



Mano a mano con Jorge Luis Borges



Jorge Smerling: *Leyendo su obra...*

Jorge Luis Borges: ... yo no sé si tengo una obra, creo que no. Son páginas misceláneas, coleccionadas. No hay obra en el sentido orgánico de la palabra. Son una serie de páginas ocasionales, contradictorias.

J. S.: *Sin embargo en esas páginas aparece frecuentemente el sentido de lo cíclico, de lo que muere y no muere y vuelve a surgir de otra manera. Usted muy bien lo dice en una poesía donde expresa "de lo perdido" y vuelve a repetir "lo perdido y lo recuperado".*

J. L. B.: Recuerdo un poema de Rafael Casino Sasens, gran poeta judeo-andaluz, uno de mis tantos maestros, donde dice algo así como "lo más hermoso, lo más bello del mundo es la costumbre, y entre las costumbres creo recordar "el alba, la mañana, el mediodía, la siesta, el poniente, la noche", y luego las estaciones del año. Es decir que hay ciclos, hay repeticiones que no son exactamente iguales, pero que son lo bastante iguales para que uno perciba un dibujo, un cosmos, un orden.

J. S.: *Hay algo que me atrapa en lo que usted dice y se me ocurre preguntar ¿cómo uniría eso con una concepción religiosa, con una reencarnación, con una vuelta?*

J. L. B.: La mayoría de los hombres cree en la reencarnación. En la India esta idea está tan arraigada que ningún teólogo o filósofo ha tratado de demostrarla, lo que no sucede con la idea de Dios que tiene muchas demostraciones.

Roberto G. Gritta: *Retomando el tema inicial, ¿Cree usted que el orden del universo, el devenir de la historia, tienen ciclos de fin y comienzo?*

J. L. B.: Yo no puedo saber eso, nadie puede saberlo. En la India se supone que los períodos se miden por siglos, o sea siglos y siglos y después de ellos la historia universal concluye. Luego viene otro período que es un eclipse donde se conservan las palabras, los vedas. Esas palabras deben ser los arquetipos y sirven para un nuevo ciclo, el que nunca es exactamente igual. Para el budismo, en cada ciclo de la historia universal hay un buda que nace en condiciones parecidas pero no idénticas, hay uno para cada ciclo. Hay otros que opinan que el universo es infinito y que hay un número infinito de budas y de ciclos. Todo es posible.

A mí personalmente me interesa mucho la religión, pero no he podido usar ninguna. Mi familia era católica, fuera de mi abuela inglesa que era anglicana y sabía de memoria La Biblia. Al contrario del Corán, que es un libro monótono, La Biblia es un libro riquísimo. En el fondo es una biblioteca. "Biblia" en griego quiere decir "libro". ¡Qué idea curiosa la de los hebreos de atribuir libros de distinto carácter, de distinta época, a un solo autor: el Espíritu Santo! Es difícil suponer que obras tan diversas como el libro de Job, el Cantar de los Cantares, el libro de los Reyes, el Génesis, sean obra de un mismo autor, un autor sobrenatural, desde luego.

R. G. G.: *Quizá allí esté la base de su escepticismo.*

J. L. B.: No, no. Lo que me cuesta a mí más, me ha resultado imposible hasta ahora, aunque a la edad de 81 años puede suceder cualquier cosa, lo que me cuesta creer es en un Dios personal. Más coherente me resulta el panteísmo en el que todo es Dios, o como decía Bernard Shaw: "God is in the making" o sea Dios está haciéndose. La idea de un Dios personal, que sea juez, la idea de ser premiado, de ser castigado, mímente no las acepta.

Mi hermana, mi madre, mi abuela eran creyentes. Pero mi padre no, era agnóstico. Una vez me dijo: "Este mundo es tan raro que todo es posible, hasta la trinidad".

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: ₡ 30,00
US\$ 8,00 - para el exterior



R. G. G.: *Quizás usted se resista a ver las cosas como la manifestación de un finalismo, de un destino y las conciba como un continuo hacerse, un continuo realizarse.*

J. L. B.: Sí, creo que la metáfora de Heráclito, la cual encontramos en todas las literaturas, que compara al tiempo con un río que fluye, es una metáfora necesaria, inevitable. No podemos imaginarnos al tiempo de otro modo. Cuando Heráclito dice aquello de que "nadie baja dos veces al mismo río porque las aguas cambian", es evidente que agregó aquello de que "porque las aguas cambian" para que recordáramos la sentencia y para que supiéramos que no solo las aguas cambian sino que nadie baja dos veces al mismo río porque nadie es la misma persona continuamente. Es decir que nosotros somos el río de Heráclito.

R. G. G.: *En ese continuo devenir, ¿Cómo inserta al hombre y su circunstancia?*

J. L. B.: No he llegado a ninguna conclusión filosófica. Recuerdo a un profesor de filosofía, de cuyo nombre no quiero acordarme, que sometía a los estudiantes a una especie de catecismo que tenían que aprender de memoria y contestar con las mismas palabras en el mismo orden. Empezaba preguntando ¿Qué es la filosofía?, y respondía: "Es un pensamiento claro y preciso. ¡Ojalá fuera un conocimiento claro y preciso! Vivimos en la duda y en la incertidumbre. Quizás esa sea la riqueza de la filosofía, saber que sus problemas son insolubles.

R. G. G.: *O sea que es un continuo entrar e insertarse en problemas.*

J. L. B.: Sí, efectivamente. Yo creo que si se averiguara qué sucede exactamente después de la muerte corporal sería perjudicial para toda la literatura. Porque la literatura está basada en imaginaciones sobre lo que vendrá, imaginaciones que nadie tiene por qué creer.

Dante —yo he leído la Divina Comedia diez o doce veces— advierte que su libro puede leerse de cuatro modos distintos. No creía que su libro fuera una descripción literal del otro mundo. Dijo un irlandés del siglo X, Cotorígena, que la escritura es como el plumaje desplegado de un pavo real. O sea que puede leerse de infinitos modos. Asimismo los cabalistas tenían una idea parecida. Afirmaban que, ya que Dios ha creado a cada hombre y ha dictado cada escritura, La Biblia ha sido escrita para cada uno de los fieles. O sea que es un libro para un solo lector. Que, en definitiva, es lo que sucede con todos los libros. Cada lectura es un redescubrimiento.

R. G. G.: *Para usted, entonces, cada lectura es un redescubrimiento individual.*

J. L. B.: La experiencia estética consiste en eso, precisamente. Un libro es una cosa entre las cosas. Un libro cerrado no existe. Bergson dijo que una biblioteca es una especie de gabinete mágico en el cual cada uno tiene que abrir los libros y leerlos, si no está aprisionado.

R. G. G.: *Retomando el hilo de la conversación creo que estamos desembocando en un problema que siempre fue actual pero que hoy está en permanente debate: el valor del individuo.*

J. L. B.: Yo soy individualista y creo que cada individuo es efímero pero real. En cambio los países, las clases sociales, son convenciones, alegorías. Si usted piensa en clases sociales, es una generalización. La división del mundo en países es arbitraria y cambia con la historia. En cambio el individuo es real. Aunque yo no soy exactamente el que yo era, porque nací en 1899, sin embargo es evidente que mi memoria se refiere a cosas que me han sucedido a mí y no que le han sucedido a otros.

R. G. G.: *Y a ese individuo ¿Cómo lo ve usted inserto en su circunstancia?*

J. L. B.: Desgraciadamente estamos insertos en circunstancias. Pero, como decía Spinoza, sentimos que hay algo inmortal en nosotros, es lo que hace a la esencia de cada hombre. Quizás lo importante no sea la circunstancia, sino lo que uno hace con la circunstancia. En un artículo mío sobre Lugones digo que los hechos de la vida de un escritor importan menos que su obra, pero que el conocimiento de esos hechos puede servir para la inteligencia del texto.

Es cierto que vivimos una circunstancia, pero parece que hay algo real, esencial en cada uno que va más allá de la circunstancia. Las circunstancias cambian, pero en uno hay algo que permanece.

J. S.: *¿Qué significa para usted el hombre común?*

J. L. B.: *¿Qué hombre común? Para mí el hombre común no existe. Cada ser humano es una individualidad.*

J. S.: *Perdón, yo me refiero, en un plano intelectual, al escritor, al pintor, como una voz...*

J. L. B.: No, no, cada uno es un ser en sí mismo, distinto a los demás. Cuando yo escribo no pienso en lectores, ni siquiera pienso en la publicación. Un gran escritor americano llegó a afirmar que la publicación no es parte esencial del destino de un escritor, el escritor puede no publicar. Yo no me siento representante de nadie, yo escribo porque siento una necesidad íntima de hacerlo. Pero yo no quiero transmitir ningún mensaje, ni soy moralista, ni creo que lo que yo escribo sean fábulas como las concebía Esopo. No escribo en función de sueños.

Hay escritores que sí escriben para defender tal o cual tesis, pero yo no soy de esos escritores, no tengo ninguna tesis que defender. Hay que estar muy seguro de algo para tomar esa actitud. Yo no estoy muy seguro de nada. Dudo y creo que la duda es una riqueza de la mente, que afirmar es algo atolondrado y negar también. La duda me parece más inteligente que la afirmación o la negación.

J. S.: *Se podrá decir que en el hombre común hay, sin embargo, una realización en sí mismo.*

J. L. B.: Yo niego que haya un hombre común. Creo que hay individuos que no son comunes y, a veces, resultan bastante raros. Cada persona que conozco no es un hombre común, es fulano de tal con tal o cual pasado.

J. S.: *Sin embargo creo que usted sabe a lo que me refiero. O sea a la diferencia entre la persona que se destaca en tal o cual aspecto y a la que, en cambio, vive una vida rutinaria desde que nace hasta que muere.*

J. L. B.: Yo no sé si hay vidas rutinarias. Quizás todas las vidas sean igualmente ricas. Por ejemplo mi caso, vivo pobre en el sentido de que mi pensamiento no es científico, vivo pobre en el sentido de que la política no me interesa, desde el punto de vista de la estética soy más o menos un sordo musical, nunca me ha interesado mucho la cultura. Pero, en cambio, tengo sensibilidad para las palabras, las cadencias, me interesa mucho el lenguaje. Domino varios idiomas y actualmente me gustaría conocer algunas lenguas orientales. Pero a los 81 años no se pueden abrigar muchas esperanzas. Sin embargo pienso siempre en el porvenir y lo menos posible en el pasado.

Tengo muchos proyectos literarios, borradores de muchos libros. Sé que no podré cumplir con todos ellos, porque puedo morir en cualquier momento. Sin embargo, pienso como si todo el porvenir fuera mío.

R. G. G.: *Hay un tema colindante con el que venimos tratando que no quiero pasar por alto. Hablando de actitudes, usted recientemente ha hecho algunas declaraciones que provocaron airada reacción en personas que habitualmente lo halagan. Algunos, incluso, tuvieron palabras irreverentes...*

J. L. B.: *¿Por qué no? , yo no merezco ninguna reverencia, no me considero sagrado. Al contrario, la gente es demasiado buena conmigo.*

R. G. G.: *Tiene razón, quizás fuera más correcto decir agresivas. Sin embargo, sus últimas posiciones nos llevan a preguntarnos: ¿Representan un cambio de actitud o, por el contrario, son la continuidad de una conducta?*

J. L. B.: Durante la dictadura de Perón fui opositor. Mi madre y mi hermana estuvieron presas, un sobrino mío también y a mi me echaron de un cargo que tenía. Yo me he opuesto a las dictaduras. Creo que el terrorismo de izquierda no difiere mucho del terrorismo de derecha.

Yo soy un artista individualista, pero creo que en este país o en este continente los gobiernos son males necesarios, aunque no por ello dejan de ser males. Políticamente no pertenezco a ningún partido. Me desafilié del partido conservador, alguna vez he sido radical, otra he sido socialista como todo el mundo actualmente. Si yo he hecho esas declaraciones fue por razones éticas y no políticas.



En el orden usual: Jorge Luis Borges, Roberto Gritta (periodista argentino) y el joven poeta argentino Jorge Smerling.

R. G. G.: *Entonces es la consecuencia de una conducta...*

J. L. B.: No, no. Yo soy ciego, he perdido mi vista como lector en el año 55. No leo diarios, pero hay hechos que han llegado a mi conocimiento hace poco. Por eso he guardado silencio durante mucho tiempo. Pero ahora sé que esos hechos son ciertos y formulo esas declaraciones. Pero no sugiero ningún remedio posible. Si mañana, por ejemplo, me dijeran: "Usted es dictador y lo llevamos a la Casa Rosada" renunciaría enseguida. Yo no he sabido gobernar mi vida y mal puedo pretender gobernar la vida de los demás. Sé que no tengo vocación política, no me interesa. Carlyle dijo que "la democracia es el caos proyisto de urnas electorales".

J. S.: *¿Qué significan para usted el status, los premios y todas esas cosas?*

J. L. B.: Creo que los premios que he recibido son errores, errores generosos que debo agradecer. Yo no creo merecer ningún premio. Usted buscaría en vano en esta casa un ejemplar de un libro mío o de un libro sobre mí, aunque se han escrito muchos. Yo leí el primer libro que se escribió durante la dictadura de Perón y se llamaba "Borges: enigma y clave" escrito por un cubano, Ruíz Díaz, y un boliviano, César Tamayo. Me asombró que alguien me dedicara un libro. Después se publicaron otros que no leí. Una amiga mía, Alicia Jurado,

escribió un libro sobre mí titulado "Borges: genio y figura". Yo le dije: "Mirá Alicia, yo leo todo lo que vos escribís, pero en este caso no lo voy a hacer. Va a ser muy incómodo para mí leer un libro sobre ese tema. Puedo decir que no me interesa el tema o que quizás me interesa demasiado". Sin embargo me dijeron que es un excelente libro.

¿Por qué no agradecer los premios? Creer que uno lo merece es otra cosa. Si la gente es buena conmigo y me dan un premio. ¿Por qué no voy a aceptarlo? A mí los premios me permiten viajar. Por ejemplo, en el mes de mayo estaré en Roma para recibir uno. Podré estar allí porque quienes me lo dan me costean el viaje.

J. S.: *Sin embargo cuando alguien tiene un cierto título o cierto premio es visto de otra manera.*

J. L. B.: Yo tengo doctorados "honoris causa", pero el único título de veras que poseo es el bachillerato de Ginebra. Los otros títulos me fueron otorgados por numerosas universidades, quizás equivocados, pero generosos.

J. S.: *Hay una pregunta obligada, que incluso se le hace cuando va por la calle. ¿Qué significa para usted el Premio Nobel?*

J. L. B.: Si yo pienso que ese premio ha sido otorgado a Bernard Shaw, a Bertrand Russell, a William Faulkner, a André Gide, a Pablo Neruda, ciertamente no lo merezco. Pero si pienso que ha sido otorgado a Rabindranath Tagore o Gabriela Mistral, no creo ser mucho peor que ellos.

