los estudiosos de nuestros respectivos países romper las barreras que sutilmente impiden que nos reconozcamos; la literatura puede ser un excelente punto de partida. En el caso de nosotros los puertorriqueños, que nos encontramos ante una difícil encrucijada

histórica, la tarea de reafirmar nuestra identidad como pueblo afrohispanico del Caribe es algo urgente, vital, imposter-gable.

NOTAS

- 1 Enríque Laguerre, *Literatura puertorriqueña contemporánea*, en: *Polos de la cultura iberoamericana*, Boston, Florentina Publisher, 1970, p. 73.
- 2 Ariel Dorfman, *Niveles de la dominación cultural en América Latina: algunos problemas, criterios y perspectivas*. En: *Ideologies and Literature*, Vol. II, Núm. 6, March-April, 1978, p. 79.
- 3 Joaquín Beleño, *Luna Verde*, Panamá, Ediciones Librería Cultural Panameña, 1950, p. 178-179.
- 4 Podría argüirse que también el Sur de Estados Unidos forma parte de esta región que coincide con lo que algunos sociólogos norteamericanos han Hughes, —muy influyentes, por ciento, en la reserva que autores como Faulkner y Langston Hughes, —muy influyentes, por ciento, en la región del Caribe— manifiestan indudables correspondencias con los demás autores de la región. No obstante, en este ensayo nos hemos limitado a Latinoamérica, sin excluir los países de habla inglesa, como Jamaica y Barbados, que se consideran asimismo parte de Latinoamérica, por sus múltiples coincidencias históricas con los países latinoamericanos.
- 5 Mi tierra tiene palmeras
donde canta el sabiá;
las aves que aquí gorjean
no gorjean como allá.
- 6 Sostengo la esplendorosa luz del día en mis manos
íntimamente agradecido por este hermoso día
Gracias vida
La luz del día como espléndido abanico que se
despliega de mis manos
La luz del día como flamboyantes escarlatos
La luz del día como flores amarillas de casia
La luz del día como agua clara

La luz del día como cactus verde
La luz del día como el mar centelleando en
caballos blancos
La luz del día como deslumbrado azul de cielo
La luz del día como colinas de trópico
La luz del día como un sacramento en mis manos
Amén.

- 7 Yo volveré para vagar por los arroyos
que bañan las moradas espadas de la yerba
y hacer realidad otra vez los mil sueños
de agua corriendo por los senderos montañosos.
- 8 Citado por John Figueroa, *Dreams and Visions: a Critical Introduction*, p. 8, en: *Caribbean Voices*, London, Evans Brothers Limited, Second Edition 1973, "es invariablemente placentero y sensual, sin el sentido trágico y opresivo de las fuerzas de la naturaleza que se encuentra en la literatura continental suramericana".
- 9 José Luis González, *Literatura y sociedad en Puerto Rico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 106.
- 10 Eugenio María de Hostos, Tomo VI, *Obras completas, Mi viaje al sur*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1969, p. 62.
- 11 *Ibid*, p. 78.
- 12 *Ibid*, p. 78-79.
- 13 Enrique Laguerre, *La poesía modernista en Puerto Rico*, San Juan de Puerto Rico, Editorial Coquí, 1969, p. 179.
- 14 José Luis González, *Op. Cit.*, p. 188.
- 15 Coulthard, G.R., *Raza y color en la literatura antillana*, Sevilla Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1958, p. 175.
- 16 Citado por G.R. Coulthard, *Op. Cit.*, p. 48.
- 17 Sólo un negro coronado de espinas, ningún blanco,
puede penetrar en el ser del negro,
o sentir el grosor de la mortaja nocturnal
que lo esconde y lo entierra frente a los otros
hombres.

EN LOS PROXIMOS NUMEROS

- Los dos lados del fuego *Carlos F. Monge*
Poemas de Laureano Albán.
Palabras del poeta académico de la lengua Luis Rosales en la entrega del
"Premio Adonais" 1979.
Arte poética y poesía en *La piel de los signos* de Mario Picado
..... *Carlos E. Aguirre*
La visión de mundo en *Los pies sobre la tierra* de Alfonso Chase.
..... *Julio Escoto*
Arpa Eolia. *José B. Acuña*
José Lupiáñez, la poesía como celebración *Antonio Costa Gómez*
Poemas de José Lupiáñez
Gonzalo Rojas, poeta de lo mismo. *Luis Muñoz*
Epica y fantasía en la poesía de Manuel Ríos Ruiz. *José Lupiáñez*
Elementos surrealistas en la poesía de Mario Picado *Rafael Pérez Miguel*
El libro de la patria: un hito en la evolución poética de Alfonso Chase.
..... *Manuel Arce*

EL HUEVO ROJO

Alicia Miranda Hevia

Estaba lloviendo. El hombre se quedó viendo por la ventana el cemento gris del parqueo que comenzaba a brillar con la caída del agua. Detrás de la cerca de álamos y castaños se veían los jardines del edificio de enfrente; y más allá, la carretera, mojada también, y del otro lado, el óvalo amarillo y rojo que señalaba la parada del autobús N° 94. El hombre después de quedarse un rato inmóvil frente a la ventana, se volvió a sentar. Había interrumpido un rato su trabajo —monótono— de calcar gráficos para ver la lluvia. Se inclinó ante el montón de papeles; después de haber calcado dos dibujos con mucho cuidado, alzó la cabeza, puso el lápiz sobre el escritorio, y se volvió a levantar. Se había acordado de que tenía que arreglar la puerta de la cocina. Estuvo un buen rato buscando en la caja de herramientas; al final sacó una bolsa de clavijas y un martillo. Se paró enfrente de la puerta, y, sosteniendo con una mano la pieza de madera que se había soltado, empezó a clavar con la otra.

—Coño de la madre, dijo de pronto muy bajito.

La sangre le corría por el dedo pulgar; la clavija, el martillo, la pieza de madera, se empapaban en un líquido oscuro y tibio que parecía gris en la penumbra del cuarto, apenas iluminado por el círculo de luz de la lámpara.

Se metió en el baño, un cuarto de paredes frías y limpias. La sangre le corría en goterones a lo largo de la mano y caía sin hacer ruido sobre la alfombra. Iba dejando a su paso manchas oscuras y redondas. Bajo la luz de mercurio, el hombre se examinó el dedo; era una herida profunda a la par de la uña. Dejó correr el agua rojiza sobre el esmalte azul del lavatorio. Cuando ya no le salió más sangre —¿cuánto estuvo esperando, cinco minutos, diez? — levantó el dedo y se lo envolvió en un paño. Luego abrió con la otra mano el botiquín y sacó la caja de plástico en que guardaba las vendas. Al abrirla se dio cuenta de que se le habían acabado. Siguió buscando y encontró un pedazo de gasa, no muy limpio porque el papel azul que lo envolvía se había roto, y un rollo de esparadrapo. Volvió a la sala, se sentó frente al escritorio y con las tijeras cortó una tira de esparadrapo lo suficientemente ancha como para sostener la gasa alrededor de la herida. Le dolía.

—Ahora sí estoy jodido, dijo suavemente.

Puso la mano herida encima de un pedazo de papel y trató de seguir dibujando; los trazos no le salían tan bien, pero avanzaba.

Una hora después se levantó y se volvió a parar enfrente de la ventana, acariciándose mecánicamente el dedo herido. La noche ya había caído y el concreto mojado brillaba bajo el reflejo de las luces de mercurio de la avenida. El vecino entró manejando su R5 —lo conocía porque lo veía salir todos los días— se bajó rápidamente a abrir la puerta del garage y después se volvió a meter en el auto hundiendo la cabeza entre los hombros para no mojarse con la lluvia. El cuarto estaba muy oscuro. El hombre se sorprendió del desorden y pensó que mejor iba a limpiar. No, con el dedo así no. Entró al baño y vio en la canasta de la ropa sucia un montón de camisas que lavar. Suspiró y conectó la lavadora. La llenó de agua. Echó dos o tres montones de Ariel, esperó a que hiciera espuma, y luego echó las camisas. La máquina se quedó dando vueltas. Volvió a sentarse frente al

escritorio. Había salido ya de los dibujos más importantes —si pudiera terminar hoy con la primera docena habría hecho un buen trabajo. Aparte del murmullo de la lavadora, el único ruido que se oía era el leve roce de la lluvia contra el vidrio de la ventana. Hacía rato que había desconectado el teléfono. Miró el reloj. La ropa ya estaba lista. Se levantó, la pasó del tanque a la centrífuga, procurando no molestar el precario vendaje del dedo. Luego se volvió a sentar enfrente del escritorio y miró el último dibujo. Si lo terminaba podría irse a dormir. Preferiblemente a dormir. Se levantó otra vez y se fue a la cocina. Abrió el pequeño refrigerador y se arrodilló para contemplar el interior: unas cuantas cáscaras de queso, secas, un yogurt, que no le apetecía, unas latas de concentrado de tomate, un resto de leche. Nada. Sacó de la huevera el último huevo duro que le quedaba y comenzó a pelarlo. Se había puesto de pie y la luz del refrigerador lo iluminaba de la cintura para abajo, mientras pelaba el huevo en la penumbra. Se volvió a agachar —cosa de encontrar mayonesa para acompañarlo. El huevo estaba totalmente rojo. Pensó en los huevos de Pascua de Ucrania —o era de Estonia?—. Se acordó de un cuento de Chéjov en el que los mujiks cortaban una cruz del hielo del río para celebrar la Pascua. El huevo estaba totalmente rojo. La herida había vuelto a sangrar.

La herida siguió sangrando. Se quedó arrodillado y mirando a la luz del refrigerador el flujo que seguía saliendo como si hubiera cambiado de opinión y decidido desafiar todas las leyes de la cicatrización. La sangre fluía rítmicamente. Una nube negra le pasó por los ojos; de pronto sintió que las rodillas se le encogían, que se le doblaban, que se le partían como si fueran de algodón. Y se cayó.

Al otro lado de la ciudad una mujer se estaba bajando de un tren en la estación del Este. Llevaba solamente un maletín. Tomó el metro en la estación, cambió en la Plaza de la República, y llegó a su apartamento cerca de la medianoche. Estaba cansada. Había viajado cerca de seis horas. Puso a calentar agua para el té; regó las plantas; revisó el correo. Se quedó viendo unos instantes el teléfono y después marcó un número. No contestaba. Natural, se dijo. Debe estar trabajando. Y se durmió.

A la mañana siguiente la mujer bajó al sótano de su edificio de apartamentos y se subió en un SIMCA blanco viejo y descascarado. Encendió el motor, subió la pendiente que llevaba a la puerta automática del garage y metió su tarjeta en el aparato que abría la puerta. Luego atravesó la ciudad despacio. Era una mañana de otoño pálida y fría.

La mujer llegó a una calle de las afueras. Detrás de la cerca de álamos y castaños se veía el parqueo del edificio de apartamentos; al otro lado de la carretera el óvalo amarillo y rojo que señalaba la parada del autobús N° 94. Las ventanas del apartamento de la planta baja estaban abiertas. La mujer metió el automómil en el parqueo todavía húmedo de lluvia, se bajó, dio vuelta al edificio y entró por la escalera principal. Tocó el timbre. No le respondieron. Se arrodilló enfrente de la puerta y cuando tocó la alfombra con los dedos sintió que estaba húmeda.

Después de que los bomberos se llevaron el cuerpo, a la portera le tocó quedarse junto a la puerta esperando al cerrajero que vendría a sellar definitivamente el apartamento.

Lejos, en una ambulancia, la mujer contemplaba fijamente el rostro pálido del hombre. La portera arrimó una silla y se sentó a la par de la puerta destrozada a hachazos. Luego bufó. Era una gorda de pelo pajizo y muy mal genio. Volvió a bufar. Sacó el bolso del crochet.

—¡Quand même, dijo para sus adentros, estos malditos extranjeros que tienen que venir a suicidarse en Francia! Y empezó a contar puntos.

París, noviembre de 1979.

TANAUSU

Joaquim Espau i Solé

Basado en una leyenda contada por un nativo de la Isla de La Palma del archipiélago canario.

En el borde del volcán apagado, con ladera caída vertical sobre el mar, el guerrero guanche Tanausú, sentado en cuclillas, contemplaba la inmensa planicie del agua por entre los troncos de los grandes pinos que salpican la fértil tierra canaria, las entonces llamadas Islas Afortunadas.

A los pies del acantilado y a corta distancia de la playa, que recibía la adoración ininterrumpida de las olas, una hermosa canoa con las alas plegadas, se mecía adormilada por los últimos rayos del sol de la tarde, cuyos destellos moribundos se agitaban apenas en el mar verdiazul.

Tanausú suspiró. Podía hacerlo, dar rienda suelta a su amargura, ya que se encontraba solo para poder liberar las lágrimas que se agolpaban en sus grandes ojos de blanco fondo y pupila negra como las noches sin luna.

Era el jefe indiscutible de aquel pueblo que vivía feliz en aquella tierra amada, pero que se sabía condenado a perecer con la llegada de los hombres venidos de tierras lejanas que codiciaban la felicidad de su pueblo y actuaban con el poder de la fuerza sobre quienes nunca la habían usado. Era el fin de su raza y Tanausú, sin poder salvar a su pueblo, lloraba. No recordaba haberlo hecho nunca. La entereza fue una de sus cualidades, pero ahora el agua del sentimiento acudía a sus ojos.

Pensaba que era hermoso incluso morir, como habían predicho los viejos de la tribu hacía ya muchos soles. El fin del vivir era entrar en un sueño profundo y lejano para volver a despertar en la misma tierra con más fuerza, con ese vivir exuberante de todo cuanto nace, dando testimonio de quienes precedieron a quienes siguen viviendo y el pueblo que fue, seguirá siendo entre los árboles, entre las rocas, sobre el mar, dentro de la lluvia y en el correr del viento que acaricia cada lugar de las montañas y las praderas.