J. S.: *Justamente, estuve leyendo la obra de Gabriela Mistral y no pasa nada...*

J. L. B.: ... no pasa absolutamente nada.

J. S.: *Buscaba al menos un verso.*

J. L. B.: Yo creo que es buscar en vano. Yo la conocí. Era una mujer muy simpática que insistía en ser india. Yo le dije: "Si usted es india, ¿por qué usa el idioma castellano que es un dialecto del latín, por qué no se exrepsa en araucano y yo en pampa y así nos entendemos? La verdad es que ni usted sabe araucano ni yo pampa."

Jugaba a eso de ser sudamericana. Yo también lo soy, pero no insisto tanto. Creo que tanto los americanos del norte como los del sur somos europeos desterrados. La prueba está en que usamos idiomas europeos.

J. S.: *Sin embargo en Paraguay el guaraní o el quichua en Perú son segundos idiomas, como el inglés en Europa.*

J. L. B.: No, porque en aquellos idiomas no hay literatura.

J. S.: *Es cierto, a nivel mundial no.*

J. L. B.: Pero a nivel de ellos tampoco. Yo estudio un idioma para poseer una llave que abra algo. Si estudio vascuence tengo una llave que no abre nada. Yo quisiera saber algún idioma oriental, árabe, hebreo...

J. S.: *Yo tengo sangre hebrea.*

J. L. B.: Y yo también tengo algo y le voy a decir por qué. Mi apellido materno es Acevedo. Ahora bien, en el libro de Ramos Mejía, "Rosas y su tiempo", hay una lista de apellidos judeo-portugueses entre los que figuran Ocampo, Pereyra, Acevedo, Pinedo, Ramos Mejía y Sáenz Valiente. Por lo tanto seríamos sefaradíes.

J. S.: *¿Qué puede decirnos acerca de la creación poética y la inspiración?*

J. L. B.: Yo creo en la inspiración como un centro general. De pronto algo me es revelado, digamos el argumento de un poema o un cuento. Pero luego yo tengo que trabajar en ese don, que puede ser un don del espíritu, de la subconsciencia o de la musa, como usted quiera, lo mismo da. Luego tengo que

trabajar con la mera razón. Creo que hay dos etapas. Creo, asimismo, que la idea de que la poesía es una operación intelectual es errónea. Si uno escribe una poesía tiene que empezar por un tema. Mucha gente piensa que la poesía se hace por arte combinatorio de palabras, es un error que lleva a la retórica. Yo no creo que uno llegue a un buen adjetivo o a una buena frase ensayando variaciones. Se llega directamente o no se llega.

J. S.: *Usted habló muchas veces de la insistencia de un tema, o sea cuando el tema le insiste a uno.*

J. L. B.: Me parece que es un error proponerse un tema. Ya lo dijo Jules Renard refiriéndose a Flaubert que tomaba notas: "hay que dejar que las notas lo tomen a uno". Por eso me resultó tan raro que un poeta a quien yo respeto mucho, Arturo Capdevila, hiciera un libro sobre las entonces 14 provincias y se entusiasmará con todas ellas. Me parece muy raro. De tal modo el libro resultó una serie de brindis, una serie de saludos a cada provincia. Me parece natural que uno sienta más afecto por una que por otra. Yo me siento cerca de Córdoba, de Buenos Aires, entre Ríos o San Luis, pero no me siento especialmente cerca de Chubut o Cátamarca. Lo mismo me siento más cerca de algún lugar de Buenos Aires que de otros.

J. S.: *Usted dijo una vez que no quisiera ser recordado por su poema sobre la "Fundación mítica de Buenos Aires".*

J. L. B.: Porque es muy flojo.

J. S.: *Pero es un poema que llega mucho a la gente.*

J. L. B.: ¿Cómo puede llegar un poema esencialmente falso?

J. S.: *¿Falso? Se puede pensar que usted falseó ese poema.*

J. L. B.: No, yo escribí ese poema y luego me dí cuenta que era falso. Alguien podría pensar que Roma es eterna, y de algún modo lo es, pero nadie puede pensar que Buenos Aires es eterna ya que he visto crecer a Buenos Aires. Cuando yo era chico la ciudad concluía en el arroyo Maldonado. Más allá habían baldíos, quintas y hornos de ladrillo.

Ese poema yo lo empiezo diciendo "Se me hace cuento que empezó Buenos Aires". Buenos Aires está empezando continuamente. Eso se podría decir de una ciudad antigua, oriental o europea, pero no de Buenos Aires. Ese poema es esencialmente falso.

J. S.: *Pero usted dice "Se me hace cuento" a mí, como algo personal.*

J. L. B.: Pero ahora no, lo que se me hace cuento es que haya escrito un poema tan absurdo. En general no me gusta lo que yo escribo. Me gusta lo que escriben los otros. Eso le pasa a todo escritor.

J. S.: *¿De la nueva generación de poetas puede decirnos algo?*

J. L. B.: No conozco a los contemporáneos. Perdí mi vista cuando era director de la Biblioteca Nacional.

* (Entrevista realizada en casa del escritor, en Buenos Aires, por el poeta Jorge Smerling y el periodista Roberto Gritta. Enero, 1981).

Poesía y circunstancialidad: una aproximación a

Días y territorios

de Isaac Felipe Azofeifa (✱)

Carlos Enrique Aguirre Gómez

"Poesía es una trampa de la naturaleza como el amor, para que la creación siga su curso y por eso es también una desesperada conciencia de la muerte"
Isaac Felipe Azofeifa

1) Introducción.

El poeta Isaac Felipe Azofeifa (1) ocupa hoy un lugar importante en nuestras letras. Su obra se remonta hasta hace unos veinte años, cuando en 1958 publicara *Trunca Unidad*. Por entonces, era un hombre maduro que por largo tiempo había cultivado la poesía. El propio Azofeifa manifiesta:

"Debo decir que yo escribí y publiqué poesía durante treinta años —de 1928 a 1958— sin preocupación por sacar un libro. En 1958 salió con el nombre de *Trunca Unidad* una rigurosa selección de 17 poemas a pedido del editor de la Colección Oro y Barro, español republicano, Antidio Cabal. *Trunca Unidad* contiene poemas escritos ya durante mis estudios en Chile (1929-1934)." (2)

Muestra allí y en libros posteriores, una obra finamente acabada. De él, se ha dicho precisamente que "sigue produciendo, pero ha alcanzado su madurez y es evidente en él la estabilidad de la forma" (3). "No es un poeta subjetivo ni de hondas emociones y rara vez expresa sus sentimientos, que oculta y diluye en metáforas originales y juegos de palabras, enfocando su interés en una interpretación de la impersonalidad, el dinamismo y la concepción polifacética de la vida contemporánea" (4).

El arte y más específicamente la poesía, constituyen un modo de conocimiento del mundo. En el ámbito de una vibración emotiva, intuitiva, se muestra la realidad bajo el esfuerzo de una sugerencia. Imágenes visuales, afincadas en el palpitar del alma del poeta, brindan un mundo hermético pero sugerente (5). Quizá por esta razón la lectura de la poesía se convierte en una experiencia compleja para el lector y debido a lo cual se ha tendido a sustituirla por otras lecturas como la de la novela, por ejemplo (6).

La investigación sobre literatura debe encararla en su dimensión estética. Lo importante es tener presente su contenido simbólico, plurisignificativo (7) para, desde allí, entrever su trascendencia como un modo de vincular imaginariamente la palabra al cosmos, en los términos de una evocación preñada de emotividad. Estamos plenamente convencidos de que no debe escamotear esta problemática; al contrario, hay que ir a su encuentro y enfrentarla de la manera más auténtica posible. En esta oportunidad, explicaremos el contenido artístico-literario de *Días y territorios*.

Días y territorios aparece por vez primera en 1969. Desde esa fecha y hasta hoy son varios los comentarios que se le han dedicado. En ellos se afirma que se trata de una obra valiosa poéticamente. El propio autor, en uno de sus trabajos sobre poesía, la explica en los términos siguientes:

"A mi regreso de Chile en 1966, se apoderó de mi un com-

plejo sentimiento: nostalgia, una vaga nostalgia de aquel país en que había dejado a mi familia; un sentimiento de extrañeza en mi propia patria. Miraba el paisaje, las gentes, como al través de un cristal nuevo. Mientras visitaba mi ciudad natal, Santo Domingo, capturé el tema. Se me hizo claro el sentimiento de la vida vivida, y de los lugares en que había vivido. ¡Y al trabajo! No dejar escapar mi intuición fresca de la meseta, y la infancia en el pueblo natal, y la vida del poeta como un viaje en busca del hombre y de la muerte. A lo largo del trabajo surgieron ciertos propósitos estéticos conscientes: mostrar que se puede escribir acerca de nuestras cosas cotidianas, nuestras costumbres, nuestro país, sin hacer estampa folclórica, postal de turismo, ni esteticismo modernista, ni realismo costumbrista, y que, partiendo de la imagen de la casa de infancia, o del cementerio rural, puede darse valor o alcance universal humano al motivo" (8).

No negamos la trascendencia artística de *Días y territorios*. Pero, eso sí, aquí trataremos de sistematizar una explicación de la misma.

2) Actitud lírica y efusividad en "Días y territorios"

La fuerza de la poesía radica en un torrente de imágenes plásticas que emanan de la emoción de nombrar la realidad. Se la aprehende en el preciso momento en que conmueve el alma del poeta; por eso quiere incorporarla a su desbordante sensibilidad.

Emoción e imágenes se funden en una situación en que la plasticidad capta instantes irrepitibles, pero cargados de vivencia interior. El mundo de la poesía aparece así como vívido, verosímil (9), porque la emoción del poeta vibra en él. La mayor o menor coherencia que el cosmos lírico guarda con la interioridad del hablante lírico permite distinguir obras de gran o escaso valor. Y como es lógico suponer, desde ella es posible encontrar también una actitud definitoria de la perspectiva (efecto poético) de la literatura (10).

El crítico chileno, Hugo Montes, sostiene que la poesía de Isaac Felipe Azofeifa se caracteriza por configurar a un poeta que se planta frente al mundo y lo canta bajo la impresión de un arrobamiento que siente ante el mismo. Una marcada contemplación es, pues, la que define la estructura de la imagen poética en Azofeifa (11). La siguiente estrofa de "Trópico verde" está desarrollada desde una atmósfera emotiva que se despliega como contemplación del paisaje; destáquese además la nitidez de la imagen y la reiteración casi obsesiva del color verde:

“Verde lluvia, vertiente y territorio.
Verde el espacio. La luz verde.
El clima verde. Verdes las colinas.
Las hondonadas y los ríos verdes.
Un lago verde el valle. La montaña
verdeazul, verdemar, verdeprofundo.
Lo cerca y lo lejano en aire verde.
Verde lluvia, vertiente y territorio” (12).

Esta es una característica común en el poemario. El lirismo es así simple y por ello, la poesía de Isaac Felipe Azofeifa no es retorcida, barroca, sino lineal, plástica. El título del poema, “Trópico verde” impone ritmo, color, luz, hasta el grado de hacer vívido el paisaje.

Todo acto poético supone un esfuerzo por comunicar. El poeta es un hacedor de realidades, un evocador de mundos en el intento de transmutarlos en intuiciones, mediante la palabra. No podemos entender la poesía si no la asociamos con aquélla; poesía y palabra son una misma cosa, pues el poeta para comunicar sus experiencias recurre al lenguaje. La poesía tiene su lenguaje, desde donde emerge su propio cerco discursivo (13). Es allí donde se define y también donde podemos comprenderla. Temas, naturaleza de las imágenes, principios retóricos siempre están envueltos en una efusividad lírica que, al instante de manifestarse, emerge como poesía. El poema es poesía hecha realidad en un instante de comunicación poética.

Es la forma historizada de las palabras. De aquí, para entender más sistemáticamente la poesía en *Días y territorios*, explicaremos el problema de la actitud lírica.

En un poema la actitud es un elemento fundamental. Esta, de acuerdo con Wolfgang Kayser (14), es la relación del poeta (yo lírico) con el hombre, para decir algo. Constituye la manera particular de cómo se organiza la manifestación de la efusividad lírica (15), elemento también primordial en la poesía. Tres son las formas de la actitud lírica:

- 1) Actitud de la enunciación,
- 2) Actitud del apóstrofe,
- 3) Actitud de la canción.

Con la enunciación, el “yo” lírico objetiva su mundo interno en la realidad circundante. Tiende a despersonalizarse para dejar en el cuerpo de la palabra, del discurso, la vibración de sus reacciones internas. El yo personalísimo de la poesía se oculta en las imágenes de las cosas evocadas, al eternizar un instante cautivador (16).

Mediante el apóstrofe, el poeta personaliza, hace más íntima la relación poética. La emoción experimentada se vincula con presencia concreta de un ser humano. El poeta dice a alguien (sujeto de la relación) lo que este último significa para él, mediante la asociación emotiva que realiza con las cosas. Interioriza el mundo y a su interlocutor. Esta es la actitud lírica imperante en los poemas de amor de Pablo Neruda (17).

A través de la canción, el poeta se encierra dentro de su mundo y sus experiencias existenciales pueblan la poesía. Esta deviene en intimidad hermética. No hay interés por implicar a los demás en la vivencia lírica. Se queda en una experiencia personal que lucha agónicamente por encontrar una propia explicación, como en el siguiente soneto de Alfredo Cardona Peña (18).

El fenómeno poético, a lo largo de la historia, ha seguido alguno de esos caminos. Desde allí debemos intentar una sistematización de los problemas planteados por cualquier obra literaria de carácter lírico.

¿Cuál es la estructuración que sigue, en cuanto a la actitud,

la poesía de Isaac Felipe Azofeifa en *Días y territorios*? Léase “Aleluya en tiempo de infancia”:

“Rolán, Rolín, Rolando, Rolo,
oye este alto aviso
para el hombre que en ti crece
como crecen los árboles:
rectos, abiertos, solos,
buscando las estrellas
al través de los pájaros y el viento.

Sobre el cielo de esta noche vuela
hacia el amanecer,
una infinita paloma.
Esta es la blanca hora
de los divinos nacimientos.
El aire está cargado de ángeles.
Cantan en lo alto del cielo
y las estrellas bajan
a amonestar dulcemente a los hombres.

¡Luz para tu camino! —dicen.
Coge la estrella que para ti se enciende.
¡Vida nueva a tu vida!
Busca tu ángel olvidado
y echa a andar con él.
Muestra tu corazón,
tiende la mano, abraza, ayuda,
escucha, da, comprende, ama,
cree, perdona,
hombre de buena voluntad,
¡Aleluya! ”.

Hugo Montes, en el estudio sobre la obra de Azofeifa, ha dicho que su poesía es contemplativa. El poeta observa el mundo, se arroba ante él y lo va entregando en un torrente de emociones poéticas surgidas del encuentro con el mismo (19). Se está ante la presencia, de acuerdo con estas observaciones, de una actitud enunciativa. El poeta contempla el mundo y lo muestra desde su superficie. Intentemos un análisis de este aspecto.

En “Aleluya en tiempo de infancia”, el hablante se dirige a “Rolán, Rolín, Rolando, Rolo”. Lo increpa, lo amonesta para que capte lo que da la experiencia y así llegue a adquirir una buena formación. Se observa esta relación: yo — tú, donde tanto yo y tú son sujetos de una relación bien definida. La intimiza el “yo” lírico en un esfuerzo de prédica, pero éste no expresa las impresiones que causa en él Rolando, sino lo que la circunstancia despierta en su interioridad, al tender a sublimarla:

“Sobre el cielo de esta noche vuela
hacia el amanecer,
una infinita paloma.
Esta es la blanca hora
de los divinos nacimientos.
El aire está cargado de ángeles.
Cantan en lo alto del cielo
y las estrellas bajan
a amonestar dulcemente a los hombres”.

La emoción poética, o sea el estado anímico, emerge de la contemplación de la naturaleza. La bondad que ésta despierta en el poeta es lo que Rolando debe practicar; de aquí tan larga expresión como:

“Muestra tu corazón,
tiende la mano, abraza, ayuda,
escucha, da, comprende, ama,

cree, perdona,
hombre de buena voluntad,
¡Aleluya! ”.

Si nos preguntamos por la actitud lírica estructurante en *Días y territorios*, llegamos a concluir que es la enunciativa aunque encontramos manifestaciones de las otras formas. Pero la emoción recae sobre el paisaje, el mundo externo del poeta en la mayoría de las ocasiones. El lector se encuentra así con el hecho de que la poesía de Isaac Felipe Azofeifa echa mano a un lenguaje simple, pero claro, plástico y descriptivo. Véase esto en “Al alba siempre”:

“El alba es un camino.
Por el alba se llega a la dulzura.
El aviso general de los gallos abre a la luz las puertas
de la tierra.
El aire reparte una casta voz de campanas.
Un trino de pájaros rompe el cristal del cielo y riega
el silencio fresco de la madrugada.
El árbol duerme vuelto hacia sí mismo.
Tú, mi fiel compañía, dices
palabras irreales para salvar el sueño
que se aleja en el agua sutil de la noche.
Despierta tiritando en el vacío
un ángel retardado.
Un fantasma, una sombra, un soplo, nada.
Y amanece.
Vida, mi vida, al alba siempre”.

Esta poesía brinda un mundo de imágenes, donde la emoción poética gravita en torno de la relación que el “yo” lírico establece con su mundo, para tratar de encontrar un sentido de su vida; por eso, después de describir el alba, el poema se cierra con aquel verso: “Vida, mi vida, al alba siempre”.

La relevancia que adquiere la actitud enunciativa en la poesía de Isaac Feliñe Azofeifa consagra en ella un tono de superficialidad. Con esto, queremos decir que el mundo poético se va delineando en el contorno de una impresión sensorial.

3) La red temática en “Días y territorios”.

La actitud poética, como ya se ha estudiado, hace que el poema gire en torno de ciertos sectores de la realidad; los hace relevantes y los integra al mundo poético. Se convierten, literariamente, en temas. Son realidades, entes que, con autónoma independencia, se organizan jerárquicamente de acuerdo con el mayor o menor interés que se les dé. Es posible clasificar, así, la serie de temas encontrados en *Días y territorios* y que el propio Azofeifa ha explicado de la siguiente manera:

“Días y territorios desenvuelve, como su título indica, el aquí y el ahora concreto del poeta: la infancia en Santo Domingo de Heredia, ese sentimiento de las raíces que es el principio de identificación del hombre con su propio ser, consigo mismo, con su destino; la presencia vital de la naturaleza del trópico, la Meseta y la costa; la tradición de civismo y libertad que va en nuestra sangre; la presencia espiritual de los maestros que me han guiado. Y el ‘mágico círculo’ y el ‘dorado anillo’ de los corazones juntos, de los amigos, de la familia; y la fuerza creadora de ese otro territorio espiritual y vida vivida que es la presencia de la cultura y los poetas chilenos en la existencia de este autor costarricense” (20).

Como su título lo anuncia, las circunstancias cotidianas (las cosas que rodean al poeta), su vida pasada (experiencias bio-

gráficas), la búsqueda de la libertad, la definición de la vida, configuran la serie de temas en *Días y territorios*, cosa que no es ajena al sistema total de la poesía de Azofeifa, tal y como él mismo se ha encargado de apuntarlo:

“El amor, la muerte, la soledad, la tierra (no la naturaleza como puro paisaje de fondo, sino lo telúrico) y el sentimiento de la preferencia a un país, pertenencia entrañablemente vivida en la infancia, en el pueblo natal; la pertenencia a una tradición; y el sentimiento de ser un hombre libre, y el de vivir en un mundo angustiado por la guerra y la injusticia, y por encima de todo el sentimiento del tiempo que huye y el de la poesía que intenta quizá inútilmente asir con dolor este fugaz momento de la existencia del poeta; eso es lo que una y otra vez, en cada libro, en cada renglón de cada libro, he tratado de fijar” (21).

En “Vecindario”, el tema es el niño miserable y su mundo lleno de limitaciones, visto bajo la perspectiva de una búsqueda de la libertad a partir de la superación de la injusticia. De esta manera exclama:

“Trescientos perros sueltos asean el vecindario.
Aquí lavan sus barcas los pescadores, y se pudren
las otras en la arena.
Casas inverosímiles, material de desecho y barro y barro,
escupen niños sin sonrisa”.

En “Aquí estuvo mi infancia”, la poesía va al encuentro de la vida pasada del vate. Las cosas de todos los días aparecen evocadas con una fuerte emoción nostálgica:

“Hay coleópteros de oro bajo las boñigas.
Cientos de hormigas marchan de una en una
o se detienen y conversan.
Cantan pájaros. Alguno
me descubre y me sigue y me denuncia a gritos.
El hondo cielo azul, ¿ha de estar tan lejano?”.

Desde este punto de vista, la emotividad lírica se va desarrollando en el marco de la presente temática que informa a toda la poesía de Azofeifa. El poeta experimenta una especie de arrobamiento ante las cosas y tiende a permanecer frente a ellas en forma estática. La vibración emotiva, que representa ese grato encuentro, nos permite localizar otros temas. La búsqueda consciente de la poesía como posibilidad de autocomprensión es uno de los elementos característicos en *Días y territorios*. Mundo y poesía son una misma cosa, en tanto se identifican con la vivencia poética. De aquí que encontremos la poesía como objeto de un manifiesto poético en *Días y territorios*. En “Crónica breve”, el poeta dice:

“Poesía es una trampa de la naturaleza
como el amor, para que la creación siga su curso
y por eso es también
una desesperada conciencia de la muerte”.

“Largo mensaje a Chile por medio de Juvencio” hace de la poesía nuevamente tema para el verso:

“Hechura de nuestros sueños, eso somos.
Y la patria ha crecido con tus sueños, Juvencio.
Tus árboles están en los senderos que subiste;
tus ríos son los ríos que atravesaste;
tus cielos y tus soles son los que saludabas;
y sin embargo, tú los has creado,
y tu pueblo por ellos cruza recogiendo adioses
y viaja por tu poesía como al través de Chile”.

Poesía y realidad son aquí lo mismo; aparecen confundidas con la impresión que media en la búsqueda del "yo" lírico de su mundo. Todo este largo poema es un intento del poeta por encontrarse con la poesía. Y decir eso, es afirmar que es también la búsqueda de su propio ser porque el poeta es poesía. En relación con esto último dice:

"El poema que hago no es el término ni el principio de nada. Sólo espero estar más cerca de mí, más cerca aún del hombre, que está siempre tan lejos".

Si los temas resultan de una búsqueda del mundo, uno de los temas más importantes en esta poesía, como en la de muchos otros poetas, es la vida vista en contraposición con la muerte, entendida en relación con el angustioso paso del tiempo. La vida como motivo poético, como sentido que tienen los actos del hombre y que lo llevan paulatinamente hacia su negación (la muerte), ocupa un lugar relevante en este poemario, así como en todas las obras de Isaac Felipe Azofeifa. El propio autor lo llama "el sentimiento del tiempo que huye y el de la poesía que intenta quizá inútilmente asir con dolor este fugaz momento de la existencia del poeta". Precisamente en "Cada día una nueva rosa", la actitud lírica gira en torno de esta preocupación:

"Con las extintas lilas muero un poco,
y la rosa me trae cada amanecer al mundo".

"Con las extintas lilas muero un poco,
y cada amanecer me trae una rosa nueva".

La primera parte, "Los días del hombre", desarrolla plenamente esta idea. En el poema "Celebración" se experimenta una concepción de la historia patria en dichos términos; compara los primeros años de nuestra república con los del presente y exclama:

"La región de la muerte se ha poblado de sombras ambulantes desde entonces, no fruto de batallas,
no sangrientos frutos de la violencia".

En "Edad Mayor" el poeta, como ser humano, se piensa de esta manera:

"El hombre, ese ser confuso, rodeado de oscuridad y estrellado silencio,
pero con voz y valeroso
marcha entre hombres semejantes a él,
y junto a ellos halla su firmeza,
su día claro, su ser libre,
y finalmente,
su apagarse de terca llama".

Este tema adquiere gran importancia a lo largo del poemario, y por la intensidad con que se vive líricamente se convierte en actitud poética. El hablante lírico llega a ver el pasado como un tiempo ya ido, irrecuperable. La idílica idea de que el tiempo pasado fue mejor hace que su posición se desborde en arrobamiento. Las imágenes evocadas, llenas de luz, de colores y en torno de las cuales el poeta permanece inmóvil, muestran su esfuerzo por superar las barreras del tiempo, por inmortalizar la vida. La estructura significativa de la mayoría de sus poemas se define precisamente allí. En "Aquí estuvo mi infancia", se immortalizan los recuerdos así:

"Camino sobre un basto rocío, yerro por trillos vírgenes.
Hay moradas ocultas, aguas, insectos, frutos,

y flores como mínimas trompetas
cuyo sonido de miel chupo,
y unos tiernos cuchillos
a dulces pitos destinados por mi lengua.
¡Oh, la flor, la flor, el débil reto
del árbol sin estirpe,
del herido peón de los caminos! "

Esta actitud explica en buena parte el contenido lírico de *Días y territorios*. Y es que, como sostiene Emil Staiger, "si la temporalidad es la manifestación esencial del ser del hombre, la lírica es la que mejor traduce esta temporalidad. En el estilo lírico, como la voz más directa e inmediata del lenguaje del alma, es donde se manifiesta con la máxima pureza la visión del tiempo. Si lo lírico, como tenemos que reconocer, reside en el alma y el alma es la manifestación inmediata de la vida, entonces el estilo lírico no puede ser otra cosa que la vivencia misma del alma, su ritmo vital, es decir, su tiempo íntimo. Esta vivencia del tiempo sólo puede darse en el recuerdo (Erinnerung). El futuro como presentimiento o expectación y el presente como visión o revelación no son más que dos facetas de esa onda única que adquiere su plenitud esencial en el presente del pasado, es decir, en el recuerdo o evocación. El recuerdo es, pues, el estado que reproduce mejor la vida del alma como dimensión temporal. Lo lírico es la manifestación más pura del alma, su latido inmediato, su esencialidad" (22).

Tomando en consideración las ideas anteriores, podemos ver cómo en esto la poesía de Isaac Felipe Azofeifa es profundamente lírica. El lirismo se tematiza en algunos momentos, pero en otros aparece como una actitud estructurante. La evocación es, pues, la perspectiva o dimensión con la que el poeta nombra existencialmente el mundo, su circunstancialidad.

Ahora bien, hay momentos en que la poesía se desborda en un éxtasis por la realidad presente y se goza en la plasticidad inmediata de la misma, como en "Pescadores":

"¡Oh, felices!
Cada remero en su banco y la luna delante.
Esta noche los peces se revuelven buscando el gran pez hembra, blanco, inmenso,
inmemorial,
que está allá arriba.
¡Oh, felices!
Cada remero su red y la luna delante.
La noche esconde el mar como una oscura culpa.
Los peces en la red lloran sin párpados por la luna".

El mundo surge como una revelación ante el hombre; pero, ¿revelación de qué? De su existencia inmersa en el tiempo. Manifestación ésta, como se dijo, del lirismo, de la espectación por el paso del tiempo, por una definición de la vida que quiere inmortalizarse, inmovilizarse. La poesía de Isaac Felipe Azofeifa aparece, de esta manera, como un gran esfuerzo, como una gran lucha por aprehender la vida, ya sea pretérita o coexistente con el propio momento de la escritura poética. Ese carácter plástico de sus poemas, la actitud contemplativa dominante en ellos, constituyen el fenómeno lírico en *Días y territorios* y convierten este libro, de acuerdo con las ideas de Emil Staiger, en un claro ejemplo de un buen logro poético. El lirismo del poemario es tan fuerte hasta el punto de convertirse en uno de sus temas estructurales, según se vio.

Es conveniente, una vez llegados a este punto de la exposición, preguntarse por las demás coordenadas temáticas. En principio, digamos que son muchas y que resultan de esa actitud lírica que relaciona al poeta con el mundo. El simple pai-

saje —“La más antigua alegría”—, la problemática social —“Vecindario”; “Horario de miseria”—, nutren de elementos del mundo cotidiano a la poesía y los envuelven dentro de ese denso contenido lírico señalado. La lectura de *Días y territorios* muestra así la existencia de variadísimos temas; muchas veces tienen que ver con cosas que rodean al poeta en el presente y lo estimulan a buscar una definición de su vida. Esto es lo que le da a la obra de Azofeifa un tono de inmediatez, de cotidianidad, de superficialidad. En “Reposo a la sombra del Almendro”, el poeta medita sobre un día de verano en la playa: el paisaje del mar con su claro y denso sol, el viento fresco, los bañistas frente al poeta y

“La sombra verde baja de los almendros y se instala en el sillón de mi pereza. Como y bebo sin prisa, duermo mucho y despierto despacio, entre gritos de niños sin escuela y pájaros salvajes. Y si quiero hacer algún esfuerzo me abandono en la hora más suave, al mar, o dibujo algún sueño en la arena, o escribo versos como estos, casi sin poema”.

4) Arte y poesía en “Días y territorios”.

Todo análisis de una obra poética debe destacar el contenido artístico de la misma; arte y poesía no se diferencian cuando nos encontremos frente al poema y tengamos una experiencia que nos brinda una vivencia intuitiva de la realidad mediante imágenes plásticas, vívidas contenidas en el cuerpo de la palabra, es decir el poema. Imagen y realidad quieren ser la misma cosa, con la vibración emotiva del poeta en el momento de una impresión o intuición, que quiere eternizar el instante singular que el vate ha encontrado en su circunstancia. La verosimilitud, la plasticidad del mundo mostrado por las imágenes, adquieren plena vigencia en torno de la emoción poética estructurante del poema.