El joven guerrero se levantó de pronto. Las sombras vespertinas iban confundiendo las montañas, la llanura del mar, la pequeña ensenada y la silueta hiriente de la gran canoa, la realidad latente de aquella amenaza de muerte que en su falsa adulación ofrecía la vida.

En la pequeña playa su gente había prendido fuego a montones de hojarasca y troncos de pinos. Al son rítmico de los tambores dio comienzo una danza guerrera que no sirvió más que para enardecerles y terminar luego en el suelo rendidos de fatiga.

También en la gran canoa fue encendida una hoguera como para recordar su presencia dentro de la noche o para demostrar que los hombres vestidos de metal, podían dominar

el fuego, puesto que la lumbre se mantenía fija en el interior de un objeto transparente.

Durante la luz del sol anterior, el guerrero jefe de casco y vestido fulgurante le invitó a subir a cubierta para establecer un tratado de futura amistad y felicidad para todos. Tanausú aceptó hasta el nuevo sol. Quería consultar con su propia mente, con sus sentimientos, con todo aquello que le pertenecía, con la noche, con el cielo cuajado de luceros y el suelo firme que le sostenía. Incluso con aquel mar que tantas veces le había mecido y que le traicionó abriendo camino a los extranjeros.

Interrumpió su reflexión el suave crujir de la hojarasca bajo una presión. No se volvió. Sabía quién llegaba. Era la mujer que desposó al terminar los últimos fríos.

—Amado... El lecho está vacío sin ti.

Tanausú se estremeció. Le dio la sensación de que la voz le hablaba desde la eternidad. No contestó. La mujer tampoco lo esperaba y se acurrucó junto a su cuerpo como buscando protección contra sus incomprensibles presagios.

Allá en la playa los tambores habían enmudecido y cesado las danzas. Las hogueras habían perdido la llama. En cambio, en la gran canoa, el fuego extraño era tan intenso como al principio.

Cuando el sol emergía nuevamente de los confines del mar, el guerrero se irguió arrogante como un dios. La sublime decisión estaba tomada. Elevó los brazos hacia el cielo, guardando dentro de las cuencas de las manos un puñado de aquella tierra tan suya. Luego abrió las rejas de sus dedos y la tierra aprisionada cayó a lo largo de su cuerpo como un rito pagano. Al mismo tiempo su garganta emitía un grito penetrante, angustioso, estentóreo, desgarrado, en el que iba envuelto todo el amargo sentimiento del vencido.

Tanausú abandonó el lugar seguido de su amada y entró en su choza. No hubo palabras, puesto que los dos se comprendían. La mujer se apresuró a acicalarle lavando su cuerpo con agua de aromas. Después lo untó con pócimas de hierbas olorosas y luego en su garganta puso varios collares con cuentas de dientes de pescado, engarzadas con hebras de barba de ballena.

Colocó en su cabeza el gorro de piel de cabra, adornado con plumas de aves de vistosos colores, signo de su alto rango y le entregó la lanza de punta de hueso y el escudo de piel de camello.

Así preparado con todas las distinciones de su jerarquía, Tanausú salió al exterior con solemnidad. Su gente, impresionada, le aclamó. Sin pestañear paseó sus grandes ojos sobre aquellos hombres y mujeres que eran parte de sí mismo. Tal vez la multitud acabó por adivinar algo terrible que se traslucía por su mirada, expresión de un alma grande que siem-

pre fue diáfana y que ahora se manifestaba lejana y confusa. Todos habían enmudecido y esperaban con una calma que por momentos se hacía más tensa.

Tanausú hizo un ademán imperioso y seis guerreros se apresuraron a botar al agua una pequeña embarcación de tronco de árbol hueco. El jefe entró en ella sin vacilar, sorteando con pericia el vaivén a que le obligaban las inquietas olas.

Por última vez contempló su isla y su gente, que continuaba en silencio. Sus ojos brillaban, pero estaban secos, nítidos, casi dulcificados por la promesa de que alguna vez volvería como habían vuelto los que dormían el largo sueño. Su amada estaba allí, sorbiendo a duras penas las lágrimas de sus ojos mensajeros del último adiós.

En silencio levantó sus armas en alto y fue correspondido por los demás del mismo modo. Luego se volvió de espaldas, erguido el busto, con porte arrogante y dejando que el aire insensible azotara las plumas de su penacho de jefe. Seis pares de remos se hundieron en el agua intranquila y la embarcación se deslizó sin prisa hacia la enorme canoa del hombre extranjero. Un momento después el guerrero desapareció en su interior como tragado por una insaciable voracidad.

El pueblo guanche esperó largas horas el regreso de Tanausú. Entonó canciones quejumbrosas e interpretó danzas violentas para atraer la protección de sus divinidades. Transcurrieron tres soles. Al amanecer del cuarto, la gran canoa pareció cobrar vida desplegando, de improviso, unas grandes alas blancas con manchas rojas en su centro, unas alas que sin mo-

vimiento, sin batir el aire, recogían el viento del sur que se la llevaba mar adentro.

Millares de ojos contemplaban el monstruo que se alejaba cada vez más llevándose a su más querido guerrero. Múltiples gargantas profirieron gritos de llamada, de súplica, de ira, que se llevó el viento hacia las grandes fauces de la lejanía.

Pronto la gran canoa fue empequeñeciéndose hasta confundirse con la línea distante del horizonte. Luego, un punto diminuto que fue desapareciendo en el abismo de un camino sin bordes ni trazado.

Tanausú nunca volvió a su querida isla. Su amada durante muchos soles y lunas recorrió la playa. En cierta ocasión, el mar arrojó a la arena los restos de un escudo deshilachado, que fue identificado como haber pertenecido al guerrero.

Cuando algún tiempo después aparecieron de nuevo en la isla otros hombres relucientes y fueron preguntados, contestaron ignorar quién fuera Tanausú, aunque alguien llegó a contar que oyó hablar de un guerrero que en una tierra lejana muiró de pena y de amor por su isla y por su amada.

Tanausú vive aún, vive en quien desee sentirse como él, vive en la paz del que se fue para volver y tomar su sitio en su tierra y entre su gente, puesto que el hombre no ha dejado nunca de ser quien es y aún con ser carne de injusticias, vejaciones y sufrimientos, por encima de todo fructifica el bien, la vida y el amor.

EN TORNO AL TEATRO... — Viene de Pág. 6

no sistemáticamente, giras a barrios, colegios secundarios y provincias, pero sin conseguir el porcentaje de público necesario para que se pueda llamar "popular". El caso de los teatros universitarios, que no realizan giras más que en el momento circunstancial en que cada elenco o equipo se lo propone; muchos no poseen un plantel fijo de actores, otros no saben los criterios de selección de este plantel, los actores no tienen tampoco participación en la selección del repertorio. Y en ambos casos, hay burocracias de por medio, empleados administrativos que entran en contradicción con los planteamientos estéticos.

Es, finalmente, en los grupos independientes donde se realiza una labor más coherente, aunque en el caso de Costa Rica no hay un desarrollo muy importante de grupos, ya que las dificultades económicas y de trabajo en equipo, así como la inevitable tentación que encarnan los incipientes teatros comerciales, les impiden realizar una labor uniforme y sistemática.

Son pocos y aislados los grupos latinoamericanos que se han planteado el alcance real de las palabras de Romain Rolland, que tanto podrían ayudar en nuestra lucha, cuando dice que el teatro "...no es artículo a la moda, ni un juego de aficionados. Es la imperiosa expresión de una nueva sociedad, su voz y su pensamiento, y es, por la fuerza de las cosas, en las horas de crisis, su máquina de guerra contra una sociedad caduca y envejecida. No se incurra en equívocos. No se trata de abrir nuevamente teatros viejos, donde sólo el nombre es nuevo; teatros burgueses que intentan el cambio diciéndose populares. Se trata de erigir el teatro por el pueblo y para el pueblo. Se trata de fundar un arte nuevo para un nuevo mundo".⁸

El fenómeno teatral de América Central y el Caribe, así como el de América Latina, como hecho escénico, es interesante, disparejo, contradictorio. En algunos países casi no se ha podido desarrollar, en muchos de ellos se desarrolla en medio

de la confusión acerca de las funciones que cumple el teatro en una comunidad. Lo más interesante de investigar son las causas de esta situación. Deseamos que el interés por conocerlo, no se extinga en este encuentro, sino que se extienda a los grupos que trabajan hoy en América Latina y que no pudieron estar presentes. Invitamos a que el público realice una investigación más profunda. No será muy difícil, no es ya necesario el desplazamiento al lugar de los hechos, basta con revisar un poco la historia y lo que no se comprenda, pueden preguntarlo a algunos de los muchos latinoamericanos que buscan trabajo en cualquier país fuera de América Latina.

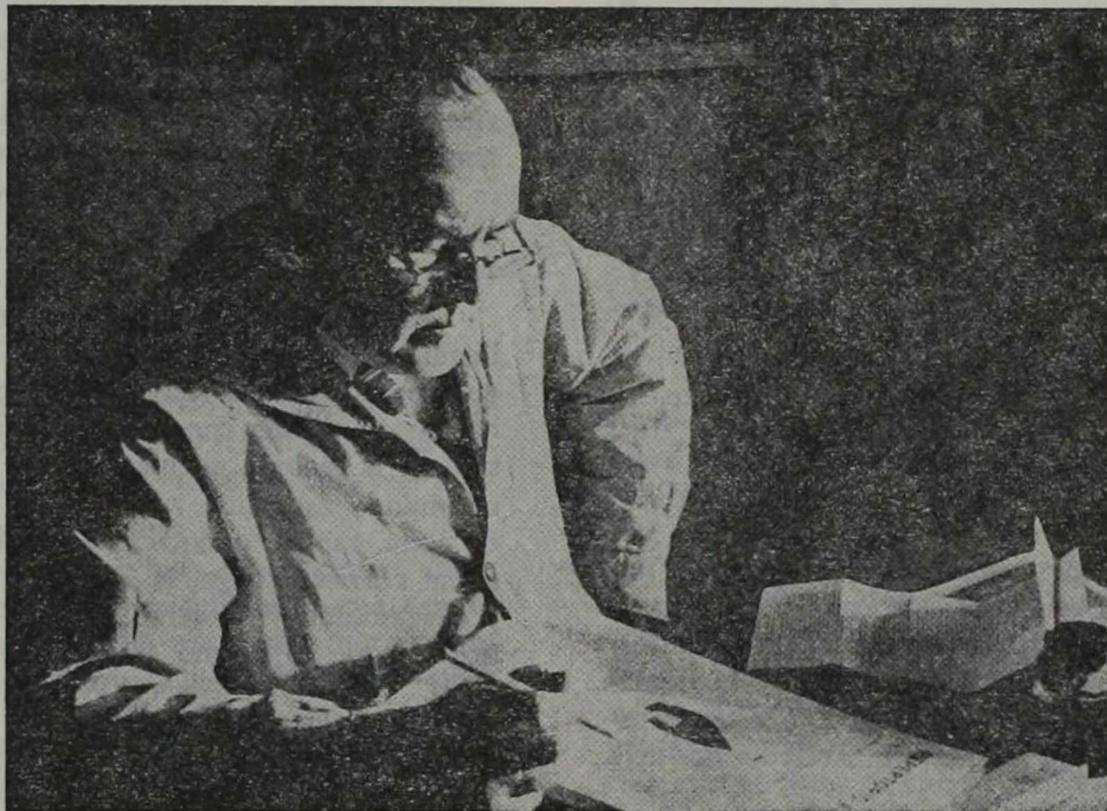
NOTAS

- 1 RAMA, Carlos M. *Sociología de América Latina*. (Homo Sociologicus, 13, ediciones Península, Barcelona, España, 1977).
- 2 GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. (Siglo Veintiuno editores, Buenos Aires, Argentina, 1975).
- 3 BRECHT, Bertolt. *Arte y Sociedad*. (Editorial Calden, Buenos Aires, Argentina, 1960).
- 4 Programa oficial de espectáculos, *Quinta Temporada al aire libre*, Museo Nacional. Enero-abril de 1976, Ministerio de Cultura, San José, Costa Rica. El repertorio de obras presentadas es: *La familia Mora*, *Puerto Limón*, *Pinocho Rey*, *El señor Elmo*, *A ras del suelo*, *La fábrica de muñecos*, de autores nacionales. Y obras de: Sygne, Chejov, Anouilh, Brecht, Carlos Fuentes, Fernando de Rojas, María Elena Walsh, Pirandello y Ariano Suassuna.
- 5 Suplemento *Ancora* del diario La Nación, domingo 9 de enero de 1977. San José, Costa Rica.
- 6 Carmen Naranjo Coto, Ministra de Cultura, Juventud y Deportes, en: *Programa oficial de la Compañía Nacional de Teatro*, agosto-setiembre 1975.
- 7 Guido Sáenz González, Ministro de Cultura, Juventud y Deportes, en: *Programa oficial de la Sexta Temporada al aire libre*, Museo Nacional, enero-abril de 1977.

NOTA: la temporada de 1976, a la que corresponden los datos del (5), tuvo el siguiente repertorio: *La colina*, *Un modelo para Rosaura*, *Uvieta y el soldadito*, *Entre pícaros anda el juego*, *Tarantela*, *Historia de un pino joven*, de autores nacionales y obras de Molière, Gogol, Jonson, Chejov, Dragún, Aristófanes, Pavloski, Gala, Sieveking, Athayde, Ibsen, Büchner, entre los más importantes.

- 8 PIGNATARO, José. *El teatro independiente uruguayo*. (Editorial Arca, Montevideo, Uruguay, 1968).

Página de Don Joaquín



LITERATURA AMERICANA

Alfonso Reyes

La Colección Ariel. De tarde en tarde, por todas las ciudades del mundo adonde os conduce vuestra ventura, os va dando alcance el correo con cartas atrasadas, cuyas muchas vicisitudes, como otras tantas cicatrices, están pintadas en los tachones del sobre. Entre las cartas, tal vez aparece algún folleto, algún diminuto folleto impreso en Costa Rica. En la portada se lee: "Colección Ariel". Y recapacitáis: en alguna parte habéis leído ya esto. Si sois cuidadosos, posible es que entre vuestros libros guardéis dos o tres de esos cuadernillos que habéis recogido quién sabe de dónde, y que os han llamado la atención porque figuraban en ellos algunos artículos de vuestros amigos perdidos en el montón de la prensa americana. ¿Qué mano se encarga de reunirlos? ¿Qué misteriosa mirada va vigilando vuestros pasos por el mundo, que dondequiera que estéis os llegan los famosos folletos? Y leemos: "Colección Ariel, repertorio americano, publicado en cuadernos quincenales por J. García Monge". Pero ¿quién puede ser este señor García-Monge que vive en Costa Rica; que colecciona, con delicado gusto, los mejores artículos aparecidos en las revistas y periódicos de España y América, y que descubre siempre, por recóndito que sea, nuestro paradero? Necesariamente, es un literato; pero ¿un literato que se limita a seleccionar la obra ajena y no da señales de la propia? ¿Quién puede ser? ¿Quién es usted, señor García-Monge?

—Yo soy —nos contesta—, yo soy un pobre profesor de lengua y literatura castellanas en la Escuela Normal de Costa Rica. Ando solo y sin sentir el eco de mis pasos.

—Usted se equivoca. Solo no anda quien anda en tan buena compañía, y quedará asociado por fuerza al recuerdo

de toda una fase de la literatura hispanoamericana. De la "Colección Ariel" no podrá prescindir quien mañana estudie nuestras letras. En ella se encontrarán muchas de esas páginas que los escritores olvidan al coleccionar sus obras completas y que pueden tener, con todo, un inestimable valor. Venimos de tiempo atrás admirando la sagacidad, la presteza con que cae usted sobre toda presa codiciable y, extrayéndola del caos periodístico, donde muchas veces ni luce ni se puede apreciar, la fija usted en su repertorio, como fijan los naturalistas a las fugaces mariposas. Puesto que el vocabulario militar está hoy de moda, permítame usted decirle que lo que usted hace es una obra de movilización y concentración de las fuerzas literarias. Ahorra usted el trabajo al crítico de mañana; por más que, como tiene que suceder, no pueda usted siempre prescindir de las modalidades caprichosas del gusto individual.

Pero la "Colección Ariel" no siempre ha tenido ese carácter de revista que ha adoptado recientemente. Comenzó por ser una selección de trozos, de fragmentos entresacados de los libros; unos de esos índices del gusto personal que, a costar menos el papel y la imprenta, a todos nos gustaría formar: la *Homilía* de San Basilio a los jóvenes, páginas de Maragall, de Heródoto y de Rubén Darío, todo en un desorden encantador. Dentro del carácter uniforme, cada cuaderno ofrece ciertos riesgos inesperados, ciertas modificaciones en la distribución de la portada y hasta en la calidad del papel, como para recordarnos objetivamente que no se trata de una colección sistemática. Finalmente, al transformar la "Colección Ariel", García-Monge ha creado otra, el "Convivio", para continuar la antigua función. El "Convivio" aspira a ser una pequeña colección clásica, de antiguos y modernos, la "Ariel" aspira a ser la revista ideal de las actualidades literarias.

(*Cultura Hispanoamericana*, Madrid, 15-II-1917)

Por los caminos de las nuevas letras hispanoamericanas y españolas

Julián González

El *Repertorio Americano* cuenta con muchos amigos, casi hermanos. Ellos son los colaboradores, baluartes de la creación en lengua española. Distanciados por la geografía, ellos se acercan con su obra publicada, testimonio auténtico del trabajo creativo y original. Aquí los presentamos —como breve incursión en sus obras— a fin de compartir todos su experiencia literaria.

I. De VICENTE ALVERDE tenemos *Una de vaqueros*, dentro de la original colección "Cuadernos de Estraza", de México,¹ volumen de tres cuentos: "La Balanza", "Monstruo impune" y el que sirve de nombre a la publicación. Los tres tienen como denominador común la presencia de un narrador en primera persona que contrasta con la impersonalidad de los demás sujetos. Se hace patente cierta incomformidad, si así le pudiéramos llamar, ante hechos de la humanidad que para muchos pasan desapercibidos... o están acostumbrados a ellos, pero que la pluma de Alverde no deja escapar.

II. No menos elocuente que la prosa de Alverde son los poemas de Antonio Castañeda que la acompañan en la bella serie Cuadernos de Estraza. Bajo el nombre de *Traslación de dominio*, este poemario se divide en dos partes, una "Reconsideraciones involuntariamente sentenciosas" y otra homónima a la obra en cuestión. Frases cortas, máximas, sentencias, reflexiones, estancias del pensamiento, vida, naturaleza, sentimientos, imágenes oníricas y muchas cosas más parecen flotar dentro de este cuaderno, que se despide con "Traslación de dominio": Ahora/ me pregunto/ por qué la luz,/ el viento,/ el agua/ y otras veces el fuego,/ siempre/ vuelven a mí/ como una/ traslación de dominio/ que no acaba.

III. Desde Puerto Rico, isla de poetas, viene la Colección de Poesía Jardín de Espejos,² de impecable presentación en un terso y blanco formato. Cuatro son las obras en cuestión, las que en conjunto forman la colección de libros publicados, anunciándose siete más de diferentes autores.

Figura en primer plano la *Antología Minuto**, en segunda edición, de Francisco Matos Paoli, renombrado escritor portorriqueño nacido en 1915. La trayectoria literaria de Matos Paoli es amplia, y su vida está salpicada de episodios políticos y adversidades. La detallada cronología que aparece al final del libro, muestra un currículum que abarca muchos poemarios, así como ensayos, disertaciones y otras incursiones en el mundo de las letras. Se le sitúa como "uno de los poetas nacionales de Puerto Rico y una de las voces más importantes y reveladoras del quehacer literario-cultural de su país y de toda Hispanoamérica. Nominado al Nobel de literatura y al Premio Cervantes en España".

Dejemos que sea Luis Cartaña, hermano suyo en los avatares de la poesía, quien nos sitúe con más acierto en el mundo poético de Matos Paoli. En el prólogo de este libro, Cartaña expresa:

"No porque el poeta sea nacionalista en el terreno ideológico ha sido obstáculo para llegar con su poética al más alto sentido de universalismo. Sus versos, cargados de este

alto sentido paoliano, van a estar arraigados de un profundo sentido humanista, existencial y redencionista. Porque si bien es verdad que es un poeta que canta a una *Patria terrena*, registramos una visión del más ortodoxo misticismo de escuela.

Este sentimiento místico señalado en el párrafo anterior llegará a intensificarse en algunos de sus poemas, de tal forma que logrará lo que sólo algunos poetas místicos han logrado: hacernos ascender con el poeta mismo en el proceso de la lectura de la materia poética. Esta sensación de "accesit" hacia un mundo espiritual superior en donde hay una "liberación" de toda fuerza gravitacional será una de las características de su poética. Luego, la Patria, el valor, el mar, la naturaleza y el cotidiano vivir serán para el poeta un arrobamiento místico aunque el poema sea creado desde la más absoluta realidad".

La *Antología Minuto* es un viaje largo —cuatro décadas— por la poesía de Francisco Matos Paoli. La cuidadosa selección incluye poemas de 1937 hasta los más recientes de 1978, extraídos de muchos de sus libros. Por lo tanto, se puede apreciar la evolución del bardo desde sus inicios hasta su madurez. El indiscutible valor de su trabajo queda de manifiesto en su casi totalidad. Porque es la obra de este artífice de la poesía latinoamericana, de singular profundidad y amplitud de temas, lo que ya lo sitúa en lo universal, tierra a la que sólo los verdaderos artistas tienen acceso.

De lo más reciente de Matos Paoli, del *Cancionero IV* (1976), este "Poema a mí mismo":

*Exaspera tu canto tan silente.
No has podido vencer la serpiente impía.
Y en la repetitiva melodía
engrandeces la nieve prepotente*

*la orla macerada del que siente
una palabra de monotonía.
Acuérdate: la muerte amanecía
en un verdor sagrado (sabia fuente*

*de tu fijeza cósmica, paisano).
No sabes titilar como el cercano.
La invisibilidad en ti es diadema.*

*Y cuando llegues a este puerto vivo
ya no comprenderás el cielo altivo
que tú mismo olvidaste en el poema.*

* (Francisco Matos Paoli. *Antología Minuto* 2ª Edición. Mayaguez: Colección Jardín de Espejos, 1978. 198 págs.).

IV. *Canto desesperado a la ceniza** es una elegía de Francisco Lluch Mora, también en la Colección Jardín de Espejos.

Poeta portorriqueño que nació en 1924, Lluch Mora se ha dedicado tanto a la creación literaria, de la que tiene una

considerable producción, como a los estudios literarios, de lo que dan prueba sus diversas publicaciones y conferencias.

Dividido en seis partes, este desconcertante y a la vez esperanzado canto a la ceniza, o la vida, que como ella se va desapareciendo llevada por el viento, un viento que todo lo arrastra y nada lo detiene. Esta visión de la vida es resumida por el prologuista Luis Cartañá con estas palabras:

"Canto desesperado a la ceniza reflejará la actitud nihilista con la cual el poeta contemplará la vida, que muy bien nos lo hace imaginárnoslo sentado frente a la Acrópolis desmenuzando la lenta agonía de la historia humana y con ojos desorbitados el poeta nos dirá: "Ven, contempla, el destino de la carne sumergida en la noche de la muerte".

*(Francisco Lluch Mora. *Canto desesperado a la ceniza*. Mayaguez: Colección Jardín de espejos, 1978).

V. Luis Cartañá es un poeta cubano radicado en Puerto Rico. Es también el director de la Colección Jardín de Espejos, bajo la cual se publican sus *Canciones Olvidadas** (Chansons Oubliées) y *Límites al mar*.

Las *Canciones Olvidadas* reúnen bajo tan sugestivo nombre una serie de cantatas, canciones y rondatas —que así las llama el autor— en las que se vehicula un mundo interior enlazado a un mundo exterior en los que las imágenes —vivas y dolorosas— sustentan las palabras que con fuerza detonadora, a la vez que apaciguamiento, emergen para darnos una visión de un mundo propio y real.

Como se indica en breve nota adicional, "La crítica le ha sido altamente favorable y la edición de *Canciones Olvidadas* ha sido ampliamente distribuida por lo que muy bien podemos señalar que el libro establece una "nueva directriz" en la poesía latinoamericana actual" según la concepción actual de la crítica".

*(Luis Cartañá. *Canciones Olvidadas*. 2ª Edición. Mayaguez: Col. Jardín de Espejos, 1978, 24 págs.)

La obra de Cartañá es considerable, y entre lo que ha publicado figuran *Estos humanos dioses*, *La joven resina* y la obra que nos acerca más a su poesía, *Límites al Mar**. En este poemario, se sienten más la figura del hombre y las evocaciones de su mundo social, lo cual se hace más palpable y directo en dos poemas que aparecen casi al final: "Canto al hombre del presente" y "Canto al hombre del futuro".

Los versos de "Límites al mar" cierran la obra y da un toque particular al conjunto por la riqueza y variedad de su contenido formal, de cuyo fondo trasciende lo telúrico y lo humanista reflejado en el tratamiento de las cosas, de la naturaleza y de las gentes.

Así concluye:

"Y si alguna cosa diré,
diráis lo que queráis porque he perdido
el nombre de las cosas. Y a una corbata la llamo
por su nombre, rosa abierta, y a un lápiz por su nombre
nos traiciona y a la palabra,
última fe donde no cabe la esperanza.
belcebú, tú le pusiste
nombre a las cosas, comprendo, apunto y sigo:
Escribir es tan solo narrar debilidades. Y así llegué
al límite del mar: donde supe callar a tiempo
para que hablases tú".

*(Luis Cartañá. *Límites al mar*. Mayaguez: Col. Jardín de Espejos, 1978, 48 págs.)

VI. Ernesto Castany, escritor argentino que nació en 1914 y, como se afirma en la Noticia que aparece en uno de sus libros, "Vivió a los golpes con la vida, pero sin perder su esperanza y su fe en el destino del hombre". Su obra abarca todos los géneros de las letras.

Tenemos ante nosotros tres de sus trabajos. *Miguel Diomedes** es el texto del penegírico de Castany con motivo del primer aniversario del fallecimiento de este artista argentino, a quien él llama "el pintor del silencio". *Guillermo Brown*** es una evocación lírica de este personaje, navegante irlandés que se instaló en la región del Plata a principios del siglo XIX. Su recuerdo es imperecedero por la participación que tuvo en la lucha de independencia y en la guerra argentina contra Brasil. "Romance del viejo Brown" es el título del canto a este señor de las aguas, "almirante del Plata" y "caballero del mar", como acertadamente lo llama el autor.