Sobre la intuición (acto cargado de emoción), descansa el conocimiento del mundo brindado por la poesía; por ello es arte, oponiéndose a la ciencia como un modo racional, analítico de entender y explicar las cosas. El arte, la poesía en este caso, no enuncia y explica fenómenos a través de una afirmación directa; más bien, con imágenes representativas de una situación concreta que es similar a la realidad inmediata, evoca y sugiere esos fenómenos o problemas. Están configurados a lo largo del texto. En algunos casos se presentan en forma más explícita, pero en otros no. El lector, una vez que ha leído el poema o va haciendo su respectiva lectura, experimenta la emoción sentida por el poeta y se pone en estado vivencial poético del cosmos que se le muestra. Así lo conoce y lo acepta o lo rechaza. A esta capacidad de referir indirectamente sobre el mundo, mediante imágenes vívidas, vibrantes a la luz de una emoción, se ha llamado significación plurisignificativa, o sea la posibilidad de decir muchas cosas en una sola vez y que se captarán de acuerdo con la capacidad interpretativa del lector. Toda aquella buena obra de arte será la que sea capaz de decir siempre algo trascendental al lector, sea cual fuere su capacidad intelectual. En esto, arte y ciencia coinciden, o sea en el hecho de decir la verdad al hombre y permitirle adecuarse a sus condiciones en tanto las pueda conocer y llegar a dominarlas. Ambas formas de la actividad humana se encuentran en la misma encrucijada: transformar al hombre, mejorarlo a través del conocimiento que brindan sobre el mundo.

La poesía de *Días y territorios* participa de esos contenidos de la expresión artística. El lector descubre una serie de imágenes vibrantes en el seno de una emoción que consiste en el arrobamiento, en el deslumbramiento que la realidad causa en el poeta. Por esta razón, quiere eternizar el momento fugaz,

integrándose al mismo. En esto, encontramos un gran quietismo como contenido emotivo presente en la poesía de Isaac Felipe Azofeifa. El mundo que nos brinda cada uno de esos poemas tiene un ritmo, una vitalidad que transcurre con el desarrollo de la emoción. Su verosimilitud envuelve al lector en un horizonte de colores y de diversas sensaciones que terminan por arrojarlo, poniéndolo en el mismo estado emotivo imperante en ellos. Pensemos en lo que se da en “Trópico verde”, donde:

“Verde lluvia, vertiente y territorio.
Verde el espacio. La luz verde.
El clima verde. Verdes las colinas.
Las hondonadas y los ríos verdes.
Un lago verde el valle. La montaña verdeazul, verdemar, verdeprofundo.
Lo cerca y lo lejano en aire verde.
Verde lluvia, vertiente y territorio”.

El éxtasis, la obsesión creados por el paisaje en el poeta y que giran en torno del color verde, se transmiten al lector que, poco a poco y mediante la reiteración de la palabra “verde”, se ve inmerso en la misma atmósfera emotiva. De esta manera, se produce una intimidad entre poeta y lector. Las cosas del mundo se las dice directamente y en forma concreta. La emoción producida por la obsesión sobre la realidad hace que las imágenes no significan directamente. El lector está allí como un ser pasivo que escucha al poeta en su permanente delirio. Se carga de sus verdades y sale con ellas al final del poema; por eso al término de “Crónica breve”, el “yo” lírico confiesa al lector:

“Ahora bien, perdí todos mis pasos porque aquí está el bosque, siempre rodeándome, como un interminable territorio del sueño. Amor sigue juntando relámpago y herida. Yo sigo creando y destruyendo con una sola palabra. La muerte sigue siendo la enemiga de cuanto amo. Y Dios no ha regresado”.

Con cada uno de los temas analizados en este trabajo y dentro de este ámbito de relación tan íntima y personal, el poeta va diciendo las verdades, sus revelaciones al lector. Envueltos en una misma atmósfera emotiva van recorriendo el mundo, para salir cargados de experiencias. En este sentido, tenemos que decir que la poesía de Isaac Felipe Azofeifa dice mucho sobre el mundo y de manera profunda. Ese esfuerzo por penetrarse con la realidad y afirmarla directamente nos permite decir que lleva al lector a encontrarse con el mundo frente a frente, en una relación muy nítida. Se va desde el paisaje hasta las situaciones sociales más asfixiantes, pasando por experiencias autobiográficas del poeta. Están vistas desde las más variadas perspectivas para lograr una visión amplia, plurisignificativa de las mismas, porque el lector siempre encuentra algo, de acuerdo con el grado de emoción que experimente. La lectura de *Días y territorios* brinda así al lector una experiencia sobre el mundo.
el mundo.

5) Reflexiones finales.

Lo que hemos dicho sobre la poesía en *Días y territorios* vale, en términos generales, para entender la poesía de Isaac Felipe Azofeifa. En toda ella, se encuentra esa pasividad emotiva frente a la realidad, donde únicamente priva el interés que despierta en el poeta. No hemos estudiado aquí un aspecto importante en el poemario, como es el de la métrica bajo la cual se cobija la idea poética. Siguiendo las ideas de Emil Stai-

ger, si la poesía es evocación de situaciones ocurridas en un tiempo pasado como manifestación más pura del alma, el ritmo, la orquestación lingüística constituyen un esfuerzo para configurar formal y lingüísticamente el contenido poético, artístico de la poesía. Este es un elemento importantísimo en la poesía de Isaac Felipe Azofeifa; pero, por el carácter tan específico debe ser objeto de otro trabajo.

Con las presentes observaciones, hemos pretendido destacar el contenido material de la poesía en *Días y territorios*, para

sistematizar la experiencia de una lectura del poemario y entender la importancia de Isaac Felipe Azofeifa como creador.

- (x) Hace poco más de un año, vimos con cierta nostalgia cómo el compañero y poeta Isaac Felipe Azofeifa tuvo que abandonar la Cátedra de Castellano en la Universidad de Costa Rica. Hoy, con este trabajo, quiero rendir homenaje a don Isaac, valorando la poesía que cotidianamente y junto a su tarea docente pudo labrar.

Junio de 1981.

NOTAS

- 1) Carlos Rafael Duverrán – *Poesía contemporánea de Costa Rica*, San José: Editorial Costa Rica, 1973, p. 107 – traza el siguiente perfil bibliográfico de Isaac Felipe Azofeifa: "Poeta, ensayista y crítico de vasta cultura y fina sensibilidad. Nació en 1912 en Santo Domingo de Heredia. Hizo sus estudios superiores en el Instituto Pedagógico de Chile. Su poesía evoluciona del postmodernismo a una posición avanzada, gracias a la asimilación de grandes tradiciones a través de la poesía chilena contemporánea, en la que se reeduca, y cuyas posiciones se esfuerza por incorporar a la poesía costarricense. Más tarde sigue su propia evolución de depurado subjetivismo. Gracias a su evidente dominio del idioma y a su fina permeabilidad para la vida contemporánea, Azofeifa consigue una poesía viva, rica en matices expresivos y llena de interés humano. Obtuvo el Premio República de El Salvador, 1961 y el Premio Nacional de Poesía en dos oportunidades (1964 y 1969). *Obra Poética*: Trunca Unidad (1958), Vigilia en pie de muerte (El Salvador, 1961), Canción (Chile, 1964), Estaciones (El Salvador, 1967), *Días y territorios* (1969)".
- 2) Isaac Felipe Azofeifa, "Mundo, vida y poesía o autolectura para explicarme", *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, n.2, T.I., Set. de 1975 p. 14.
- 3) Abelardo Bonilla, *Historia de la literatura costarricense*, 3a. Ed. San José: Universidad Autónoma de Centro América, 1981, p. 336.
- 4) *Ibid.*, p. 334.
- 5) José Miguel Ibáñez Langlois – *La creación poética*, Madrid: Ediciones Rialp S. A., 1964, p. 29 – apunta en relación con esto: "... en el punto inicial del arte hay una vivencia, hay una aprehensión oscura de sí mismo y del mundo – una intuición más allá de todo concepto; hay un estado poético, una experiencia profunda; y también hay expresión, hay comunicación de ese estado, hay proyección sentimental: pero ninguno de estos resortes puede dar razón de la obra o ser indicio de su valor artístico. Porque ninguno de ellos llega a dar forma al resultado sino dentro de un proceso factivo en el cual se modificaron bajo una nueva legalidad. Es decir, en el poema hay vida y experiencia, y las hay con una intensidad concentrada y máxima; pero sólo cuando esta vida se hace vida de la forma, cuando esta experiencia se hace lenguaje, sólo entonces hay poesía".
- 6) María Rosa de Bonilla – *La novela hispanoamericana y el historiador de la cultura* – San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1972, p.5 –, escribe lo siguiente sobre este problema: "De los géneros literarios es quizá la novela el que mayor riqueza documental ofrece al estudioso de la cultura. La lírica no puede hacerlo por su carácter subjetivo, aunque desde luego penetra en las honduras y misterios de nuestro mundo, pero por su eminente carácter metafórico es de difícil interpretación para la mayoría de los lectores. El teatro tiene sus limitaciones de tiempo y espacio y los propios que le impone el hecho de ser literatura para 'representar'".
- 7) Cf. la explicación sobre este problema en: Víctor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1972, cap. I. Entre otras cosas dice: "El lenguaje literario es plurisignificativo porque, en él, el signo lingüístico es portador de múltiples dimensiones semánticas y tiende a una multivalencia significativa, huyendo del significado unívoco, que es propio de los lenguajes monosignificativos (discurso lógico, lenguaje jurídico, etc.)", p. 20.
- 8) Isaac Felipe Azofeifa, "Vida y poesía", en Carlos Rafael Duverrán, *Supra* nota 1, p. 348.
- 9) En relación con el problema de la verosimilitud en la poesía, Cf. nuestro trabajo "Algunas consideraciones en torno al fenómeno de la literatura", *Revista de la Universidad de Costa Rica*, n. 41, pp. 81-91.
- 10) Félix Martínez Bonati – *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Seix Barral, 1972, p.8 – dice en torno de este problema: "A la estructura general de todo poema, se superponen en cada obra concreta estructuras individuales, formas que son estilo. A la prefiguración intencional del objeto poético como tal, que es condición necesaria de toda poesía, se suma el orden individual de cada cosmos poético. En las obras narrativas y similares, esta estructura estilística particular puede ser concebida rigurosamente, ordenando la descripción de sus momentos en torno al concepto de modo de decir del hablante básico de la obra. Hay como un análisis trascendental del mundo individual de cada poema,

de líneas de visión que lo plasman en concreto – aspiración interpretativa de que nos habla a veces W. Kayser en su *Das Sprachliche Kunstwerk*".

- 11) Cf. Hugo Montes, *Ensayos estilísticos*, Madrid: Gredos, 1975, pp. 133-141.
- 12) Los poemas citados en este trabajo corresponden a la siguiente edición: Isaac Felipe Azofeifa, *Días y territorios*, San José, Editorial Costa Rica, 1969.
- 13) Ibáñez Langlois – *Op. cit.*, pp. 52-53 – dice: "Cada obra de arte comunica algo que no puede comunicarse más que bajo la forma precisa de esa obra. La razón de esta imposibilidad está en que el 'contenido' – o lo que así mal se llama – es algo que no existe sin la obra misma, que sólo nace y crece con ella, con el despliegue de la forma... De allí que esa experiencia poética única y definida, si existe, no puede expresarse más que por el poema preciso que le corresponde."
- 14) Cf. Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4a. Ed. Madrid Editorial Gredos, 1972, p. 445 y sigts.
- 15) Entendemos por "efusividad lírica" la concreta presencia de la interioridad del "yo" lírico en el poema. Kayser – *Op. cit.*, p. 443 – dice: "... en lo lírico se funden el mundo y el yo, se compenetran, y esto se lleva a cabo en la agitación de un estado de ánimo que es el que realmente se expresa a sí mismo. Lo anímico impregna la objetividad, y ésta se interioriza. La interiorización de todo lo objetivo en esta momentánea excitación es la esencia de lo lírico".
- 16) Un ejemplo de esta actitud lo encontramos en este poema de *Días y territorios*:
 "Trescientos perros sueltos asean el vecindario.
 Aquí lavan sus barcas los pescadores, y se pudren
 las ostras en la arena.
 Casas inverosímiles, material de desecho y barro y barro,
 escupen niños sin sonrisa.
 El niño Dios va a traerles algún día
 un pez de oro.
 Trescientos perros sueltos ladran por el vecindario.
 El niño Dios traerá más perros
 y más niños".
- 17) Léase, a manera de ejemplo, esta estrofa del Poema 1:
 "Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos,
 te pareces al mundo en tu actitud de entrega.
 Mi cuerpo de labriego salvaje te socava
 y hace saltar al hijo del fondo de la tierra".
- 18) "Comprendo: yo no puedo vivir bajo sus guarías
 ni bañarme en el río que consoló mi espina,
 ni tocar otras flautas que las de mi insurgencia.
 Todo lo que yo fui transcurrió como el agua,
 fue barrido en el viento que clausura las horas
 para abrir la sorpresa de los verdes racimos.
 Yo sé que todo, todo, se resuelve en mañanas
 y el pasado no existe más que para enterrarlo.
 Es tarde para andar suscitando neblinas,
 es hora de anunciar nuevo amor en el fuego.
 La patria que otros gozan yo siento como algo
 que está en mí como el traje, la voz o las pestañas
 Nada conservo en ella, sino muertas profundas,
 pero de su vacío se abastece mi canto".
- 19) En concreto, dice Hugo Montes – *Op. cit.*, p. 133 –:
 "Una tercera posición nitidamente diferenciada ocupa Isaac Felipe Azofeifa (1912) en la poesía costarricense. No busca una realidad ajena a la circundante como Marchena; no se suma a ésta en un abrazo de redención, como Debravo, se enfrenta sí con cuanto lo rodea, más en actitud contemplativa de honda, morosa y amorosa contemplación. Su tarea es mirar y mostrar; mejor, admirar y asombrar. No va a la poesía para con ella cambiar el mundo o el sentido de la historia".
- 20) Isaac Felipe Azofeifa, "Mundo, vida y poesía o autolectura para explicarme", p. 15.
- 21) Isaac Felipe Azofeifa, "Vida y poesía", p. 349.
- 22) Jaime Ferrero Alemparte, "Estudio preliminar" en: Emil Staiger, *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid: Ediciones Rialp, pp. 14-15.

La perspectiva y otros aspectos de *Gentes y gentecillas* de Carlos Luis Fallas

Edwin Salas Zamora

El presente es un intento de interpretación de algunos aspectos de esta novela; sobre todo, el que se refiere a la situación final del relato, donde se plantea la solución del conflicto o, en su defecto, la continuidad del mismo sin aparente desenlace.

Comenzamos por señalar que el lapso en el cual se desarrolla la acción en la novela es considerablemente breve. Veamos lo siguiente: al inicio del relato el autor da una fecha, 1928. No especifica cronológicamente cuándo termina la historia; pero, de acuerdo con las descripciones que hace de las inundaciones causadas por las lluvias en la zona atlántica, el relato se refiere a lo sucedido en el invierno de 1928. Al respecto cabe anotar que hubo inundaciones en los años 27 y 28, según Carolyn Hall (1). Fallas destaca ese hecho como uno de los acontecimientos englobantes de lo que ocurría en la hacienda, y también de otros sucesos como el viaje de los peones a la línea para reparar lo que habían dañado las aguas. Otro aspecto que nos confirma el breve lapso de desarrollo de los hechos en la novela es que no se alude a la desocupación causada en esa zona a raíz de la caída de los precios del café, esto como consecuencia de la depresión económica mundial de 1929. Es claro que los efectos de esta crisis no se hicieron sentir en Costa Rica inmediatamente; pero no hay que olvidar que Fallas escribe su novela en 1947. No obstante no alude a este hecho, lo cual permite suponer que el relato no abarca hasta ahí. La novela presenta como único conflicto laboral la sustitución de los paleros por las máquinas limpiadoras de café. Este es un hecho de poca relevancia histórica. Tuvo más importancia el abandono de los cultivos a raíz de la crisis, y sin embargo Fallas no trata este aspecto, lo cual indica que su relato abarca un período histórico bastante corto, que no llega siquiera a 1930. Por lo demás, la simple lectura de la novela permite apreciar el breve tiempo de desarrollo de los hechos. Un detalle como el del ramo de flores que Jacinto Artavia le promete a doña Rosita, y que su hermano Felipe debe hacerle, es un hecho que se inicia al comenzar la novela y termina de desarrollarse casi al final de la misma. Esto inclina a pensar que incluso se trata de unos meses en lo referente al desarrollo de los acontecimientos.

Y así como el tiempo de la historia es breve, los hechos se circunscriben a una región determinada, a un lugar pequeño: la hacienda de Pejibaye. Es cierto que en la novela se habla de otras regiones como Las Minas de Abangares, La Milla 48, y otras; pero el espacio central para el desarrollo del acontecimiento es muy concreto y reducido. Se puede anotar, como dato curioso, que esta circunscripción del relato a pequeños pueblos o regiones es frecuente en las novelas costarricenses, sobre todo en las que se escribieron por los años cuarenta. Entre otras, se pueden señalar *Juan Varela*, *Ese que llaman pueblo*, *Aguas turbias*, *El sitio de las abras*, *Manglar*, *Puerto Limón*. En los escritores nacionales se da ese regionalismo

acentuado, que no se da en el caso de Marín Cañas, por ejemplo en *Pedro Arnáez*, o en *Infierno verde*. Esta observación tiene implicaciones que no se desarrollan en este artículo. Aquí sólo nos interesa señalar la generalidad con que se da este aspecto, el cual puede muy bien responder a un esfuerzo del escritor por novelar lo concreto y ver en profundidad aunque se pierda en extensión. Pero es igualmente posible que responda a una falta de conocimiento o de experiencias sociales más amplias por parte del autor. Para afirmar esta última posibilidad habría que destacar, por ejemplo, la escasa o nula inserción de los hechos novelados dentro de un contexto mundial, en el caso de la obra que tratamos.

Fallas logra pintar a través de su narración con gran verosimilitud la vida monótona y difícil de los trabajadores en una de las zonas de extensos cultivos de la época. Como mérito indiscutible hay que reconocerle que lo que él cuenta sabe a historia vivida mucho más que a historia imaginada desde un escritorio. Según la biografía, y la autobiografía de Fallas, este escritor vivió efectivamente como experiencias personales los hechos que narra; los vivió no como quien observa sino como quien toma parte y sufre todo lo que sucede. Los escritos sobre Carlos Luis Fallas generalmente destacan el hecho de que él fue desde machetero hasta tractorista en esas zonas de trabajo. Por eso es que, hecha la comparación de la obra con lo que aún queda de esas regiones que el escritor describe, resulta tan auténtica su historia.

La obra se desarrolla sobre un telón de fondo que es el trabajo, visto como esfuerzo productivo de miles de obreros en provecho de los propietarios de la plantación. En la obra se respira trabajo, ese es el ambiente esencial. Pero Fallas no ataca de frente el problema; vale decir, no lo hace ingenuamente, sino que cuenta historias, presenta personajes, ofrece anécdotas de lances de juego, amor y muerte, como para hacer apetecible el cuadro que quiere presentar. Pocas veces denuncia directamente la explotación del trabajador; quizá sólo en los inicios de la obra, cuando dice: "El trabajo es duro y mala la paga" (2). La mayoría del tiempo va construyendo el relato con base en amoríos, como el triángulo amoroso Felipe-Soledad-Juan Manuel, que se modifica con la entrada de Jerónimo. El triángulo amoroso es un motivo tan viejo como la literatura, y Fallas lo utiliza sin escrúpulos: pero como gran mural va quedando configurada la situación en que viven esas gentes, y eso es lo esencial. Es posible entender *Gentes y gentecillas* como un cuadro que Fallas ofrece desapasionadamente y con detenimiento de la vida cotidiana en una región determinada, sin caer en el proselitismo político o en el sentimentalismo. El hecho de poner el trabajo como marco general y no como objeto de denuncia es evidentemente un acierto, en la medida en que así sucede en la vida real, donde se toman en cuenta sólo los hechos interesantes ("la fiesta" —como dice

(1) Hall Carolyn: *El café y el desarrollo histórico-geográfico de Costa Rica*, (Editorial Costa Rica y Universidad Nacional, San José, 1976), p. 102.

(2) Fallas, Carlos Luis: *Gentes y gentecillas*. (Editorial Trejos Hnos., San José, 1967), p. 13.

Lefebvre— por oposición a “lo cotidiano” (3), pero no se le da importancia a lo fundamental como es la subsistencia. En *Gentes y gentecillas* nadie protesta porque se sienta explotado. Eso es lo común, la vivencia cotidiana de la gente, y la gente no se fija en lo común. Esto es lo que en el fondo busca poner en claro la novela de Fallas.

En la obra se captan espontáneamente aspectos tan fundamentales como la constante migración interna de los trabajadores. Esto se presenta con naturalidad, como algo que se dio. Por eso en el relato hay abundancia de personajes efímeros, que vienen, trabajan y se van; y a lo sumo realizan alguna pequeña hazaña, o mueren escabrosamente y esa es toda su historia. Son miles de hombres desarraigados que pululan por esas zonas, y Fallas no se extraña por eso, simplemente lo refleja en su novela como cualquier hecho de la vida cotidiana. Hay personajes que se distinguen por alguna cosa, otros no. Pero todos trabajan, al menos todos los obreros. Se puede afirmar que esta es una novela dedicada a presentar al obrero, sea éste como fuere: joven o viejo, importante o sin importancia. *Gentes y gentecillas* es la historia de los trabajadores del café, del banano, de la línea. Es tan historia de los trabajadores que casi se olvida en ella a los patronos, lo cual podría restarle méritos a una visión totalizante de la realidad concreta que se presenta.

También se plantea en la novela el problema de la desigualdad entre el campo y la ciudad, que se presenta como una oposición. Esta aparece espontáneamente desde la vivencia de este o aquel personaje. De esta manera se vislumbra un problema tan serio de la situación social agraria latinoamericana. La oposición entre el campo y la ciudad se puede observar concretamente en la vida cotidiana de personajes como Rodolfo, quien entretiene su soledad con toda clase de lecturas. Rodolfo es un hombre de ciudad que se ha venido al campo desilusionado o engañado, y que no logra adaptarse al campo: vive solo en una gran casa, no se comunica con los demás trabajadores; solo se entiende con Jerónimo, que parece haber leído bastante y que es muy listo y a la vez reservado.

La relación conflictiva entre el campo y la ciudad se presenta más clara todavía con el personaje Juan Manuel. Este es un tipo con cierta educación y posición social que deslumbran alas campesinas; él se aprovecha de esta situación y termina destruyéndolas (el caso de Chepita). Las campesinas ven en Juan Manuel mucho de lo que ofrece la ciudad y caen fácilmente. Se da, así, una relación desigual destructora del elemento campesino. El caso de doña Rosita es más claro todavía. Ella vive añorando la ciudad; y como no puede irse, entonces se desquita difamando el campo, la “gentecilla”, como ella dice, y presumiendo de su educación y sus amistades.

De esta manera se presenta una relación de doble vía: por un lado los de la ciudad emigran al campo por necesidades económicas fundamentalmente; pero no logran adaptarse; y de esta inadaptación no se libra ni siquiera Jerónimo, que la fin vuelve a la ciudad. Por otro lado, los campesinos desean escapar también, porque creen que la vida en la ciudad es mejor. El paseo a la ciudad, por ejemplo, es la máxima aspiración de muchos personajes; es el caso del nica Fierabrás, que quiere ir a San José para “ser gente”.

La zona absorbe a los hombres. Primero, atrayéndolos por la posibilidad de trabajo que les brinda, luego los consume por medio de los vicios del alcohol y el juego, y por último los

acaba por la enfermedad, los accidentes de trabajo y las peleas. Este es el cuadro de la vida cotidiana que Fallas observa en esa zona, y aunque no destaca las causas profundas de la problemática, sí logra captar las consecuencias con gran claridad, y ofrece así un cuadro variado y sumamente rico del ambiente.

El desenlace de uno de los aspectos de la novela, el amoroso, podría despistar. Lo central en *Gentes y gentecillas* no es una historia con desenlace. Lo que la obra presenta es un fragmento de la vida que se lleva en esas zonas, en realidad un pedazo de una situación más amplia que no comienza ni termina. Se podría hablar de un corte en el continuum de la vida cotidiana en esa región. La problemática amorosa Felipe—Soledad—Juan Manuel—Jerónimo sí comienza y termina en la obra (termina aparentemente); pero esta problemática es secundaria, a pesar de que la obra finalice con la resolución de ese conflicto amoroso y no ofrezca ninguna solución para los trabajadores de la hacienda. Aquí es donde se plantea el problema de la perspectiva en *Gentes y gentecillas*.

Es necesario aclarar que aquí no manejamos el concepto de perspectiva en el sentido en que lo usa la teoría literaria: es decir, como situación o posición del narrador con respecto al mundo narrado. La teoría literaria clasifica y caracteriza la perspectivación narrativa con varios tipos de narrador, según la escuela de que se trate. Aquí tomamos el concepto de perspectiva en el sentido que le da George Lukacs en la serie de ensayos titulada *Problemas del Realismo* (4). Este autor entiende por perspectiva de una novela lo que esta deja planteado al finalizar; la solución que propone o el desarrollo de los acontecimientos que se vislumbra de acuerdo con lo sucedido a a lo largo de ésta. Lukacs se refería al realismo crítico, en el cual este desarrollo posible de la acción, o sea la perspectiva, además de ser coherente con el desarrollo de los acontecimientos en la obra, debe ir de acuerdo con la situación histórica, real en que se inscribe la novela. Cuando falta esa coherencia, se da o bien una perspectiva derrotista o bien una perspectiva utópica, que no revelan el verdadero proceso social tal y como se da en la realidad. Así, pues, la perspectiva es algo que pone a prueba la percepción histórica del escritor con respecto a su realidad social, así como también su visión de conjunto de la obra que realiza.

En *Gentes y gentecillas*, ¿cuál es la perspectiva que se plantea? Al final de la novela Jerónimo se marcha para Heredia y resuelve individualmente su problema (o por lo menos aparenta resolverlo con su decisión de abandonar el lugar). Pero la situación de los trabajadores de la hacienda no se resuelve. Pareciera que Fallas se olvida de esa situación y salva al héroe individual, Jerónimo, que se va de la región para nunca volver. Y hay que ver los motivos por los cuales se va: aparentemente por un desengaño amoroso. Jerónimo es un personaje diferente a los demás trabajadores: es el héroe de la novela. Esto lo confirma no sólo la admiración que el narrador siente por el personaje, sino la importancia objetiva que éste adquiere en la novela: de las ochenta y siete unidades narrativas de que consta la obra, Jerónimo es el personaje central en treinta y nueve de éstas. Es un personaje que aunque se emborracha, juega y pelea como los demás, siempre sale airoso por su valentía e inteligencia. Se presenta como un personaje fuerte, listo, reservado y leal. Es un modelo de hombre, quizá lo que Fallas quiso ser o fue en realidad.

A pesar de que Fallas intenta darle un tratamiento de clase a los trabajadores que aparecen en la novela, este rasgo se ve opacado por el tratamiento especial que le da a Jerónimo. El

(3) Lefebvre, Henry: *La vida cotidiana en el mundo moderno* (Alianza Editorial, Madrid, 1972), Passim.

(4) Lukacs, George: *Problemas del realismo*. (Fondo de Cultura Económica, México, 1966), p. 396.

problema que se plantea, entonces, es el de sí la perspectiva de la obra se define por la conducta de éste. El personaje novelesco es un individuo simbólico, según Michel Zéaffa: "... pues mientras que en el mundo concreto del individuo es reflejado por lo social, en la novelística aparece como el espejo social..." (5). Pero resulta que en *Gentes y gentecillas* hay muchos otros personajes. ¿Habrá que buscar en ellos la configuración de la perspectiva novelesca? A nivel de personaje la fuerza de Jerónimo es tal que no permite casi fijarse en otros personajes si no es por referencia a él: los personajes en la novela se relacionan fundamentalmente con Jerónimo; o son conocidos a través de él.

Quizá no es el personaje como tal quien puede dar la clave para aprehender la perspectiva de la obra. Esta más bien es definida por un ambiente social que se configura a lo largo de la novela, y que no depende de ningún personaje en especial. Jerónimo, a pesar de su importancia en el relato, es un personaje que se va como los otros que no tienen raíces en la región. Así, la perspectiva que se plantea en la novela es coherente con el desarrollo de ésta: ningún personaje tiene conciencia clara de la problemática social del mundo en que vive; no podría ninguno convertirse en una especie de salvador. Se trata ade-

más, de personajes desarraigados (y esto lo tiene bien claro Fallas), que buscan trabajo donde les parezca mejor; de parte de ellos no se podría plantear un mejoramiento social sin forzar la lógica del relato. Ahí está la razón de por qué Jerónimo también abandona el lugar.

La obra presenta, así, un trozo de historia que se inscribe dentro de un proceso mayor, el cual no se transforma sensiblemente por los hechos cotidianos que se presentan en la narración. Todo sigue igual o casi igual en lo que se refiere a la relación social fundamental en la zona descrita: es una zona de trabajo asalariado, donde las condiciones del trabajador son y lo serán por mucho tiempo (he aquí la perspectiva de la novela) muy difíciles, sin que los trabajadores se percaten siquiera de las causas y los mecanismos de su explotación.