*(Ernesto Castany. *Miguel Diomedes*. Adrogué, Buenos Aires: Cajita de Música, 1976)³

** (Ernesto Castany. *Guillermo Brown*. Adrogué, Buenos Aires: Ediciones La Rosa, 1977)⁴

*Los cantos fraternales**** es la obra de Ernesto Castany que más nos interesó por su carácter universal. Con bellas xilografías de Irineo A. Molina Rivas, este volumen nos aproxima a diez hermanos del hombre, que Castany da en llamar "visitantes imprevistos que transforman la soledad de un canto". Esta fraternidad, esta búsqueda de solidaridad en la obra de los hombres que han calado hondo en el quehacer de la guerra y del arte, porque los unos como soldados y los otros sin serlo, son luchadores por la vida y la libertad. En forma sucesiva, el Canto primero es para Manuel Belgrano, servidor de su país; le siguen el poeta Walt Whitman y Florentino Ameghino, muerto a manos de los guaraníes. A Federico García Lorca es el Canto cuarto, breve pero elocuente. Le siguen Horacio Quiroga y Alfonsina Storni, benemérita de las letras hispanoamericanas. César Vallejo, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Alberto Schweitzer completan este cuadro de elegías. "Algo que me recuerde" es el epílogo con que concluyen estos *Cantos fraternales*, en un grito desesperado que busca trascender, como pasaron el umbral estos diez hermanos. El tercer soneto del epílogo emerge en un inquietante tono de exasperación:

"Me falta un leño y un dolor agudo,
un grito cruel que llene mil gargantas:
me falta ser un toro testarudo
con la sangre en los ojos y en las plantas.

Me falta arremeter, dar la cabeza
contra la piedra dura y lastimarme:
un morir con sutil delicadeza
será una forma más de castigarme.

Quiero ser leño para ser ceniza
y más que leño, hoguera fabulosa,
un bosque consumido a toda prisa.

Quiero dejar, siquiera, de mi nombre
una letra minúscula y borrosa:
algo que me recuerde que fui un hombre.

Hombre: fragor. Leyenda milagrosa.

*** (Ernesto Castany. *Los cantos fraternales*. 2ª Edición. Adrogué, Buenos Aires: Ediciones La Rosa, 1976, 64 págs.)

VII. Teresinka Pereira es una productiva escritora brasileña radicada en los Estados Unidos de América. Escribe en portugués y español. Su obra, ampliamente difundida, ha sido objeto de estudios y comentarios. Ha escrito cuentos, poesía y ensayo. Sus temas son muchos, pero en particular el amor, la muerte, el tiempo, la vida, el hombre, la libertad. En *La alegría está en Huelga**, que nos ocupará, Teresinka está a la búsqueda de un mundo mejor donde reinen la alegría y la paz, que parecen haber sido aniquiladas de la faz del mundo. Se sienten el canto esperanzado, la soledad, la visión del mundo, el paso del tiempo, el recuerdo lleno de nostalgia, la incertidumbre ante el devenir de la vida, la protesta ante la injusticia, lo cotidiano, una cierta evasión, el grito desesperado y sangriento, la voz valiente ante la expansión imperialista. También le canta a Chile, a Pablo Antonio Cuadra, a los que mueren por su libertad, a los resabios de Vietnam, a las minorías siempre vejadas. Y todavía alcanza su voz para el amor, doloroso a veces, y con matices eróticos.

Este pequeño manojo escogido de entre su abundante cosecha, es fehaciente del arte de Teresinka Pereira:

"La Muerte"

*Dicen que la muerte
es una noche vulgar
sórdida, prostituta,
con la cara puesta
en medio de la calle.*

*Pero yo la espero
con todo respeto
en mi hotel de lujo
donde tengo una cama reservada
para la última fiesta del amor.*

"Huérfanos de la guerra de Viet Nam"

*Con el número de "huérfanos
de la guerra"
superior a mil
está claro que
los soldados norteamericanos
han violado a todas las muchachas
del Viet Nam
que no estaban protegidas
por los Vietcongs.
Está claro también
que los incendios de los pueblos
y sus casas y sus plantaciones
y los shows de Bob Hope
no han alcanzado a divertir
a los "incansables" soldados
norteamericanos
en Viet Nam.*

*(Teresinka Pereira. *La alegría está en huelga*. Boulder, Colorado: Backstage Books, 1978, 54 págs.).⁵

VIII. En la forma de un sencillo cuaderno se ofrecen unos *Cuentos* de Julián Gustems, escritor español nacido en 1929, cuya vasta producción incluye teatro, cuento y ensayo crítico.

Esta pequeña selección está constituida por los relatos: "Yo tenía siete años", "Manolo Pepe", "Después de mí el di-

ludio", "Bobito mío",⁶ "Mi señor Ministro", "Sangrar al vecino" y el que transcribimos al final, "A gusto de todos".

Los cuentos de Gustems rememoran episodios de la guerra, de su infancia, de lo recóndito de las almas. Los personajes que desfilan por sus cuentos, parecen familiares, como si fueran los mismos que aman, viven y se desangran en cualquier parte del mundo. Lo cotidiano que caracteriza a sus vidas parece acercar más al lector. La sencillez del lenguaje enriquece vivamente la comunicación y así se logra transmitir las sensaciones, atrapar las acciones, apreciar el detalle, recrear los ambientes. Una incertidumbre muy acentuada ante el futuro de la humanidad traduce su amor por el hombre libre y su protesta ante los que buscan su degradación. Pero Gustems habla mucho de los niños, quizás porque vea en ellos la esperanza de un mundo más justo.

"A gusto de todos".

Había una vez un pescador que al pescar una hermosa trucha le dijo al perro que lo acompañaba "¿Tú crees que esta hermosa trucha habla?" "¿Por qué?"— creo que preguntó el perro. "Porque me ha pedido que la devuelva al río". Es ésta una historia difícil de creer. Bueno, por esto de que la trucha hablase y el perro contestase las preguntas. Sin darme cuenta he contado mal la historia. Creo que la versión original es la de un caballero inglés que yendo de cacería, al ganar un zorro éste le pidió que lo soltase.—"¿Tú crees que los zorros hablan?"— creo que el caballero le preguntó a su caballo. Y fue entonces cuando el caballo contestó "No señor".

Como esta última historia es muy difícil de creer he preferido contarles la primera, que tiene al más de verosimilitud.

*(Julián Gustems. *Cuentos*. Barcelona, 1979, 28 págs.)⁷

IX. *Ego diario-77** es el curioso título con que el poeta y ensayista español Mario Angel Marrodán ha bautizado esta reciente creación, anuario de vivencias, fragmentos de intimidad, porciones de alegría y desdicha, cronología de un pedazo de vida dividido en 365 partes. A esto se agregan las palabras de la presentación: "Meditación autobiográfica, museo local, doctrinario estético, fragmentado libro del mal, esta es una invitación a mí en forma de Diario... Y lo confieso en la intimidad reveladora con expresiones propias, reales e inventadas, con sensaciones grávidas o llenas de nubes, con vivencias espontáneas trasladadas a estos papeles— hojas— ojos— hijos— de calendario, donde se mezcla la verdad y la mentira".

Hondamente revelador, Marrodán penetra con profundidad en las debilidades del hombre y pone al descubierto la pobreza de éste. Son los hombres todos, el mandatario, el soñador, el hambriento, los vascos y los amorosos, los pobladores de esta región de su mente creadora. Porque el artista no se puede callar ante la humillación, la injusticia, y la opresión. A la vez, como hombre en la mitad de su vida, se muestra algo desconcertado y se pregunta si vale la pena seguir en la lucha, vale decir en el afán de un mundo igual para todos.

El pensamiento de Marrodán naturalmente ofrece muchas aristas, sobrepasa las dimensiones de lo cotidiano, va más allá de lo aparente, es lacerante a veces, pero sincero siempre. Se siente muchas veces su soledad casi expresada con rencor; su intento fraternal de comunicárnosla; la vulnerabilidad de su alma desalentada, el fragor de sus fogosas imágenes en conjugación con las palabras exquisitas y llenas de elocuencia y verdad.

En el plano de lo social, hace interesantes observaciones y severos comentarios. Es su respuesta a la sociedad, al monstruo de la barbarie, a la impersonalidad de la masa, a la mansedumbre de los individuos atemorizados.

El amor, los sueños, la pasión, los presos políticos, los obreros, el pueblo, los poetas, la locura del poder, el trabajo, lo divino, la esperanza, la gente, la paz... en Mario Angel Marrodán todo viene en tropel, porque el mundo es así como él lo ve, siendo ellos los autores, no él.

De su *Diario*, he aquí una muestra:

Viajo en avión. Me percató de que es la más voluptuosa de las elevaciones, sobre todo por el gentil acompañamiento de las nubes y de las damas azafatas (éstas, las estrellas visuales junto a las inalcanzables. La belleza más bella). Viajero inmóvil, sueño con lo que no conozco.

(Enero. Día 9).

El más supremo de los cuadros plásticos es el de la naturaleza, que lleva la firma artística de Dios.

(Enero. Día 25)

El pesimismo trágico de "Los desastres de la guerra" de don Francisco de Goya (inluciente) me hace concebir esperanzas de redentora salvación humanitaria así: La mayor aspiración mundial comunitaria es obtener la paz sobre las ruinas.

(Febrero. 7º Día Pacifista).

Un poeta ha de ser hondo y grande, porque si no no tiene aliento de poeta.

(Marzo. Día 23).

Vivimos entre las furias de los negocios y las fiebres de los poderes, pero precisamente todo aquello que ahora se margina es lo que siempre ha sido (o tenido) un símbolo de esperanza.

(Abril. Día 6).

Si tenemos el alma colgada de un barril de petróleo, está claro que impera en el siglo XX la gran crisis de la imaginación.

(Abril. Día 26).

Pasaron los tiempos de considerar a los poetas como trovadores del Ideal, pero no cabe duda de que mientras existan niños y caminos la misión del auténtico poeta —granero de esperanzas— es más sentimental que la del investigador científico.

(Mayo. Día 25).

Ni las hogueras ni las balas pueden con producto tan imperioso e invencible como el libro, porque la sabiduría es infinita y la admiración meditativa arrastra el tributo de la eternidad de la piedra.

(Junio. Día 17).

Hay una filosofía simple: la de sacar jugo a las cosas malas.

(Julio. Día 28).

¡Imposible! ¿Cómo va a descansar un cuerpo que ama?

(Setiembre. Día 16).

Contemplo el pasado como a la anatomía de un crimen hecho dentro del espíritu de una época.

(Octubre. Día 24.)

Atendiendo al dictado de su mente, como él mismo lo afirma, Marrodán disfruta el momento en que estas imágenes y vivencias, observaciones y máximas, se plasman en el papel. Todo se reproduce por medio de la pluma con la franqueza incorruptible de este escritor, rebelde de las letras hispanas:

A veces me veo como un Quijote a lo siglo XX, ante la sociedad de Occidente diciendo lo que llevo por dentro contra viento y marea. Mi voz es un reflejo de mis sentimientos, tal como debe ser: una voz en rebeldía como un ácido en esa sociedad al garete.

(Setiembre. Día 29)

*(Mario Angel Marrodán. *Ego diario-77*. Barcelona: Editorial Lofornis, 1978, 101 págs.).⁸

IX. José Lupiáñez, poeta español y muy joven, nos ofrece dos de sus libros: *Río Solar* y *Ladrón de Fuego*, este último ya por la tercera edición.

Sobre *Río Solar**, leemos en la contraportada que se trata de un "libro escrito bajo la posesión del astro, en donde se conjugan la luz y el paisaje de las tierras del Sur". Un nombre como éste nos evoca la parte meridional de España, sus soleadas costas, su intenso y ardiente verano. No es para sorprender, pues, que el poema "Río Solar", último de la obra, fuese escrito en Granada en el verano de 1975. Bajo un sol envolvente, de esos cuyos rayos penetran hasta el alma, nos parece ver a Lupiáñez componiendo esta hermosa canción donde hombre, naturaleza y sol se juntan para dar salida a esas imágenes que parecen venidas de un mundo a la vez familiar y extraño. El paisaje se enmarca en el tiempo; el tiempo quiere retener lo que hay en el acontecer. La sensación de reposo espiritual, de dejarse llevar por el encanto de la naturaleza surge desde los primeros versos:

*Al sopor de las tardes tiéndese
el cuerpo, cuando el verano enreda su canción
dolorosa y las copas abiertas en los árboles
ofrecen inesperado el brillo de sus ramas.*

Ese sol apabullante, incisivo, puede transformar los sueños o ser un velo, casi etéreo, de algo tan concreto como esas moles de tierra o de roca que son las montañas agrestes y supremas en la seguridad de la geografía:

*Dora el sol sueños suaves, y obscurece
este ámbar la firme lejanía de las montañas;*

Irrumpe el hombre, silenciado por la belleza de la naturaleza que le sirve de escenario, y se deja embriagar hasta caer en el éxtasis de lo sensual:

*calla el hombre por prendarse del trino
de los pájaros, por saberse cansado ante el estío,
aventura que acerca las pasiones y el fuego
de la vida hasta sus labios luminosos
para el amor creados y el goce aleteante.*

Y así todo transcurre en los versos siguientes: la música, la brisa acariciante, las horas, el cielo lúcido, el dolor humano e íntimo, y más cosas vitales que adquieren formas nuevas y muy ricas, metáforas que son como caricias o bien como arañazos. Hay a lo largo de este *Río Solar*, sol y tiempo en un constante enfrentamiento de honda emoción. Se juega con lo concreto y con lo abstracto. Al final, todo se desvanece en el tiempo:

*Como la luz brotó su planta, mensaje les
dejaba*

para emprender la huida donde el cielo es sereno.