No se puede dejar de mencionar el hecho de que *Gentes y gentecillas* es, fundamentalmente, una novela sobre la cotidianidad. Lo que en ella se muestra es la vida común y corriente de las gentes de esa zona. Una vida aburrida y monótona, como muy bien lo destaca el autor, cuando se refiere a la llegada del tren: "La mayoría va al encuentro del tren porque sí, porque ese es un medio de romper la monotonía de la vida que se hace en el lugar." (6)

(5) Michel Zéaffa: *Novela y sociedad* (Ammortu Editores, Buenos Aires, 1973), p. 36.

(6) Fallas: *Op. Cit.* P. 12.

BIBLIOGRAFIA

- | | |
|---|---|
| (1) Hall, Carolyn: <i>El café y el desarrollo histórico-geográfico de Costa Rica</i> . (Editorial Costa Rica y Universidad Nacional, San José, 1976), P. 102. | (4) Lukacs, George: <i>Problemas del realismo</i> . (Fondo de Cultura Económica, México, 1966), P. 396. |
| (2) Fallas, Carlos Luis: <i>Gentes y gentecillas</i> . (Editorial Trejos Hnos., San José, 1967), P. 13. | (5) Michel Zéaffa: <i>Novela y sociedad</i> (Ammortu Editores, Buenos Aires, 1973), P. 36. |
| (3) Lefebvre, Henry: <i>La vida cotidiana en el mundo moderno</i> (Alianza Editorial, Madrid, 1972), Passim. | (6) Fallas: <i>Op. Cit.</i> P. 12. |
-
-

Repertorio Americano

Colaboraciones:

Apartado 86
Heredia
Costa Rica

Neruda y Lorca frente al amanecer

Carlos Cortínez

Aunque es evidente desde las obras más tempranas de Neruda su fuerte voluntad de originalidad tanto temática como estilística, no deja de resultar sorprendente el tratamiento que hace del alba en su poema de *Residencia en la Tierra*, titulado "Débil del Alba" y que ocupa el cuarto lugar en la disposición de los poemas, luego de "Galope muerto", "Alianza" y "Caballo en los sueños".¹ Como trataré de demostrar en otro lugar la secuencia de los poemas de *Residencia* no es caprichosa sino que obedece a un plan riguroso del autor. La crítica en general ha descuidado la atención de estos poemas iniciales de *Residencia en la Tierra* (con la excepción de "Galope muerto" que sí ha sido frecuentemente discutido) en parte por la mayor dificultad hermenéutica que producen y en parte porque han debido ceder ante la indiscutible popularidad que han logrado otros como los "Cantos materiales", "Barcarola", "Walking Around", el "Tango del Viudo", "Ritual de mis piernas", etc., poemas que, sin ser menos "herméticos" (para seguir usando la expresión de Amado Alonso) se dejan ya entender cabalmente gracias en algunos casos a que la referencia es más explícita; a que hay anécdota discernible apoyando el texto o a que la continua atención crítica ha logrado para ellos decantar una interpretación satisfactoria.²

La primera observación que quisiera hacer de este poema, "Débil del Alba", es que, a mi juicio, no intenta la descripción de un singular amanecer que casualmente pueda haberle resultado al poeta carente de vitalidad, débil. Me parece que debemos entenderlo dotado de una referencia más general. Aunque el estímulo para describirlo haya surgido de un día particular, lo integra en esta serie inicial de *Residencia* porque le parece particularmente apto para representar siempre este espacio temporal en que la noche cede el paso al día. Así este poema hay que entenderlo vinculado tanto a los tres poemas que le preceden como a los dos que vienen a continuación: "Unidad" y "Sabor" (ya con el séptimo poema "Ausencia de Joaquín" se abre una nueva serie que a su vez está vinculada con los últimos de la serie inicial.³

Quisiera intentar esclarecer el propósito de este poema dentro de la arquitectura del poemario y, a la luz de la tradición literaria del motivo, examinar esta visión no convencional del alba.

Pero, ¿es que hay una postura convencional frente al amanecer? Creo que sí, que siglos de tradición poética han ido en cierto modo acotando las respuestas posibles frente a ese espacio determinado y es esta relativa coincidencia la que hace tanto más fructífera la comparación de las leves tonalidades que distintos poetas contemporáneos introducen en el tratamiento del motivo. Cuando la joven gitana protagonista del ballet *El amor Brujo* se enfrenta, como el hablante de "Débil del Alba", con el amanecer, exclama: "ya está despuntando el día ¡Cantad, campanas, cantad!"⁴ ¿No parece ésta la reacción natural? Es la hora optimista porque aún no ocurre nada, todo es posible. Y así lo ha sido tradicionalmente: un nuevo día es, para todo ser viviente, más vida y, como tal, factor de regocijo. ¿Cómo explicarnos entonces el lamento del poeta en

"Débil del Alba"?

Antes de proseguir, veamos el poema en cuestión:

DEBIL DEL ALBA

El día de los desventurados, el día pálido se asoma con un desgarrador olor frío, con sus fuerzas en gris, sin cascabeles, goteando el alba por todas partes: es un naufragio en el vacío, con un alrededor de llanto.

Porque se fue de tantos sitios la sombra húmeda, callada de tantas cavilaciones en vano, de tantos parajes terrestres en donde debió ocupar hasta el designio de las raíces, de tanta forma aguda que se defendía.

Yo lloro en medio de lo invadido, entre lo confuso, entre el sabor creciente, poniendo el oído en la pura circulación, en el aumento, cediendo sin rumbo el paso a lo que arriba, a lo que surge vestido de cadenas y claveles, yo sueño, sobrellevando mis vestigios morales.

Nada hay de precipitado, ni de alegre, ni de forma orgullosa, todo aparece haciéndose con evidente pobreza, la luz de la tierra sale de sus párpados no como la campanada, sino más bien como las lágrimas:

el tejido del día, su lienzo débil, sirve para una venda de enfermos, sirve para hacer señas en una despedida, detrás de la ausencia: es el color que sólo quiere reemplazar, cubrir, tragar, vencer, hacer distancias.

Estoy solo, entre materias desvencijadas, la lluvia cae sobre mí, y se me parece, se me parece con su desvarío, solitaria en el mundo muerto rechazada al caer, y sin forma obstinada.⁵

Cierto es que se trata de un día nublado que surge sin pasión, que va lentamente perfilándose y que llueve. El hombre sensible al paisaje detecta esta falta de vitalidad y su espíritu se encoge.

Pero hay otra razón que se nos comunica a partir de la segunda estrofa: el amanecer no es bienvenido porque es un camino hacia el día y este es, para el poeta (al menos en esta etapa de *Residencia en la Tierra*), abominable. Es, además, un camino que lo aleja de la noche, su aliada benévola.

"El poeta es la concreción absoluta de lo invisible, de lo ilimitado" declaraba Neruda en una entrevista en 1936.⁶ Lo invisible, lo ilimitado... De alguna manera, ambos términos están vinculados para Neruda. La noche y sus sombras favorecen al espíritu. Es el momento del sueño, de la poesía, del amor. El momento de la iluminación interior. En cambio, el día hace patente la multiplicidad de objetos cuya carencia de belleza, cuya hostilidad, horroriza y repugna al poeta. Tanto más en el mundo de *Residencia en la Tierra* en que la voz poética corresponde a un ser que percibe la destrucción constante, que es herido por la fealdad y el sin sentido de lo coti-

diano. El protagonista de estos poemas logra construir, al amparo nocturno, una cierta postura vital sustentada por su actividad onírica y poética. La llegada del día interrumpe ese proceso, lo llama a la realidad, y ésta es pobre, mezquina, no está a la altura de lo que se ha soñado, los convierte a todos en "desventurados". (V. 1)

En los versos anteriores a "Débil del Alba" (en el poema "Caballo de los sueños") el sueño aparecía como algo destacado. No era lo definitivo, pero sí, una forma superior de la conciencia. En tanto que la vigilia, la sobriedad de la luz cotidiana, era lo negativo, lo gris, la destrucción. El día aparece ahora, en este poema, un poco como el símbolo de esa negatividad. Vemos al poeta, hasta este momento (porque después va cambiando en el curso de *Residencia en la Tierra*), huyendo de esta realidad y refugiándose en el sueño. La noche y el sueño vienen a ser para él, potencias benéficas, tanto como el día es una fuerza negativa. Por eso este amanecer es terrible. Porque se unen a la tonalidad particular del día lluvioso y nublado, la crueldad, la crudeza, la destrucción patente. Lo que llega inevitablemente, o, para decirlo con fórmula del primer libro de Neruda, lo "incontenible como un amanecer"⁷ es la rutina de lo que se destruye. El día no trae nada estimulante; será lo de siempre. La vida burguesa de la urbe con su papeleo inútil, la falta de tensión creadora.

En el poema de García Lorca⁸ el alcance, también negativo, del alba, es más limitado pues se reduce a una ciudad en particular, es la aurora de Nueva York, aunque es cierto que ella representa en cierto modo a la del mundo tecnificado, a la del hombre desligado de la naturaleza, rota sus raíces con lo elemental. Este tema también se encuentra en *Residencia de la Tierra*, si bien en otros poemas, notablemente en "Walking Around". Como todo el poemario de Lorca, *Poeta en Nueva York*, tiende a expresar el rechazo de la civilización tecnificada, le es muy adecuada a tal finalidad central del poeta comunicar esta visión igualmente desvaída del alba que nos entrega el poema "La aurora". Nadie es capaz, en un medio tal, se nos dice en la estrofa central, "de recibir a la aurora en la boca", expresión con la que Lorca confiesa que la aurora es un espacio digno de exaltación, sólo que aquí, en New York, esto es imposible porque la fealdad de la metrópolis ahoga esta posibilidad: "no hay mañana ni esperanza posible" (v. 10), "la luz es sepultada por cadenas y ruidos" (v. 17).

Me parece interesante considerar que para lograr el efecto que Neruda y Lorca buscan para sus respectivos poemas es importante la existencia de una sólida tradición que confiere una cualidad positiva al alba, puesto que así, por contraste, se enfatiza la gravedad de lo que Neruda y Lorca describen.

Esta tradición se remonta a la mitología griega que ve en la Aurora una diosa (hija de Hyperion y Thea) y como tal es frecuentemente mencionada por Homero.

En la *Odisea*, la Aurora "de rosáceos dedos" es el momento benéfico y propicio para emprender cualquiera acción de importancia y especialmente los viajes (así, por ejemplo: la partida de Telémaco en busca de noticias de su padre; el momento aguardado por Ulises para escapar de Polifemo, etc.). Es, además, la hora en que los dioses se reúnen. La épica más tardía conserva esa tradición y así lo vemos en la fórmula que repite varias veces el poema del Cid: "Ya quiebran los albores e vinie la mañana, /ixie el sol, ¡Dios, que fermoso apuntava!" (v. 455-6) El tema favorito de Ercilla en las descripciones de la *Araucana*, es el del alba.⁹

A esta valoración épica que ve en el alba el momento adecuado para el acometimiento de hazañas, acaso porque el héroe está en la posesión de sus máximas fuerzas luego del descanso reparador del sueño, se suma la valoración religiosa que aprecia en el alba el don divino de la creación, diariamente renovado. De San Francisco de Assis, a propósito de su *Cantico delle Creature*, se afirma que decía: "Al Amanecer, cuando sale el sol, todos los hombres han de alabar a Dios que lo creó para utilidad nuestra y porque el sol nos alumbra el día".¹⁰

Esta actitud parece haber predominado también entre las civilizaciones americanas precolombinas. En su reconstrucción poética del pasado así lo dice en dos pasajes Ernesto Cardenal:

"Y cantamos a la aurora cuando sale del Oriente
y toda la vida se renueva
(esto es muy misterioso, les estoy hablando
de algo muy sagrado)"¹¹

"Cada aurora roja un acontecimiento sagrado
la tierra, sagrada
y todo paso en ella
como una oración"¹²

Otro tanto se deduce de este pasaje de *Los ríos profundos* de J. M. Arguedas:

"Illariy nombra el amanecer, la luz que brota por el filo del mundo; sin la presencia del sol. Illa no nombra la fija luz, la esplendente y sobrehumana luz solar. Domina la luz menor: el claror, el relámpago, el rayo, toda luz brillante. Estas especies de luz no totalmente divinas con las que el hombre peruano antiguo cree tener aún relaciones profundas, entre su sangre y la materia fulgurante."¹³

A mediados del Siglo XII comienza a establecerse literariamente una tradición, en cierto modo contradictoria con la anterior, que en vez de ver en el alba un momento propicio para hazañas o digno de alabanza, ve en ella sólo el momento ingrato en que los amantes han de separarse. Los poemas que se inscriben en este género pasan a tomar el nombre de "albas" y aceptan todos ellos la misma situación básica: el caballero y la dama de alta estirpe, que no es su esposa, luego de una noche de amor placentero, son interrumpidos abruptamente por el alba que es anunciada, bien por el canto de los pájaros, bien por el grito del centinela. Las múltiples variaciones en el tratamiento del tema enfatizan, o la maldición conjunta que hacen los amantes del sol o las lágrimas de separación de la amada o siguen al Caballero hacia el desvalorizado mundo exterior o permanecen con la dama en el ámbito cerrado en el cual ella se angustia o languidece.¹⁴

La lírica amorosa, que asocia a la noche con las lides amorosas, despoja así a la aurora de su prestigio mitológico y épico: el caballero amanece impedido de darse con fuerzas frescas a hazañas valerosas.

Una variante de interés en la lírica hispánica es el de las "alboradas", poemas en que los amantes se citan al amanecer y que, según un crítico, predominan sobre las "albas" debido a que la literatura española es, por lo general, intolerante con el adulterio y esta situación ilegal es supuesta en tales poemas.¹⁵

Al alterarse paulatinamente las estrictas condiciones de vida medievales, con el aflojamiento de las restricciones morales la disminución de sanciones sociales y, en general, la mayor facilidad de los encuentros amorosos, fue también disminuyendo la justificación para este tipo de composición literaria, las albas, que han pervivido sólo como ejercicio retórico.¹⁶

Al llegar a nuestro Siglo XX en que ya no quedan castillos inexpugnables, centinelas vigilantes ni honras que tiemblen por un abrazo más o menos, el alba ha venido a recuperar su calidad de espacio privilegiado en la literatura.

Tal vez a consecuencia de la revaloración que se hace de la mitología clásica, el Modernismo hizo constante alusión al alba y en Darío aparece a cada instante vinculada a la gloria, al oro, a las perlas, se la identifica con un ángel y se la estima, en general, como la hora más perfecta del día. Recuérdese, por ejemplo, la estrofa inicial del poema "Programa matinal" de *Cantos de vida y esperanza*:

"¡Claras horas de la mañana
en que mil clarines de oro
dicen la divina diana!
¡Salve al celeste sol sonoro!"¹⁷

o esta otra estrofa, al final del poema "Naturaleza":

"El alba entre sus perlas aparece,
y derrama su llanto de rocío
sobre las gayas flores,
mientras el céfiro mece
las magnolias del río
y sonriente les dice sus amores.
¡Y sale el sol en carro diamantino,
e ilumina los mundos
su reflejo divino,
que penetra los antros más profundos!"¹⁸

Por esto, cuando no hay una razón muy poderosa para contrariarla, la tradición es seguida dócilmente, el alba da fácil pretexto para que el escritor deje fluir su vena lírica. Tal ocurre, por citar sólo dos ejemplos, con Rivera en *La Vorágine* y Güiraldes en *Don Segundo Sombra*.¹⁹

Cuando surgen poetas afirmativos, con saludable confianza en la vida, como es el caso ejemplar de Jorge Guillén, el alba encuentra en ellos entusiastas versos celebratorios. En su *Cántico* predominan los poemas del amanecer que es el espacio del día preferido por este poeta, como lo ha anotado un crítico, "por ser el origen renovado —y siempre prodigioso— de la realidad del mundo o de la existencia."²⁰

En Juan R. Jiménez, por razones parecidas, hay también un poeta que celebra esa hora:

En la mañana oscura
una luz que no sé de dónde viene
que no se ve venir, que se ve ser
fuente total, invade lo completo.

Un ser de luz, que es todo y sólo luz,
luz vividora y luz vivificante;
una conciencia diamantina en dios,
un dios en ascua blanca
que sustenta, que incita y que decide
en la mañana oscura.²¹

El heredero de esta actitud, en la poesía latinoamericana me parece que es Octavio Paz y no resulta difícil ver su conexión con la poesía de Guillén mediante la comparación siguiente:

Primera estrofa de "Los nombres" de J. Guillén:

Albor, el horizonte
Entreabre sus pestañas
Y empieza a ver. ¿Qué? Nombres
Están sobre la pátina
De las cosas.²²

Y ahora de Octavio Paz, un breve poema, sin título, al comienzo de *Semillas para un himno*:

Al alba busca su nombre lo naciente
Sobre los troncos soñolientos centellea la luz
Galopan las montañas a la orilla del mar
El sol entra en las aguas con espuelas
La piedra embiste y rompe claridades
El mar se obstina y crece al pie del horizonte
Tierra confusa inminencia de escultura
El mundo alza la frente aún desnuda
Piedra pulida y lisa para grabar un canto
La luz despliega su abanico de nombres
Hay un comienzo de himno como un árbol
Hay el viento y nombres hermosos en el viento.²³

Insisto en que es justamente la universalidad de esta valoración exaltadora del alba la que justifica el que por contraste algunos autores se aparten de ella. Así me explico ese poema "La Aurora" de Lorca o, a escala menor, el final del poema "Salón" de Vicente Aleixandre. En él, el poeta ha descrito con gran detalle todo el transcurso de una noche en el salón de un burdel y el poema termina con el amanecer, al cual, en característico desplazamiento calificativo, se le atribuye todo el cansancio de quienes han gastado torpemente sus fuerzas en una noche de libaciones y excesos:

"Cuando entre polka y brisa
despunta hacia el alba."²⁴

Ahora bien, si retomamos el poema de Neruda que ha desatado estas consideraciones y con el regreso al cual quisiera ponerles fin, veremos que se corresponden coherentemente, la visión del mundo del poeta en esta etapa y la descripción del alba que en el poema se despliega.

Si el poeta de *Residencia en la Tierra* ve al mundo en constante desintegración no hay razón para que crezca su optimismo o se ensanche su vitalidad cuando el mundo se le hace más visible. Al contrario, la evidencia de la destrucción y de la fealdad en torno suyo se agudiza con la luz y el desconsuelo del poeta aumenta.

Si leemos ahora este poema, "Débil del alba", en relación

con los anteriores, como ya sugerí que gana, a mi juicio, en resonancia, lo veremos acercarse —y seguramente sin que en ello haya habido directa voluntad del poeta— hacia la tradición disidente de las “albas” medievales.

En el segundo poema de *Residencia en la Tierra*, “Alianza”, el poeta, valiéndose de la ambigüedad, elogia a una destinataria que nunca se aclara si es la mujer, la noche o la poesía y que seguramente es una mezcla de las tres.

Se la considera a esa “aliada” como alivio temporal para el hombre en su lucha contra el tiempo. Constituye un elemento confortable en contra de la angustia existencial.²⁵

El tercer poema, “Caballo de los sueños”, también valora positivamente el transcurso nocturno, que permite al poeta penetrar en un espacio mágico-onírico de exaltada belleza.²⁶

Así pues, cuando con el 4o. poema de la serie, irrumpe el alba, esto significa que el poeta es interrumpido, como el amante caballero medieval. El poeta ha de dar por terminada su actividad amorosa (y sea su amante la mujer, el sueño crea-

dor, la poesía, o sea simplemente la noche y sus cavilaciones poéticas) no porque peligre la honra de la amada o la vida suya, sino, simplemente porque cuando irrumpe la luz su ojo percibe el mundo a su alrededor con la precisión prosaica que revela, a los objetos y las criaturas, en viaje hacia la vejez, la fealdad, la desarticulación, la desintegración, la nada.

Para el poeta, un alba tal no puede menos que ser débil, de “evidente pobreza” (v.16) cuando para él la oscuridad nocturna es el espacio en el que florecen sus ensueños poéticos.

No es posible saber si al componer este poema ya conocía Neruda la poesía de Walt Whitman, pero sin duda que la suya está en cierto modo —en la valoración de la noche— muy cercana a estos cuatro versículos del poeta norteamericano:

“Después del deslumbramiento del día,
Sólo la obscura, obscura noche muestra a mis ojos las estrellas;
Después del estruendo del órgano majestuoso, o del coro,
o de la orquesta perfecta,
Silenciosa, a través de mi alma, vibra la verdadera sinfonía.”^{27 28}

NOTAS

- 1 Pablo Neruda, *Residencia en la Tierra*, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Losada, 3era. edición, 1967 (las citas en adelante serán de esta edición).
- 2 V. Carlos Cortínez, “Comentario Crítico de los 10 primeros poemas de *Residencia en la Tierra*”, Doctoral Dissertation, Univ. of Iowa. Abstract in D. A. I., 36/34, 1975, Vol. XXXVI.
- 3 Carlos Cortínez, “Introducción a la muerte en *Residencia en la Tierra*”: “Ausencia de Joaquín” Explicación de Textos Literarios. V. VII, No. 1, pp. 93-99.
- 4 “El amor brujo”, Ballet de G. Martínez Sierra y Manuel de Falla, compuesto en 1915.
- 5 Neruda, op. cit., pp. 176-7.
- 6 Entrevista de Alardo Prats, publicada en *El Sol*, Madrid y luego en *Repertorio Americano*, No. 753, San José de Costa Rica, 23 de abril 1936.
- 7 Pablo Neruda, “Final”. *Crepusculario*. OC. Pp. 82-3.
- 8 Federico García Lorca, “La aurora”, *Poeta en Nueva York* (1a. edición publicada en México, 1940) Madrid: Aguilar. *Obras Completas*, 1965 (8a. ed.), p. 497.
- 9 Fernando Alegría, “Ercilla y sus críticos” en *La Poesía Chilena*, México: Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 47.
- 10 San Francisco de Assis, *Las Florecillas de San Francisco y el Cántico del Sol*, Madrid: Espasa Calpe, 1978 (5a. ed.), p. 259.
- 11 Ernesto Cardenal, “Tahirassawichi en Washington” en *Homenaje a los Indios Americanos*. B. Aires: Carlos Lohlé, 1972, (p. 63).
- 12 Cardenal, op. cit., p. 111.
- 13 José M. Arguedas, *Los ríos profundos*, B. Aires: Losada, 1976 (7a. ed.), p. 73.
- 14 Véase Jonathan Saville, *The medieval erotic alba*, New York: Columbia Univ. Press, 1972, y Peter Dronke, *La lírica en la edad media*, Madrid: Seix Barral, 1978 (1a. ed. en español) especialmente el Capítulo 5, p. 213 y ss.
- 15 Edward M. Wilson, “Albas y alboradas en la Península” en *Entre las Jarchas y Cernuda*, Barcelona: Ariel, 1977, p. 103.
- 16 Tres ejemplos de “albas” en diferentes épocas:
1) ejemplo de alba provenzal. Esta es, según P. Dronke, la más sencilla de las albas provenzales conservadas.
Quan lo rossinhols escria
ab sa par la nueg e. I dia
yeu suy ab ma bell' amia
jos la flor,
tro la gaita de la tor
escria: “Druz, al levar!
qu'ieu vey l'alba e. I jorn
clar!”
2) Lope de Vega de *El ruiseñor de Sevilla*, (1604-1609) parte XVII. En *Lope de Vega Poesías Líricas*: Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1968 Tomo I, p. 79.
Si os partiéredes al alba
quedito, pasito, amor,
no espantéis al ruiseñor.

Si os levantáis de mañana
de los brazos que os desean,
porque en los brazos no os vean
de alguna envidia liviana,
pisad con planta de lana,
quedito, pasito, amor,
no espantéis al ruiseñor.

- 3) Ezra Pound, “Alba from “Langue d’Oc” in *Selected Poems of Ezra Pound*, New York: New Direction, 1957, p. 42.

When the nightingale to his mate
Sings day-long and night late
My love and I keep state
In bower,
In flower,
Till the watchman on the tower
Cry:
“Up! Thou rascal, Rise,
I see the white
Light
And the night
Flies.”

- 17 Rubén Darío, *Poesías Completas*. Madrid: Aguilar, 1975 (11a. edición), p. 682.
- 18 R. Darío, op. cit. p. 247.
- 19 José E. Rivera, *La Vorágine*. B. Aires: Losada, 1970 (11a. ed.), pp. 20-21, 85. Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*. B. Aires: Losada, 1950 (11a. Edición), pp. 26, 46, 48.
- 20 Luis Felipe Vivanco, “Jorge Guillén, poeta del tiempo” en *Introducción a la Poesía Española Contemporánea*, Madrid: Guadarrama, 1957, p. 94.
- 21 Juan R. Jiménez, *Tercera Antología Poética*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1970, p. 1004.
- 22 Jorge Guillén, *Aire Nuestro*. Milán: Al'insegna del pesce d'oro, 1968, p. 36.
- 23 Octavio Paz, *Libertad bajo Palabra*: México, Fondo de Cult. Económica, 1974 (2a. ed.), p. 121.
- 24 Vicente Aleixandre, “Salón” de *Espadas como labios* en *Poesía superrealista*, Madrid: Barral editores, 1971, pp. 78-9.
- 25 Vid Carlos Cortínez, *Comentario Crítico...* cit. Cap. II p. 51 y ss.
- 26 *Ibidem*, Cap. III, p. 77 y ss.
- 27 Walt Whitman, *Hojas de Hiberba*.
- 27 Walt Whitman, *Hojas de Hierba*, México: Novarro, 1964, p. 672 (versión de Francisco Alexander).
- 28 Este trabajo fue leído en la sesión organizada por Gabriela Palau de Nemes sobre “Spatial Aspects in the Poetry of Huidobro, Vallejo and Neruda and Their Relation to the poetry of Diego, Hernández and García Lorca, en la Convención anual de la M. L. A. (Modern Languages Association), en San Francisco, diciembre 1979.

El remero de Paul Valéry: Âme aux pesantes mains

Gilberto Triviños

"Le rameur", incluido en *Charmes*, es otro de los poemas de Valéry insuficientemente estudiados por la crítica especializada. "Au platane", "Cantique des colonnes", *Fragments au Narcisse*, "Les grenades", "Le vin perdu", "Intérieur" y "Le cimetière marin" son los poemas de *Charmes* que más han atraído el interés de los estudiosos de Valéry. "Le rameur", por el contrario, ha provocado un interés mínimo, no obstante el prestigio que le da el haber sido el poema preferido por André Breton para recitarlo en público durante la época de publicación de *Charmes*.

Los críticos han destacado predominantemente el sentido más evidente de "Le rameur". El poema, compuesto de ocho cuartetos alejandrinos, sería la representación simbólica de la voluntad inalterable. Alain¹, Pierre-Olivier Walzer² y Jacques Duchesne-Guillemain³, entre otros, perciben en el texto la representación de una lucha lenta, obstinada y sin fin; la ilustración del obstinado rigor cuyo fin se desconoce con precisión; la exaltación del orgullo tomado sólo en su fase negativa: rebelión, rechazo del abandono a la facilidad, a los "riants environs". James R. Lawler⁴ plantea, sin embargo, que el significado del poema no puede reducirse sólo a esta lectura. La lucha del remero contra el río puede representar también el acto de la creación poética. "Le rameur" simbolizaría de este modo la voluntad poética rechazando sin cesar el reposo del presente. Nunca el descanso debe ser una satisfacción durable. El artista debe recomenzar siempre el combate para redescubrir la fuente de las cosas. La obstinación del remero, símbolo de la obstinación del creador, tiene entonces un sentido positivo. Permite la muerte del creador a lo sensible. Sólo mediante ella es posible la creación artística:

*"La composition poétique est un acte d'opposition monotone infiniment répété. Sachant que "l'esprit ne brille qu'il ne brise la ressemblance au passé" le poète exige la mort de ce qui est déjà; et cependant il va vers quelque chose de très semblable à sa propre mort. Il doit pour ainsi dire mourir au monde conceptualisé ordinaire dans lequel nous vivons, et renaître. A ce qui n'a pas de nom— l'objet vierge aussi bien que le monde primitif de l'inconscient qui se trouve en lui— il donne langage et forme. Son mouvement discipliné est celui de ce Rameur qui chante sa propre thrénodie, brise la calme du présent et du passé, et refuse l'aspect superficiel des choses à chaque coup de rame. Mais ce mouvement est une affirmation positive qui l'amène plus près de son but. Il rejette et en même temps construit, de même que le fleuve fustigé et méprisé est aussi le chemin direct vers la source."*⁵

El análisis de Lawler, aunque valioso, es, sin embargo, insuficiente para hacer percibir las leyes discursivas que rigen el poema, una de las cuales es la omniausividad. "Le rameur", en efecto, es irreductible a la representación simbólica del acto de la creación poética por la misma razón que es irreductible a la representación simbólica de la voluntad inalterable. Ambos sentidos son permitidos por el texto, pero él no se reduce a ellos. El lenguaje plurivalente, no la capacidad de los lectores, permite la percepción de múltiples sentidos en "Le rameur" convirtiéndolo en un texto plural cuya polivalencia materializa lo que para Valéry es la característica distintiva del espíritu humano: "cette diversité possible des effets légitimes d'une oeuvre, est la marque même de l'esprit... C'est que tout acte de l'esprit même est toujours comme accompagné d'une certaine atmosphère d'indétermination plus o moins sensible."⁶ El cuanto producto del espíritu, "Le rameur" participa de la indeterminación. El objeto de este artículo es potenciar esta característica del poema mostrando otro(s) sentido(s) hasta ahora inadvertidos por los críticos. Se tratará siempre de rechazar la tentación de reducir el texto a un sentido único, posibilidad contra la cual el mismo Valéry nos previene en el prefacio de *Charmes*: "Mes vers ont le sens qu' on leur prête.