La primera parte del libro se abre con "Destino y alianza" en donde el tiempo es también un motivo de gran fuerza. "Exilio"; "Dádiva"; "Reina del Alba", con una triste huida; "Invocación de fuente", de paradisiacos encantos; "Cielo inmóvil"; búsqueda e identidad con la humanidad; "Ciudad en holocausto", bello contraste de dolor y alegría final; "Ofrenda", de amor y juventud; "Idolo de humo", exhortación, comunicación directa de un sentimiento o quizás de una emoción en que el amor vive.

"Aynadamar", la segunda parte, comprende siete poemas sobre el exilio, la nostalgia y la remembranza, la ansiedad, Aynadamar como tierra sagrada, la fugacidad y la soledad.

En la tercera y última sección viene "Río Solar", que ya aludimos, precedido de "Rumor de paraíso", "Mar estéril", "Pórtico de la sombra", "Estirpe alada", "Imagen", "Amante de gacela", "El fuego de las horas" y el que aquí transcribimos:

"Esfinge"

*Queda sólo en el aire tu figura
brillando, sabes que es joven y violenta
hermosura la corona. Al levantar
el rostro, los ojos son más bellos
y arden por el amor, olvidan
la tristeza. Hay sonrisa en el labio,
danza el sino en tu alma
que la mueve. Una sombra conforta
la lentitud del día. Espera,
aguarda su regreso, nuevo será el deseo
y la jornada, se ha de cumplir
más cerca cuando su voz te llama.*

"Esfinge" es una pequeña muestra del lenguaje poético de José Lupiáñez, de sus más caras imágenes, y la exteriorización de su alma en poesía.

*(José Lupiáñez. *Río solar*. Col. Anade. Granada: Antonio Ubago, editor. 1978. 69 págs.).

También nos obsequia José Lupiáñez con la tercera edición de su *Ladrón de fuego** que se inicia con una cita de Holderlin: "En lo divino creen únicamente aquellos que lo son", que nos lleva a concluir que este novel poeta debe creer en lo divino, pues eso explicaría cuál es su fuente de inspiración. *Ladrón de fuego* vino a América, y de su segunda edición es responsable la Universidad Veracruzana, siempre atenta al acontecer cultural hispanoamericano.

Ladrón de fuego surge cual conversación desde lo profundo del artista; un hacer brotar a la vida las realidades que constituyen las conciencias preocupadas por las manifestaciones y los signos del tiempo. Es la actitud del poeta frente al mundo hecha verbo. Hay en el fondo recuerdos que surgen con nuevas formas que remueven las bases de la poesía. Actitud abierta que ya nada puede detener; ni el miedo. Como el robador de fuego, vituperado y enardecido, van saliendo estos versos de la primera estrofa:

*El íntimo mirador se cierra en torno
del cielo, dispuesto tal navío
a la deriva. Es la hora del sueño, trémula
hora de fingidas promesas y dolidos
crepúsculos; la ciudad se nos vuelve
rama suave, flor diminuta, y nuestra mano
siente con placer la caricia, el avance
sonoro del tenso cuerpo alzado*

*que se yergue con sombra en la victoria,
que penetra torrente inconfesable el rostro
oculto, la lenta esencia de la vida.*

Antonio Enrique, en la *Lectura poética del libro "Ladrón de Fuego"*, habla de una posible introducción de este libro en el territorio de Granada concluyendo así:

"Como en *Ladrón de fuego* un juego de Sol recién robado entonces por otros ríos, y que ya al robarlo el poeta se apresaba, robando también el fruto de La Granada de Fuego, sutil rapto de miniatura bosquiiana, alcanzando así inmiscuirse en una caracola de páginas la cadencia arrolladora de lo vespéral y fantástico que vivíamos..."⁹

Sin temor a equivocarnos, pues su obra es prueba fehaciente, José Lupiáñez es ya un poeta de muchos quilates, que tendrá que dar aún más a las letras hispanas porque, según Apollinaire en sus *Meditaciones estéticas*, "los grandes poetas y los grandes artistas tienen por función social renovar sin cesar la apariencia que la naturaleza reviste a los ojos de los hombres".

*(José Lupiáñez. *Ladrón de Fuego*. Tercera Edición. Colección Anade, N° 7. Granada: Antonio Ubago, editor. 1979. 46 págs.).

X. Costa Rica es la patria de José Antonio Cabrera, joven poeta de Guanacaste, región que colinda con Nicaragua. Nos brinda varios poemas de su libro inédito *en esta tarde enorme*.

Todos estos poemas de Cabrera se caracterizan por la casi total ausencia de signos de puntuación, la supresión de las mayúsculas y la escritura casi caligráfica en algunos de ellos. La limpieza y sencillez de la forma hacen de estos versos un deleite visual que se refuerza con la profundidad del contenido.

De gran intimidad que se exterioriza es este "tengo" que transcribimos:

*tengo un reloj para el silencio
y una virtud para mi sombra
tengo estrellas blancas desde adentro
océanos de paz derramándose abiertos

decenas de esperanzas
un sinfín de proyectos
y una terquedad
como para quedarme ciego*

Por su parte, "letargo" brota como desesperado canto en la soledad; casi es una evasión hacia "donde temo mirar es ensueño/ donde la vida me da esta hora/este pensamiento/ vivo solo ... ¡casi muerto!"

Presencia, búsqueda, deseo de aferrarse en el tiempo y en el espacio, desazón y ausencia. Eso y más nos transmite "estoy", que parcialmente dice:

*"vengo aquí, ¿quién lo sabe? como una hoja
sin capullo, sin alas, sin pupila*

*encadenaron al tiempo; no camino
vengo enjuto, extasiado y loco*

*aquí ¿me ven? en la vigilia
en mi lecho, hecho una hormiga, tentador
hecho olivos escondidos, humanizado
hecho voces desperdigadas por el viento
con un tedioso reloj palpitando en mis manos"*

"silencio" aparece como descarnado afán comunicante, con recursos onomatopéyicos, una protesta que muchos no escuchan:

"no esperabas vivir en la nada horrible y espaciosa
 investías aterremotados sueños, programas, paces
 habías premeditado mal esta tierra arremolinada
 habías enloquecido antes de nacer, antes de morir, solo
 pero meditas en cada minuto de rocío, en cada rayo
 en cada beso, en cada penumbra de sol, en cada pausa
 en cada ruido de las hojas

uno espera nacer siempre: sonreír
 y hasta ¡vivir!
 y no lo alcanza...

Grito de dolor, lamento e introducción a la muerte por un bello juego de palabras en "angustia":

"sigue la brisa oscurecida
 en esta tarde...

sigue la noche
 y nos morimos

¡ay!
 ¡tenemos tan poco abrigo
 para tanto frío!"

Anhelo de encontrar respuesta a algunas interrogantes del hombre, actitud de por sí muy solidaria con el resto de la humanidad que está a la búsqueda de algo que quizá nunca encontrará. Estas inquietudes tienen respuesta en la naturaleza y en las personas, vale decir, en el mundo mismo:

"¿dónde el amor?"

¿dónde la sonrisa?

¿dónde la ternura?

¿dónde el silencio?

en las gotas de rocío matinal
 en la brisa
 en el sol
 en la lluvia
 en las faces fugitivas
 en los ojos
 en el cabello
 en las bocas
 en las mentes

¿dónde el amor?

en las manos
 en los cuerpos
 en los pasos

La mañana, la tarde y la noche se combinan en un fuerte poema, descubrimiento y afianzamiento de dolor y de muerte, en una forma limpia donde se hace sentir la rigurosidad de un tiempo en que se destruyen esperanzas y sueños:

"esta tarde enorme"

la tarde: arreboles del tiempo
 la noche es una mañana rutinaria
 la tarde misma, mediodía, ¡cualquier hora!
 cada suspiro metálico es un estornudo del siglo

los 20 latigazos
 las 20 muertes
 y las 20 esperanzas

cataclismos en la piel
 en cada verso

primaveras frescas en cada gota del sendero
 sueños sensibles y multitudinarios
 a veinte minutos por segundo

XI. Con el auspicio del Centro Hispanoamericano de Documentación e Información Literaria, con sede en Argentina,¹¹ Jorge Ricardo Smerling, novel poeta de esa nación, nos brinda algunos de sus versos inéditos. Ha obtenido un premio y su obra ha sido publicada parcialmente. Su visión de la poesía se ha visto determinada por la influencia de un gran escritor coterráneo, Miguel Angel Viola.

Al igual que algunos poetas de la nueva generación, Smerling muestra una deliberada inquietud por el tiempo y otros temas relacionados con éste. A la postre es el tiempo, y por ende la vida, el que mide la realización de todos los actos, del vivir propiamente dicho. La muerte, como manifestación de la suspensión del tiempo y del acontecer del hombre común; el recuerdo como la traslación o prolongación de tiempos; la soledad como el correr del tiempo a la par de un vacío, de algo que llene ese mismo lapso que se pierde en la nada.

"Lentamente" es nostalgia, búsqueda en el pasado, recuerdo en la oscuridad:

"Lentamente"

"Ahora en la oscuridad del jardín,
 con la agonizante narración del día,
 seguiré sufriendo el silencio...".
 GRACIELA A. SMERLING, *El luto*

En la ausencia de las horas que fatigan
 a espacios de frutas y de sombras,
 en la desesperada ilusión de los pájaros
 como toboganes submarinos en el sueño y el sueño.

En un abrazo genital de encuentros y desencuentros
 obligamos a las manos
 como una realidad de antorchas y jardines
 en el estrecho camino a la tempestad del origen.

Nada estremece a la sangre
 ni el infortunio de la piel bajo la carne.

Todo recuerda las ásperas miradas
 como una araña de las noches y las noches
 derramando la piel sobre la piel.

A tránsitos cerrados
 a golpes de sístole y diástole,
 a galopes de corazón y corazón,
 giramos en un búho deletreado

Como los días y los días y la muerte.

Mientras que en "Rotación" el tiempo es proyección hacia adelante, espera de algo que ya viene:

Estalla el Tiempo.

Los siglos
 anticiparon los siglos.

Estalla el Tiempo.

Un jaguar

*lentamente
se aproxima.*

Estalla el tiempo!

Cuántos deseos de retener lo pasado, lo efímero. Pero todo pasa, nada puede detenerse. Una elocuente frase cierra este poema:

"Recuerdo"

*Los días de lluvia con dolor a infancia
Los amigos muertos, reflejados en los charcos
La ironía de las veredas mojadas.*

Somos el resumen de una época.

Mis manos se encuentran olvidadas.

Mi pensamiento se esconde en la grieta de la memoria.

*EL VALOR DE LAS ESQUINAS, LA ARENA Y LOS
[SOMBREROS*

Recorro el final:

Los espejos y las muertes se asemejan.

La muerte como tema latente en la poética de Smerling se nos ofrece en estos versos cargados de amargura:

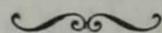
"Llegada de la muerte"

*Se va en un grito
la luz de las laringes
y nos sufren*

Las eternas promesas incumplidas.

*Son palabras ajenas
son mentiras irrefutables*

Es la muerte que me embiste.

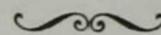


"Falta de muerte"

*¡Qué ganas de morir
a cualquier hora del día!
Encontrando sagradas las hierbas,*

Refugiando los ojos.

*Como óxidos temporarios
¡En desuso de la muerte!*



"Muertos"

*¡Qué figura
reivindica*

*esos gajos
arrancados
de la tierra?*

*¿Dónde se encuentran
los magníficos
relatos*

de las lluvias?

NOTAS

- 1 "Cuadernos de Estraza". Apartado Postal 19-410. México 19, D.F.
- 2 "Colección Jardín de Espejos". Box 5077. College Station. Mayaguez, Puerto Rico 00708.
- 3 "Cajita de Música". Somellera 571. Adrogué (Buenos Aires). Argentina.
- 4 "Ediciones La Rosa". La Rosa 514. Adrogué (Buenos Aires). Argentina.
- 5 Teresinka Pereira. Department of Spanish and Portuguese. University of Colorado. Boulder, Colorado 80302. U.S.A.
- 6 Véase *Repertorio Americano*, Año V, N° 1.
- 7 Julián Gustems. Condes de Bell Lloch 90 2a., 2a., Barcelona 14. España.
- 8 Editorial Loformis. San Andrés, 356. Barcelona 30. España.
- 9 *Lectura poética del libro "Ladrón de fuego"*. Secretariado de publicaciones de la Universidad de Granada. 1976. pág. once.
- 10 "Anade". Libros de poesía. Avda. Cervantes, 18-7a 3°M Granada. España.
- 11 Chidil - Casilla de Correo 147. 3400 Corrientes. Argentina.

AVISO DE SUSCRIPCION

El *Repertorio Americano*, órgano al servicio de las letras y el pensamiento en América, le invita a formar parte de su grupo de amigos en varios puntos del mundo.

Suscríbase ahora o renueve su suscripción. Para tal efecto, diríjase al Instituto de Estudios Latinoamericanos, Apartado 86, Heredia, Costa Rica.

Los precios que rigen son:

Para Costa Rica: ₡ 30 por año.

Para el exterior: U.S.\$ 8 por año.

EL SACERDOTE SIN VOCACION Y LA BAILARINA FRUSTRADA: Interesante binomio en la narrativa de Julieta Pinto

Myriam Bustos Arratia

I.—El punto de partida

Iniciar literariamente un relato desde un momento crucial en la existencia del protagonista no es nuevo en la novela moderna. Ni en la novela ni en el cuento. Tampoco en el cine, que tantos puntos de contacto tiene con la literatura.

Una hora de espera, los minutos en que se permanece alistando la valija que se llevará en el viaje que se supone pondrá fin a una situación intolerable, la media hora en que se va dentro de una ambulancia camino del hospital, gravemente herido por mano propia o ajena, los terribles momentos que se viven luego de haber abierto las llaves del gas o de haber ingerido un tubo completo de somníferos, en fin, tantas situaciones semejantes y recurrentes en la vida, suelen servir de punto de inicio a muchos narradores (por ser circunstancias especialmente críticas, en que el pasado se atropella por aflorar a la conciencia en todos los hitos que condujeron, por último, al momento presente), quienes, a lo largo de las páginas que siguen, nos desvelarán una vida humana en todos los pormenores que interesan para comprender por qué se está operando, allí, donde se encuentra el protagonista, finalmente; a qué se debe que no tenga más remedio que abandonar de manera definitiva el sitio en que ha vivido desde niño; qué originó el intento de autodestrucción o el atentado ajeno contra la propia existencia.

Así, entonces, por el final, por el desenlace, han comenzado grandes novelas que hemos leído: "Cuán Verde era mi Valle," de Richard Llewellyn, cuyo Huw, el protagonista, nos afirma, en la primera línea: "Me voy del Valle"; "El Túnel", de Ernesto Sábato, cuyo personaje principal intenta impactarnos con un exabrupto: "Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne".

El procedimiento nos parece de incalculables posibilidades estéticas y psicológicas. En casi todos los casos, si el escritor tiene la capacidad para captar el interés inmediato del que inicia la lectura de su obra, resulta un anzuelo en que siempre picamos múltiples peces del inmenso mar de aficionados a la ficción literaria. Basta, entonces, que a un buen lector le pongan ante la vista una primera oración sugerente de un pasado, para que se eche de inmediato sobre la segunda, la tercera, y siga, así, hasta abarcar la historia completa cuyo final ya conoce, pero cuyos antecedentes ignora. Para adentrarse en ellos, tendrá que seguir los revoloteos, la navegación y las caminatas de la pluma del escritor, y deberá, también, ponerse en contacto con otros personajes de la fábula, ya que, al ser, el hombre, un ente social, toda su vida ha estado relacionada con otros que son, seguramente, alguien vital en su destino de individuo, y él es, asimismo, un ingrediente que formó parte —o sigue formándola— del plato existencial ajeno.

En esta novela de Julieta Pinto que se llama "El Sermón de lo Cotidiano"¹, entramos, también, en la historia, por el casi final, cuando la protagonista es conducida a una ambulancia por "cinco dedos que se entierran en la piel" (P. 7). Por cierto que no sabemos qué le ha ocurrido, por qué razón

se encuentra en ese estado en que es casi una autómatas: "No entiendo cómo los pies se arrastran, cómo conducen el tronco y los brazos". (P. 7)

La escritora, ya en el primer párrafo, se encarga, sin embargo, de proporcionar varios datos importantísimos en la existencia de Silvia, que informan al lector rápidamente de quién es la mujer que ha penetrado en el interior blanco y sin ventanas del vehículo en que se transporta a los enfermos: se trata de una persona que no siempre ha sido desdichada ("Los meses de la alegría",...), pero que ha vivido muchas segundas doce horas en medio de una oscuridad agigantada por el sufrimiento ("... la angustia de las noches,"...); que no ha permanecido inactiva ("... las horas de trabajo,"...); que desde la infancia se sintió inclinada irresistiblemente por el arte de Terpsícore ("... la niña que quiso ser bailarina",...); que sin darse cuenta de la trascendencia de los juguetes demasiado íntimos, se encontró un día con que ya formaba parte del ejército de las que ya no son vírgenes ("... la adolescente que dejó su pudor en unos juegos sin malicia,"...); que tuvo un hijo ("... la madre") (P. 7). Todos estos datos se nos proporcionan en sólo cuatro líneas del texto, en forma de simple recordación emunerativa, sin constituir ni una sola oración en el sentido sintáctico de la palabra, con certeros ramalazos del pasado que surgieron en la mente de la mujer.

2.—La simple alusión, la restricción de elementos lingüísticos: una característica importante en el estilo de la narradora.

Hemos señalado el procedimiento inicial de que se vale Julieta Pinto para informar al lector, en poquísimas palabras, de los grandes momentos en la vida de su protagonista, porque es una constante en la novela: la autora no describe, no detalla, no narra la mayor parte de los hitos decisivos para el destino de sus personajes, sino que, con una palabra, con una frase o con una simple suboración, los alude. O bien, en un breve párrafo nos da a conocer un hecho que en la vida real del personaje ocurre en buena cantidad de horas o de días.

Así, entonces, cuando "relata" los momentos que siguieron ("momentos" que se dan durante un período bastante prolongado) a su encuentro con Leonardo —el médico comprensivo que se ofreció para pagarle las anheladas clases de baile y luego se convirtió en su amante—, reduce los hechos a esto:

"Noches divididas entre el estudio y la danza... Una noche recibí la visita del doctor con la queja de que no me veía desde hacía varios meses.² Hablar atropelladamente para no ver aquella mirada en sus pupilas y caer por fin en un círculo de sensaciones que despiertan un placer olvidado. Oír sus palabras de amor y sus palabras de excusa. Imposible el matrimonio conmigo, sus responsabilidades de padre y un mundo ajeno, extraño, se lo impiden. Una casa en las afueras de la ciudad para que nadie lo vea llegar y su compañía cada noche. Las lecciones de baile se van perdiendo en la bruma y el cansancio" (P. 16).

Cuando, ya al final de su última experiencia amorosa —también fracasada—, decide aprovechar la llegada de un telegrama proveniente del colegio en que estudia Eugenia, su única hija, para abandonar a Augusto —el marido que la ha confinado en una isla donde el tedio, la soledad, la inacción y la incomunicación la tienen entregada incluso al alcohol—, la pluma de Julieta refiere los hechos en apretados párrafos que abarcan desde la llegada del telegrama hasta su frustrante encuentro —o, mejor, desencuentro— con la muchacha y su pronta salida del internado. Transcribiremos completo el relato para probar nuestras afirmaciones relativas a la capacidad de síntesis de la escritora, quien, pese a su laconismo, nos muestra los estados y las situaciones de manera vívida, completa y convincente:

"Mar. Otra vez el sonido del mar aumentado por la oscuridad de la noche. Mi huida en la lancha que casi no sé manejar, mi desesperación por romper las tinieblas que me impiden la visión clara. El deseo de ver a Eugenia da fuerzas a mi voluntad. El telegrama había llegado con Augusto. No lo noté hasta que sus manos temblorosas sacudieron mi sueño. Todavía con los efectos del licor me enderecé en la cama y los signos azules en el papel comenzaron a bailar como un grupo de moscas inquietas. Por fin logré atraparlos: era un llamado urgente del colegio. Recuerdo las manos de Augusto impidiéndome correr hacia la lancha, sus quejas de que no podía abandonarlo. Mi inteligencia trabajando con la perversidad de la desesperación, haciéndole creer que bebía licor a su lado, hasta que su cuerpo se desplomó en la cama. Mi ternura seca ante su desamparo, mi odio revivido ante su impotencia. La mente alerta para robar el dinero y la terquedad de llegar hasta mi hija.

No veo más que figuras borrosas que me venden un boleto, miran mis ropas húmedas, mis ojos extraviados, hablan entre sí y me ayudan a subir al avión que me llevará lejos...

La civilización que ya había olvidado me aturde con el ruido de las gentes y el paso de los automóviles. Entro en una tienda y cambio mis harapos por ropa nueva. La sensación extraña que me da la blusa de seda es ahogada por la urgencia de llegar al colegio.

La sorpresa de encontrar a Eugenia hecha una muchacha independiente y díscola. "Soy una mujer moderna y quiero vivir sola. Conseguí trabajo y no pienso estudiar más". La congoja de las monjas al decirme que habían hecho todo lo posible por educarla bien, pero que su naturaleza torcida no pudo ser enderezada. No quise escucharlas más y apretando los brazos contra mi cuerpo para ahogar el deseo de estrechar a Eugenia, salí del colegio" (Pp. 83-84).

3.—El verdadero protagonista

Pese a todo lo afirmado, no es Silvia la protagonista de la novela, como podría pensarse, dado que es ella la que abre la obra. Silvia no es más que el ser humano más decisivo en el destino de luz que se anuncia para el verdadero protagonista: José, el sacerdote que debe encargarse de la curación psicológica de ella cuando es llevada al centro médico en que él se encuentra a cargo de la salud espiritual de los enfermos.

La historia de José, lo mismo que la de Silvia, se reconstruye desde el presente hacia el pasado. Nos enfrentamos con él sólo cuando entra en la vida de Silvia, ya maduro y, como ella, frustrado y herido por una existencia absolutamente ajena a lo que debió ser.

Tal como en el caso de la mujer, la escritora se encarga de mostrarlo al lector en su momento actual, pero dándole a quien empieza a conocerlo algunas informaciones inmediatas de importancia para forjarse una idea global acerca de quién

es el ser humano que va a configurarse paulatinamente en las páginas que siguen. Así, entonces, cuando el sacerdote tiene su primera y difícil entrevista con la mujer que acaba de ingresar al centro de salud, experimenta de nuevo el gran problema de su ejercicio —llamémoslo "profesional"—: la imposibilidad de ayudar verdaderamente al afligido, de comunicarse efectivamente con él por medio de las palabras, de saber con exactitud dónde está mal. Mientras la mujer está frente a él "y es como si no estuviera" (P. 10), siente que otra vez se encuentra ante el callejón oscuro y sin salida que ha sido, hasta ahora, su misión de consejero, de guía espiritual:

"Siempre la impotencia, siempre la imposibilidad de dar una esperanza donde reina el caos, siempre esta lucha estéril por atrapar un alma. Durante años el fracaso ha rondado todos mis esfuerzos. Son tan pocos los que han respondido a mis palabras... Soy yo el que congela el amor antes de repartirlo, el que seca sus propios sentimientos porque los da sin entregarse... No encuentro las palabras necesarias para separar los tejidos sanos y descubrir el órgano enfermo" (P. 11).

Las afirmaciones anteriores nos enfrentan, sin duda, de inmediato con el drama personal de José. Las que vienen constituirán los elementos —biográficos, por cierto— para comprender por qué el sacerdote "congela el amor antes de repartirlo" y por qué no puede entregarse al ser humano que necesita ayuda.

4.—Una especie de "conversación en La Catedral", sólo que en un centro de salud.

Todos los que hemos leído la fascinante y complejísima novela de Mario Vargas Llosa "Conversación en La Catedral"³, sabemos que el título de ella es engañoso (lo que —dicho sea de paso— no es extraño, tratándose de Vargas Llosa, quien ha estructurado todas sus novelas mediante artificios técnicos que conducen al lector a creer lo que no es y a experimentar, una vez conocida la verdad, una emoción que tiene mucho que ver con el atractivo —para nosotras irresistible— de toda la creación del peruano). La historia de Zavalita y de la gran cantidad de personajes que pueblan la obra no nos llega a través del diálogo que mantiene Santiago Zavalita con Ambrosio en la cervecería proletaria que ostenta el pretencioso nombre de "La Catedral". El encuentro, después de muchos años de no verse, entre "el niño Santiago" y el ex-chofer de su padre, más la charla recordatoria que mantienen en la cervecería, es nada más que el hecho del presente que sirve al novelista enamorado de Emma Bovary⁴ para reconstruir el inmenso mosaico de existencias paralelas y relacionadas en alguna forma de todos los hombres y mujeres que figuran en la obra. Pero la "técnica" novelesca no es la de reproducir, simplemente, lo que conversaron Zavalita y Ambrosio: imposible algo así en un escritor tan amigo de ponerse dificultades y de obsequiárselas al lector como, es, indudablemente, Vargas Llosa.

Tal como en la novela del peruano, Julieta Pinto parte de una realidad de comunicación verbal entre los dos personajes de su obra. Pero el texto que reproduce del diálogo es mínimo, casi inexistente. La novela se estructura en forma de dos monólogos interiores —correspondientes, desde luego, a Silvia y a José— que van produciéndose motivados por las conversaciones que mantienen ambos, pero que no escuchamos más que ocasional y fragmentariamente, intercalados sus textos entre las distintas secuencias de cada monólogo, mas sin continuidad (sin continuidad —repetimos— en el sentido de que nunca —o casi nunca— se reproduce lo que Silvia respondió a las palabras de José, sino que aparece, en cambio, lo que pensó, recordó o sintió como reacción ante ellas).

La verdadera "conversación" —como en la novela mencionada de Vargas Llosa— está, pues, implícita en el contenido de los recuerdos y de las reflexiones de los personajes que dan forma a cada monólogo.

5.—Concatenación temática entre ambos monólogos

La autora se encarga de contarnos las vidas de Silvia y de José paralelamente. La motivación se halla en las conversaciones que mantienen ambos en el centro de salud, conversaciones que —repetimos— casi no figuran.

Por los monólogos de cada uno (presentados en secuencias sucesivas: primero el de Silvia, luego el de José, interrumpidos, circunstancialmente, por fragmentos del diálogo habido entre ambos y surgido con mucha dificultad al comienzo, pues Silvia no siente deseos de hablar: hablar es recordar, y los recuerdos, porque golpean por segunda vez y tercera y equis veces cuando vuelven, es preferible sepultarlos), vamos enterándonos de qué han conversado y, por ende, también, de qué han recordado.

Se supone que Silvia es quien tiene que hablar de sí misma, puesto que se trata de verbalizar vivencias para comprender el propio pasado, para ver serenamente la verdad y sobreponerse al miedo: "Hay que enfrentarse a la verdad para vencer el temor" —le asegura José, en las primeras y casi mudas entrevistas (P. 14). Los monólogos de Silvia, por consiguiente, debe comprenderlos el lector como constituidos por todo lo que dijo al sacerdote, pero no en la misma "forma": todos ellos dan la impresión de ser tan sólo algo pensado; pero la autora nos da la clave del porqué de esta extraña forma de "dialogar" como para sí mismo: en la página 70, José le expresa: "—Siempre tengo que decirle que piense en voz alta".

Los monólogos de José, en cambio, tienen que ser evaluados de otro modo: las palabras de la mujer le traen a él sus propios recuerdos, recuerdos que, por cierto, quedan en su interior, es decir, no forman parte del contenido de la conversación que mantienen ambos. Como el tema de ellos ha sido motivado por las palabras de Silvia, cada monólogo de José es, entonces, el resultado de lo que pensó mientras Silvia hablaba —o después, recordándolas o meditando sobre ellas—. Hay, en consecuencia, una relación temática entre cada monólogo que establece un paralelismo indudable entre ambas vidas y que va produciendo un encuentro emocional importante entre Silvia y José.

Cuando la mujer habla de su infancia y de su vida familiar, sus juegos, sus sentimientos, entonces José recuerda su propia niñez, con los mismos contenidos. Cuando Silvia le cuenta cómo, en el internado, adonde la llevaron muy pequeña sus padres, todo se consideraba reprensible: estar sola, correr, reír, bailar, jugar con las sombras, José, a su vez, rememora experiencias afines en el Seminario Menor: "¡Malo! Se aprende pronto su significado" (P. 29) —dicen las primeras palabras del monólogo correspondiente—. Cuando Silvia, luego de salida del internado, se va a vivir con su abuela y recuerda el hecho ante el sacerdote, éste regresa, de nuevo, a su infancia: "Mi niñez también recorre su camino" (P. 36). En una parte de su relato, Silvia ahonda en el significado que tuvieron los árboles en las épocas más angustiosas de su vida: "¡Árboles! Siempre temí transformarme en uno de ellos y quedar en un sitio para siempre... La palabra árbol ha comenzado a crecer hasta transformarse en aquel higuero donde Eugenia y yo nos sentábamos a descansar" (P. 40). José, por su parte, también tiene experiencias con los árboles. Mientras, para Silvia, éstos son un símbolo de imposibilidad de ir de un lado a otro, de secuestro terrenal (especialmente cuando vivía

a expensas de Leonardo, el médico, quien la mantenía encerrada en la casa, vestida con ropas adecuadas a la situación, frustrada por sus "pies quietos dentro de las pantuflas de terciopelo", (P. 42) y espiritual, para José, ellos, ya en el Seminario Mayor, constituyen muros, es decir, algo que, igualmente, impide respirar, ver mundo, conocer lo que hay más allá: "Los árboles están en todos mis recuerdos, pero ahora los veo transformarse en una tapia de piedra... El claustro me hace sentirme mal y mi rebeldía inventa excusas para traspasar las tapias de piedra que lo rodean" (P. 42). En otro momento de su relato, Silvia habla de la sorpresiva carta de Augusto y del cambio de ánimo que produjo en ella su sola lectura: "Me siento importante. Esa noche no tomo pastillas y la imagen de Augusto cierra mis párpados" (P. 47). José asocia el hecho con otro de su biografía: "Una carta puede decir tanto, hasta cambiar el curso de una vida. Las palabras de aquella carta que Luis me mostró quedaron para siempre en mi memoria" (P. 47). Cuando Silvia parte con Augusto en un avión, estimulada por las esperanzas de una nueva vida, "abriéndose camino entre las nubes, para dirigirse hacia lugares donde el sol está más encendido y el sonido del mar no tiene fin" (P. 52), José no rememora, de su existencia, nada que se relacione con aviones, pero sí con alturas y sus aires que huelen a libertad: ha sido trasladado como sacerdote a un sanatorio, y allí está "otra vez el aire libre de las alturas y el olor frío de los árboles de ciprés" (P. 52).

A raíz de la confianza que va adquiriendo Silvia al hablar libremente de su vida pasada, empieza a sentirse realmente confortada por el sacerdote. Más aún: está reviviendo y mejorándose efectivamente. Una prueba, para ella, es que se da cuenta de que se encuentra frente a un hombre: "¡Todavía soy mujer y la presencia de un hombre me conmueve! Antes de venir a su oficina me contemplé en el espejo. Mis facciones me parecieron menos ajenas" (P. 56). José capta este despertar de su "paciente", su mirada distinta, que lo hace pensar en otra mirada femenina que le imploró algo que no pudo o no quiso darle: "Hay una súplica callada en los ojos de esta mujer, una súplica que quisiera borrar y no puedo. Hubo una súplica igual y yo pude haber quitado esa angustia de otros ojos" (P. 59).

Cuando Silvia habla al sacerdote de su transcurrir solitario y vegetativo con Augusto en la isla y de lo esperada que era para ella la visita mensual que hacían ambos a un pueblo cercano donde, pese a la pobreza de sus habitantes, había gente que constituía familias, que se amaban, que estaban unidas y eran, por ello, envidiables, José rememora también un pueblo significativo en su vida, al que lo enviaron como sacerdote, una vez que cumplió su misión en el sanatorio: "Un pueblo crece alrededor mío y me entrega casas de adobe sin encalar" (P. 64).

Silvia, cuando recuerda y analiza su unión simplemente carnal con Augusto, concluye que su afición a la bebida no fue más que un intento de engañarse a sí misma mediante un procedimiento que le permitiera ver lo que no existía: "¿Cómo no intentar la evasión hacia un mundo de sombras, cómo no buscar refugio en aquella bebida que transformaba la choza en palacio?" (Pp. 69-70). El sacerdote, motivado por esta reflexión, mira hacia su pasado y concluye: "Siempre el engaño" (P. 71), y se hunde en recuerdos de sus relaciones pecaminosas y ocultas con mujeres.

Silvia deja de ser, ella misma, su propia preocupación única y obsesiva en el centro de salud. Ahora la inquieta ese ser humano que pretende salvarla y al que a veces llama "padre" y otras, "doctor", vocablo, este último, que siente "más objetivo, menos íntimo" y permite, por ello, "hablar sin temor, sin mentiras" (P. 62). Empieza a preguntarse por qué

se hizo sacerdote, "qué motivó el abandono de un mundo lleno de promesas para refugiarse en otro de constante sacrificio" (P. 74). No puede resistirse y le formula directamente la pregunta que la intranquiliza. José le responde que fue porque buscaba un ideal más fuerte que la muerte: "El amor divino es una locura maravillosa... Es perseguir un sueño aunque no se haga realidad" (P. 74). Entonces ella se sorprende de la similitud de aspiraciones: "Su respuesta es el eco de mis propios pensamientos, y el amor de que me habla ha sido el amor humano que yo he buscado. El perseguir una felicidad que nunca se cumplió, el creer que el amor es una constante invariable en el curso de una vida, aunque la realidad demuestre lo contrario" (P. 74). Claro está que la placidez, la serenidad que pretende revelar José ante ella no la engañan: "Comienzo a envidiar su serenidad, ¿o será fingida? Una máscara para hacerme creer que se puede conformar con un amor sin palabras, sin la reciprocidad que es el motivo del amor. No se puede vivir sólo de sueños, no mientras el cuerpo exija respuestas y el tacto esté tan unido al amor como la locura" (P. 74). Está segura de que el sacerdote miente. Sin quererlo, claro está, como nos pasa a todos, en nuestra imposibilidad absoluta de conocernos verdaderamente.

Cada día se estrechan más las relaciones emocionales entre la frustrada bailarina y el sacerdote sin vocación. Tanto, que se la percibe a ella como una candidata irremediable a un nuevo amor que la dejará, posiblemente, tan vacía y herida como los anteriores: "Me pregunta si deseo salir al jardín, y la emoción de estar a su lado, sentada en una banca, me hace contestar con un movimiento afirmativo de mi cabeza" (P. 77). Le habla de Leonardo y de Augusto. Los compara, los describe, los juzga. Pero no se atreve, esta vez, a expresarlo todo. "Callo porque no puedo decirle lo que siempre he anhelado: la ternura como una nube que se une a la mañana y al color de las dalias, desconoce sentimientos oscuros y es tan transparente como la gota de rocío que oscila en el pasto" (P. 79). Lo no dicho por ella es, ahora, lo que se concatena a las reflexiones internas de él: "Siempre la lucha cuerpo-espíritu y el odio como resultado de la caída. ¿Por qué me buscan las mujeres?" (P. 79).

Cuando Silvia trae a su memoria su huida de la isla por causa del telegrama con noticias de su hija, él revive mentalmente la llegada de otro telegrama que lo hace palidecer: está seguro de que, por haber hablado en nombre de la Iglesia, en un primero de mayo, por haber hecho afirmaciones poco ortodoxas en las que personalmente cree, por haber expresado su descontento con una Iglesia que, a su juicio, no ha sabido cumplir su papel, no sólo se le amonestará, sino que se pondrá fin a sus funciones como sacerdote desde la Curia.

Toda la historia de Silvia, en síntesis, tiene una réplica en la de él. Son almas gemelas, víctimas de las mismas equivocaciones y de la misma cobardía para afrontar las verdades o las soluciones adecuadas. Pero él, que se siente fracasado por haber ejercido un sacerdocio sin amor ("Sólo el amor puede crear el ánimo nuevo para darle la mano a los que sufren y rectificar las equivocaciones del pasado", (P. 99), por primera vez en su vida puede ayudar realmente a alguien, y se da cuenta de que, por lo tanto, no es demasiado tarde para evitar que la existencia se convierta "en un campo desolado incapaz de producir cosechas" (P. 99).

6.—*Un desenlace que no estropea la novela*

En las páginas finales de la obra, el lector teme que la escritora —quien ha desnudado en las hojas anteriores a dos seres víctimas de situaciones muy semejantes y de la persecución de quimeras comunes— caiga en la solución humana y perfectamente justificada (pero estéticamente menos eficaz)

del encuentro erótico entre los protagonistas. Afortunadamente, no hay tal: Silva está recuperada por obra de José: "Es el amigo, el médico, el sacerdote que con amor ha podido reparar el odio que me agobiaba, y dejarme libre y ágil para empezar la vida" (P. 100). José, por su parte, se prepara para tomar un camino distinto: "Ahora he terminado con mi propia mentira y soy el hombre que negué, que escondí y que aparté con miedo. Ahora me puedo equivocar y aceptar mis limitaciones porque soy un simple ser humano. Soy el que no puede negar la ayuda, el que siente y se compromete, el que no se aísla, el que empieza a ser parte de esa legión de hombres que necesitan mi valor, mi solidaridad, mi paso firme con ellos; el que comprende por fin la misión que ÉL le ha encomendado" (P. 103). Sus últimas reflexiones —si se relacionan adecuadamente con sus problemas anteriores y se recuerda, entre otros, por ejemplo, lo que él entiende por "negar la ayuda"⁵ —insinúan la posibilidad de una futura militancia por la causa de los marginados, que seguramente lo obligará a renunciar a sus votos cuando la disidencia haga, de nuevo, intolerable su vida.

7.—*Una posición ante la Iglesia y sus servidores.*

Julietta Pinto nos cuenta, en esta novela, no sólo la historia de un muchacho al que su madre le eligió el destino de sacerdote y que lo obedeció sin siquiera ocurrírsele alguna vez que su vida podía ser otra. La escritora nos pone al frente de un sacerdote ya maduro que rememora todos sus sentimientos y su manera de pensar sobre la formación que se le dio en el Seminario Menor y luego en el Seminario Mayor. A ningún lector se le oculta la posición crítica de ella frente a esta forma represiva —que juzga equivocada— de educar a quienes tendrán a su cargo la dirección de los fieles en materia de cumplimiento de la doctrina de la Iglesia. Toda la crítica aparece, por cierto, en boca (o en mente, para mayor exactitud) de José, quien desde pequeño no entiende ni acepta que casi todo lo natural sea pecado, y que, ya en el ejercicio de sus trascendentales funciones, debe dar determinados consejos —que siente como inhumanos— sólo porque no puede tomar una posición contraria a la doctrina de la Iglesia. Su conflicto es tan hondo cada vez que aconseja algo que sabe será nefasto para la vida conyugal (a ello nos referíamos cuando, en el apartado anterior, hablábamos de "negar la ayuda"), que desea con toda su alma no ser obedecido por sus fieles o que, mejor, no le pregunten nada y resuelvan sus problemas solos. El capítulo IX, ya citado, es una excelente muestra de esta encrucijada en que se halla tantas veces⁶.

(Cabe observar que la posición crítica ante los servidores de la Iglesia se amplía, también, hacia las monjas, quienes, en la infancia de Silvia, son presentadas por la muchacha como combatidoras del pecado, descubierto en todo lo que cualquier niña sana y normal hace o siente. Las monjas, para Silvia, son "horribles mujeres vestidas de negro" —P. 28—, voces que "salen de los mantos negros" —P. 28—, mujeres a quienes confunde "con un enorme paraguas, que en cualquier momento se cierra y me atrapa" —P. 28—).

Cuando José es trasladado como cura de un pueblo, y honradamente está de parte de los campesinos y no de los patronos —contrariamente a lo que desean sus superiores eclesiásticos—, se añade un nuevo drama a su vida, pues tampoco puede actuar de acuerdo con quienes, al amonestarlo por su proceder, le envían una orden de traslado con la advertencia de que "se espera que en el próximo lugar no tenga dificultades con los señores que mantienen la Iglesia con un desinterés de verdaderos cristianos" (P. 67). Más adelante, ante un nuevo desacato de lo que de él se espera en relación con los trabajadores de las clases bajas, recibe un cariñoso y artero con-

sejo departe de su superior eclesiástico: "—... Cuando quiera expresar una idea nueva, tal vez un poco extremista, debe disfrazarla para no asustar a los timoratos, que son la inmensa mayoría de los fieles. La Iglesia debe ser muy cauta; si no, se queda sola" (P. 86).

El desacuerdo, entonces, entre José y la Iglesia, se da en una cantidad de cuestiones demasiado amplia como para no producirle conflicto tras conflicto, y eso, sin considerar para nada las exigencias de su cuerpo, su sensualidad, que lo llevan a un estado de "pecado" casi permanente, de odio de sí mismo y de afán de venganza contra mujeres que son inocentes de todos sus problemas, desde luego: "La nueva caída aumenta el odio, lo acumula en reservas que rompen sus cápsulas cuando menos lo espero. Se transforma en palabras ásperas dirigidas a mujeres que no lo merecen y ocasiona llanto donde debí sembrar compasión y ternura" (P. 80).

8.—*Dos voces de distinto sexo y una sola voz no más.*

El hecho de que la novelista haya elegido como técnica narrativa, en este caso, la presentación de los dos conflictos de las vidas de Silvia y de José por medio de dos monólogos sucesivos, es decir, que nos cuente la historia de ambos utilizando exactamente el mismo procedimiento, perjudica un tanto la difícil tarea que tiene ante sí todo escritor de diferenciar las "voces" de sus personajes. Bien sabemos que el monólogo interior es una técnica excelente para la introspección, para la presentación, al lector, del personaje, desde dentro de él mismo, sin la molesta y obsoleta intervención del autor que quitaba realismo a las novelas del pasado. Sin embargo, cuando se trata de más de un personaje mostrado de acuerdo con la misma técnica, al autor suele serle imposible —o, al menos, muy difícil— diferenciar una "voz" de la otra, especialmente porque su propia "voz" es la que tiende a apoderarse de cada uno de los personajes.

En el caso de esta novela de Julieta, el procedimiento elegido es válido para su propósito de realizar un profundo análisis psicológico de Silvia y de José, análisis que deja, por cierto, perfectamente explicada al lector la realidad interna de cada uno. Pero resulta inadecuado —repetimos— para diferenciar a Silvia de José. Podrá discutírsenos que —como hemos afirmado en páginas anteriores— Silvia y José tienen grandes similitudes psicológicas y vitales, que son "almas gemelas" con conflictos muy semejantes. De acuerdo. Pero por muy parecidos que sean ambos, es imposible que "verbalicen" (aunque se trate de una verbalización interna) su realidad utilizando exactamente las mismas "formas" expresivas. Y, en este caso, así ocurre. Y tan así es, que si no fuera por la uniforme ubicación y delimitación de las dos secuencias —separadas, en el impreso, por tres asteriscos, aparecida (como ya dijimos) primero la de Silvia y a continuación la de José— y a no ser, también, por los datos referentes a las circunstancias personales de cada uno y a su relación con otras gentes que se nombran, y de no existir, por último, ese maravilloso recurso morfosintáctico de nuestra lengua que es el "género" y que nos orienta, por la terminación de los adjetivos, respecto del sexo de quien habla, a veces no sabríamos si estamos oyendo la voz de Silvia o la de José.

Ya hemos señalado una característica en la forma de "narrar" de Silvia, que es su tendencia a la simple alusión de hechos, a la escueta enumeración de situaciones por medio de elementos que sirven para nombrar, casi sin verbos. Pues bien: en la narración de José, se advierte la misma "forma". Así, entonces cuando rememora sus años en el Seminario Menor y su amistad con Antonio, éstas son sus palabras internas:

"La emoción de descubrir trillos nuevos en la montaña de enfrente, imaginar a dónde conducirían; una pequeña casa,

un portón de hierro, o largos espacios que la distancia parecía llenar de musgo, y la montaña cerrándose en la altura hasta cubrir todos los caminos. El deseo de aventura acortando la distancia para deslizarse por ese bosque virgen de árboles inmensos y suelo sin huellas. Antonio adelantándose a mis pensamientos, compartiendo deseos, sueños, pesares" (P. 31).

Del mismo modo, tanto Silvia como José se expresan como lo haría el más sensible de los poetas, en especial cuando se trata de dejar en claro su hiperestésica y sensual relación con todo lo que constituye la naturaleza, esa naturaleza que tan querida es para Julieta Pinto.⁷

Comprobémoslo:

Silvia: "Recoger imágenes y sonidos; un color que se queda temblando en una hoja, el olor de las flores y de aquel aire que acompaña mi risa. El brillo de las gotas en mis zapatos antes de deshacerse dejando una humedad de desilusión, mi mano regordeta aprisionando una margarita..." (P. 21)

"... saludar al sol en las mañanas, beber el viento que se ha vuelto transparente, . . ." (P. 51)

José: "Helechos, begonias, florecillas de sombra, musgos en las paredes, olor a humedad, a hongos sin color, a hojas podridas, al agua detenida entre pequeños pozos, a sombra de árboles grandes en las orillas, al aire estancado entre paredes de tierra" (P. 31).

"Sentía deleite al respirar el aire fresco; el calor del sol en contacto con mi piel me hacía correr con una nueva energía; el tacto de una hoja, del musgo, de una fruta, de la arena, me producían sensaciones diferentes que penetraban por la yema de los dedos" (P. 37).

A nuestro juicio, entonces, se trata de la voz de Julieta Pinto, quien en vano intenta disimularla entre los monólogos de una frustrada bailarina que atribuye el fracaso de su vida a que nunca encontró a nadie que la guiara verdaderamente ("¡Si alguien hubiera guiado mi vida con igual seguridad, si me hubieran enseñado a dirigirme con pasos firmes por un camino de sol", P. 50), y esconderla bajo la sotana del sacerdote que, finalmente, piensa que en lo cotidiano se halla, tal vez, la sabiduría de la existencia, de esta existencia en la que Dios "nos ha unido a los hombres, a las flores, a los ríos, a las montañas" (P. 105). Es decir, a todo cuanto Julieta ama, siente y lleva casi adherido a su sensitiva piel en su vida y, en consecuencia, en toda su valiosa obra literaria.

San José, mayo de 1978

C I T A S

1. Julieta Pinto. *El Sermón de lo Cotidiano*. San José, Costa Rica: Edit. Costa Rica, 1977.
2. La oración completa que se incluye en este párrafo subrayada, es una excepción a la "forma" de narrar el pasado. Obsérvese que, como rompe el estilo, de inmediato la escritora retoma el sistema de la simple mención de hechos en frases, casi sin verbos "principales".
3. Mario Vargas Llosa. *Conversación en La Catedral*. Barcelona: Edit. Seix Barral, 1970.
4. Léase esta confesión en el excelente ensayo de Mario Vargas Llosa *La Orgía Perpetua*. (Barcelona: Edit. Seix Barral, 1975).
5. Julieta Pinto, obra citada, Cap. IX, páginas 59-61.
6. Julieta Pinto, obra citada, Cap. IX, páginas 59-61.
7. Como queda de sobra demostrado en sus *Cuentos de la Tierra*. (San José, Costa Rica: Edit. Costa Rica, 1976).

BIBLIOGRAFIA MENCIONADA

- Llewellyn, Richard. *Cuán verde era mi Valle*. Buenos Aires, Argentina: Edit. Emecé, 1954.
- Pinto, Julieta. *Cuentos de la Tierra*. San José, Costa Rica: Edit. Costa Rica, 1976.
- Sábato, Ernesto. *El Túnel*. Buenos Aires, Argentina: Edit. Emecé, 1951.

- Vargas Llosa, Mario. *Conversación en La Catedral*. Barcelona: Edit. Seix Barral, 1970.
- La Orgía Perpetua*. Flaubert y Madame Bovary. Barcelona: Edit. Seix Barral, 1975.

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA Y CITADA

- Pinto, Julieta. *El Sermón de lo Cotidiano*. San José, Costa Rica: Edit. Costa Rica, 1977.

LA VERSIFICACION DE LOS CUENTOS DE NAUSICAA

Julián González Z.

Lilia Ramos, costarricense, Premio Magón 1978 y primera mujer que recibe este honroso galardón, escribió estos cuentos que vieron su luz en 1952. Siempre cercana a los niños, la escritora Ramos tuvo el tino de regalarles este conjunto de narraciones para poner a volar sus mentes cautivadas.

Hoy ocupan nuestra atención los mismos fantásticos cuentos, ahora traducidos a la voz lírica por Sylvia Puentes de Oyenard, dama de las letras uruguayas, en reciente edición del Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte.

Atrajo particularmente nuestro interés la frescura y transparencia que la escritora suramericana supo tan artísticamente conservar de la versión original en prosa. Su recreación no quita méritos a la primera y, por el contrario, la enriquece y exalta, para lo que se confabula la poesía de las narraciones en prosa con el verso que, a modo de sello, le implanta la poetisa. Es admirable su trabajo por los conocidos obstáculos que supone el paso de una forma a la otra. Entre los muchos atributos de estos poemas-cuentos cabe poner en relieve su nueva musicalidad tan a tono con el desenvolvimiento de las acciones de un modo que, por instantes, nos recuerda a La Fontaine e Iriarte, en aquellas épocas áureas de la fábula.

"Nausicaa" es el primer poema de esta decena. Como transposición de nombre y de lugar, Nausicaa es la niña buena, con sueños también de niña, que trueca su moneda —símbolo de lo material— por una felicidad mayor. Tal moraleja se desprende de la lectura de esta simple historia, ejemplo de solidaridad humana que refresca la fe en la bondad de los hombres, y cuya lección es dada precisamente por una niña.

El mundo de los niños se entrelaza con el de los animales y de las hadas. Es así como del hada Golondrina —en "Golondrina viajera"— se cuenta su itinerario hacia nuestro mundo, donde atrapa los colores que un niño hace brillar en sus cristalinas pompas de jabón. En este ingenuo quehacer no se percibe la transición de una locación a otra, ya que no hay límites entre ambos territorios. Eso sentiría un niño lector.

En "La travesura de Palemón" otra vez un niño acude en deliberada ayuda de Golondrina y le brinda los colores con que en la fiesta ella quiere deslumbrar, todos contenidos

en una flor. La naturaleza como fuente de belleza es un rasgo común de estos escritos.

Vemos en "Sauca y Tutura" un atisbo de crítica social cuando se hace alusión a la explotación del hombre por el hombre y de éste a los indefensos animales. Los personajes y la ambientación son más locales: un indio de los fríos y altos Andes que es acompañado por una llama fiel y amiga. Un elemento recurrente es la armoniosa relación entre el hombre y los animales en natural convivio.

De las historias de "Vulpeja, la zorra" y "Risco, el abejorrito ambicioso" se puede afirmar que tienen ciertas características de la fábula. El peso de la acción está confiado a los animales y al final se da una clara moraleja. En el primer caso, el que mal anda, mal acaba; en el segundo, que la falta de autoestima lleva a la infelicidad. Esta peculiaridad confiere a los poemas un provechoso carácter didáctico.

El signo local reaparece, ahora con un ave autóctona —el yigüirro— con una verdad universal; sólo aprendiendo a volar se puede ir en busca de la libertad. Esta "Canción sin palabras" se nos antoja como una oda a la alegría de saber vivir y compartir.

El tema del amor, aunque tratado muy ingenuamente como corresponde, se presenta en "Castañuelas, el cerdito", con exquisitos asomos de humor.

Dos historias muy gratas a la infancia son las dos últimas que completan este volumen. Por un lado las luces de Bengala, en un cuento homónimo, de ambiente navideño, colorido y brillante, lleno de fascinación y magia. Por otra parte, el binomio del Tío Conejo y la Zorra, llegándose al género de la fábula propiamente dicho. No intervienen seres humanos, por lo que la acción está totalmente en manos de los personajes animales que personifican a los hombres y sienten como éstos. El episodio concluye con una graciosa moraleja en la que se muestra cómo puede más la astucia del buen Tío Conejo que la mala fe de la desdichada zorra.

No sin emoción y regocijo hemos vuelto nuestros ojos hacia la edad infantil. Hemos comprobado así que la literatura sigue siendo alimento del espíritu para niños y grandes.

Que el interés por la literatura para niños no decrezca y que el trabajo de las escritoras Lilia Ramos y Sylvia Puentes de Oyenard sea ejemplo de amor por ellos.

COLABORADORES EN ESTE NUMERO

- ACEVEDO, Ramón Luis. Puerto Rico, 1947. M. A. con especialización en estudios hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, en la que actualmente enseña. Ha publicado ensayos críticos y una novela, *Pasión y muerte del cura Deusto*.
- ALONSO MARTINEZ, María Nieves. Española, 1952. Profesora de literatura española y de español instrumental en la Universidad de Concepción, Chile. Estudios de posgrado en los Estados Unidos de América y en Chile.
- BONILLA, María. Véase *Repertorio Americano*, año II, N° 3.
- ESPAU I SOLE, Joaquim. Nació en Barcelona en 1928. Realizó estudios de arte dramático y declamación, así como de filosofía. Dramaturgo y poeta.

Merecedor de varios premios. Revalorizador de los bailes folclóricos de Cataluña.

- GONZALEZ, Julián. Véase *Repertorio Americano*, año V, N° 4.
- MIRANDA HEVIA, Alicia. Véase *Repertorio Americano*, año V, N° 4.
- ROMAN, Yolanda. Alajuela, Costa Rica. Licenciada en Filología Española por la Universidad de Costa Rica, de la cual es profesora de literatura hispanoamericana.
- VILLEGAS, Juan. Véase *Repertorio Americano*, año I, N° 4.
- VLADICH, Stoyan. Actor y director teatral. Profesor en la Universidad de Costa Rica y en la Universidad Nacional. Actualmente realiza estudios doctorales en París, Francia.