Celui que je leur donne ne s'ajuste qu'à moi, et n'est opposable à personne. C'est une erreur contraire à la nature de la poésie, et qui lui serait même mortelle, que de prétendre qu'à tout poème correspond un sens véritable, unique, et conforme ou identique à quelque pensée de l'auteur."⁷

1.1. Todo texto literario se inscribe en la serie de los textos precedentes. Es absorción de y réplica de otro(s) texto(s). El lenguaje poético es un diálogo de textos. Toda secuencia se hace en relación a otra secuencia de otro texto de la serie discursiva. Las secuencias de una estructura textual están por este motivo doblemente orientadas: hacia la **reminiscencia** (evocación de otra escritura) y hacia la **somación** (transformación de esta escritura).⁸ La teoría contemporánea de la escritura muestra que este hecho, lejos de ser una interferencia sin consecuencias, un mero efecto de eco, define el carácter mismo de la lisibilidad literaria. Fuera de la intertextualidad, la obra literaria sería imperceptible. El diálogo de textos define de tal modo la especificidad de la literatura que esta práctica puede definirse como una **intertextualidad**. Literatura sería todo discurso que se espacializa inscribiendo en la superficie de su propia escritura, singularizada por la relación sujeto-destinatario, el espacio de un texto extraño al cual modifica. En el caso de los textos poéticos modernos, según Julia Kristeva, la re-escritura es la ley fundamental.

Todos se construyen absorbiendo y, a un mismo tiempo, destruyendo otros textos del espacio discursivo. Los ejemplos son múltiples. Poe re-escibe a De Quincey, Baudelaire a Poe, Mallarmé a Baudelaire. Asimismo, los *Chants de Maldoror* y las *Poésies* de Lautréamont son un diálogo constante con el corpus literario precedente. Siempre son textos que construyen su sentido en relación a otros textos, impidiendo con ello el monolitismo del sentido y de la escritura. "Le rameur", a su vez, puede ser leído como transformación de "Le passeur d'eau" de Emile Verhaeren. Es este un sentido del texto ignorado por los críticos, probablemente por su tendencia a reducir la intertextualidad a una pura cuestión de fuentes. El diálogo de textos, en vez de ser simple reminiscencia sin importancia, es la materia misma de "Le rameur". El objeto de este poema de Valéry es transformar el sentido

del poema de Verhaeren. Los enunciados de "Le rameur" afirman y niegan a la vez los enunciados de "Le passeur d'eau". La identidad de los protagonistas de ambos textos es innegable: el remero, el agua y la barca. La historia lírica es también la misma: la lucha del remero "à contre flot". Diferente es, sin embargo, el resultado de esta lucha. El fracaso del remero en el poema de Verhaeren contrasta con el triunfo del remero en el poema de Valéry. "Le rameur" es, en este sentido, la inversión de "Le passeur d'eau". El drama de la voluntad, perceptible en el nivel literal y simbólico del texto de Verhaeren, se convierte, en el texto de Valéry, en la epopeya de la voluntad. El gráfico de los resultados del proceso transformador del sentido muestra que el poema de Valéry construye su sentido en el doble movimiento de una afirmación y una negación simultáneas del poema de Verhaeren incluido en *Les villages illusoires*:

LE PASSEUR D'EAU

LE RAMEUR

NIVEL DE LA HISTORIA

PROTAGONISTAS: REMERO –
AGUA – BARCA

PROTAGONISTAS: REMERO –
AGUA – BARCA

HISTORIA LIRICA: LUCHA
DEL REMERO A CONTRE
FLOT. "Le passeur d'eau ...à
contre flot... luttait luttait..."

HISTORIA LIRICA: LUCHA
DEL REMERO A CONTRE
FLOT: "Je remonte à la source..."

CONCLUSION: DERROTA. EL
ESFUERZO RESULTA VANO.
"Le passeur d'eau, les bras tom-
bants,/s' affaissa morne sur son
banc,/les reins rompus de vains
efforts,/"

CONCLUSION: TRIUNFO. EL
ESFUERZO NO RESULTA VA-
NO. "Jamais, charmes du jour,
jamais vos grâces n'ont/ tant
souffert a'un rebelle essayant sa
défense:/... en vain, toute la
nymphe énorme et continue/
empêche de bras purs mes mem-
bres harassés/... Je m' enfon-
ce au mépris de tant d'azur
oiseux."

MOVIMIENTO INTENSO: "Une
rame soudain cassa/ que le
courant chassa,/ a flots rapides,
vers la mer."

MOVIMIENTO LENTO: "glas des
lentes lames".

NIVEL DEL DISCURSO

ENUNCIACION: PREDOMINIO
DEL PRONOMBRE 'EL'. EL
SUJETO DE LA ENUNCIACION
NO COINCIDE CON EL SUJETO
DEL ENUNCIADO (REMERO).

ENUNCIACION: PREDOMINIO
DEL PRONOMBRE 'YO'. EL
SUJETO DE LA ENUNCIACION
COINCIDE CON EL SUJETO DE
LA ENUNCIACION (REMERO)

NIVEL METRICO

VERSOS BREVES

VERSOS EXTENSOS (ALEJAN-
DRINOS)

VARIEDAD ESTROFICA

UNIFORMIDAD ESTROFICA
(CUARTETOS)

NIVEL DEL SENTIDO

EXALTACION DE LA VOLUNTAD QUE LUCHA. EL DOLOR REINA EN EL MUNDO. EL ROL DEL HOMBRE ES ESFORZARSE CONTRA EL. SU GRANDEZA RESIDE EN EL ESFUERZO, INDEPENDIENTEMENTE DEL TRIUNFO.

EXALTACION DE LA VOLUNTAD QUE TRIUNFA.

NIVEL SIMBOLICO

LA LUCHA DEL REMERO CONTRA EL RIO REPRESENTA SIMBOLICAMENTE LA LUCHA DEL HOMBRE CONTRA LA MUERTE. LO EXALTADO ES LA VOLUNTAD QUE SE REHUSA A MORIR: "constatèrent la fin de son ardeur;/ mais le tenace et vieux passeur/ garde quand même, encor, pour Dieu sait quand,/ le roseau vert entre ses dents."

LA LUCHA DEL REMERO CONTRA EL RIO SIMBOLIZA LA LUCHA DEL CREADOR CONTRA LAS TENTACIONES DE LO SENSIBLE. LO EXALTADO ES LA AUTONOMIA DEL PROCESO CREADOR: "Je remonte à la source où cesse même un nom./ ...Je romprai lentement mille liens glacés/... Je m'enfonce au mépris de tant d'azur oiseux."

Es importante recordar que la noción de **transformación** pertenece también a la teoría de Valéry sobre la escritura. El escritor francés precisa, en efecto, que reconoce el dominio de la literatura "dans un certain mode de travail combinatoire qui se fait conscient et tend à dominer et à s'organiser sur ce type; que je distingue donc fortement ce qui ce donne de ce qu'il peut devenir par travail; que ce travail consiste en transformations... Je me justifie par l'exemple du musicien qui traite par calculs d'harmonie, développe et transforme..."⁹ Igual valor tienen sus declaraciones sobre la tentación de transformar los textos leídos. El autor Valéry está dominado por el deseo de la re-escritura. Una obra es para él un objeto posible de un trabajo indefinido cuya publicación es un incidente exterior a ese trabajo: "le résultat de la section d'un travail intérieur par un événement fortuit". El lector Valéry, asimismo, está poseído también por la tentación de alterar, transformar o modificar el texto leído:

"...Je lisais peu, mais dans ce peu je ne pouvais pas ne pas imaginer une foule de changements, de substitutions, d'équivalences... Qui s'arrête sur un passage tend à le transformer..."¹⁰

"...Je réponds spontanément à ce qui se propose, par l'essai de changements que je pourrais y apporter. Et ceci fait le fond de mes sentiments sur les lettres, l'histoire, la philosophie, etc.... toutes choses qui comportent le maximum d'arbitraire des auteurs exposé au maximum d'arbitraire des lecteurs..."¹¹

Muchas veces Valéry intentó definir el espíritu, atribuyéndole diferentes funciones. En el momento de considerar

sus obras en la historia y en el mundo contemporáneo lo caracteriza precisamente por un poder de transformación, de transmutación de todas las cosas materiales y mentales.¹² Explorar el campo de lo posible sería la característica humana por excelencia. El hombre no existiría para aspirar a la **vie immortelle**, sino para **refaire la création**. La lectura de "Le rameur" como transformación de "Le passeur d'eau" adquiere así una importancia de primer orden porque permite percibir el sentido humanista de este poema de Valéry. El trabajo artístico por el cual la escritura del drama de la voluntad (Verhaeren) se transforma en la escritura de la epopeya de la voluntad (Valéry), lejos de ser un mero ejercicio lúdico, es la materialización misma del poder transformador del espíritu humano. "Le rameur" re-escibiendo "Le passeur d'eau" es la obra del hombre para transformar la materia, es el trabajo del escritor que asume la operación humana por excelencia: "Je suis celui qui modifie..." En el mundo contemporáneo, donde los abusos del poder del espíritu lo han convertido tal vez en uno de los medios que el hombre ha encontrado para destruirse, la poesía, en cuanto práctica de transformación que produce nuevas formas, continúa teniendo para Paul Valéry el valor ontológico de distraer al espíritu de la nada. Siendo el hombre fundamentalmente **deseo de ser**, su necesidad de impartir forma, aun a aquello que ya la tiene, es su manera de anular el horror a la nada que lo amenaza dentro y fuera de él: "toute forme distrair l'esprit du néant".

1.2. "Le rameur" está regido por la oposición, lucha o contradicción entre la **tentación del espíritu** y la **tentación de lo sensible**. Todas las realidades del texto se inscriben en uno u otro extremo de este dualismo:

TENTACION DEL ESPIRITU

"Ame aux pesantes mains"

"Je veux a larges coups rom-
pre l'illustre monde"

"ma barque"

"rebelle essayant sa défense"

"Je remonte à la source où
cesse même un nom."

"Je romprai lentement mille
liens glacés."

"Os orgueilleux... plus dur."

"JE M'ENFONCE"

TENTACION DE LO SENSIBLE

"fleuve, rians environs, le ciel"

"beautés, cercles d'onde...
feuilles... illustre monde..."

"arbres... ample et naïve moire"

"charmes du jour... vos grâces"

"eau de ramages peinte, et paix de
l'accompli."

"nymphes énorme et continue"

"leur porte"

"TANT D'AZUR OISEUX"

La lucha entre las sollicitaciones del espíritu y las sollicitaciones de lo sensible se resuelve en el poema por el triunfo de aquéllas sobre éstas: "Je m'enfonce au mépris de tant d'azur oiseux". "Le rameur" es por ello un texto que exalta el poder del espíritu para liberarse de la fascinación de las bellezas del mundo sensible. Esta empresa no es fácil porque el espíritu percibe los encantos de lo rechazado. Es difícil admitir por esto que la indiferencia sea uno de los atributos del protagonista de "Le rameur". De ser así no existiría en el texto ninguna forma de tensión lírica. El hablante también ama aquello que rechaza. Sólo así puede comprenderse que el poema sea un canto a lo sensible. No otra significación tienen los versos 7 y 8: "Je veux à larges coups rompre l' illustre monde/ de feuilles et de feu que je chants tout bas". La insistencia en el rechazo es un signo de la atracción por lo rechazado. El acceso a la fuente donde el nombre cesa no es en este poema la única materia que produce el canto. También se exalta aquello que debe abandonarse para llegar a lo ambicionado por el espíritu. Sería errado afirmar entonces que "Le rameur" exalta la primacía del espíritu o, lo contrario, la primacía de lo sensible. La materia lírica de "Le rameur" es el movimiento, el paso, el desplazamiento de lo uno a lo otro. Las etapas extremas de este pasaje están representadas por los dos primeros y los dos últimos versos del poema: "Penché contre un grand fleuve, infiniment mes rames/ m'arrachent à regret aux rians environs;/ ...Quand, par le mouvement qui me revêt de pierres,/ je m'enfonce au mépris de tant d'azur oiseux". Entre ambos extremos se sitúa la afirmación irrenunciable de la decisión del yo. Es el verso 16, ubicado exactamente en el centro de este poema de treinta y dos versos: "Je remonte à la source où cesse même un nom". Si el volumen *Charmes* en su totalidad pudiera ser leído como la historia lírica de las alternativas de la lucha entre la tentación del espíritu y la tentación de lo sensible, podría afirmarse que "Le rameur" representa en esa historia un momento en que las sollicitaciones del espíritu predominan, triunfan o se imponen sobre las sollicitaciones de las cosas sensibles. El mundo exterior es seductor, pero el espíritu tiene exigencias, posibilidades, ambiciones que demandan ser realizadas. Son sus exigencias de pureza, de autonomía, de creación, los tres valores máximos exaltados por la poesía de Valéry. Para lograrlos el espíritu elige

los goces del rechazo, lo único que procede de él, lo único que no le es dado, sino que debe conquistar con la voluntad. La exaltación del rechazo de lo sensible es entonces inseparable de la exaltación de la voluntad. El canto de lo uno supone el canto de lo otro: "Je romprai lentement mille liens glacés/ ...Je m'enfonce au mépris de tant d'azur oiseux".

James R. Lawler destaca insistentemente el valor de la voluntad en la historia lírica que constituye el objeto de "Le rameur": "La source est mystérieuse... En tout cas, elle sera conquise, malgré l'appel à l'abandon chuchoté par le fleuve, grâce à une obstination et une persévérance violentes".¹³ Aun cuando este crítico muestra que el 'tema' del poema no puede reducirse a la representación simbólica de la "volonté opiniâtre", la perseverancia continúa siendo el atributo dominante en su hermosa lectura de "Le rameur" como texto en el cual "le mouvement constant des rames a détruit le calme superficiel et découvert cette forme primitive faite d'ombre et d'horreur au sein du moi, qui est à la fois la fin et la source du poème".¹⁴ Señala el valor de los remos, pero ello no le lleva a precisar el valor de las manos.

El verso tercero de "Le rameur", sin duda el más pleno de resonancias del poema, presenta la relación innegable entre los protagonistas más importantes de la historia lírica: "Ame aux pesantes mains, pleines des avirons". Es raro que nadie haya destacado esta relación cuando el triunfo del remero es precisamente el producto del concierto, unidad o armonía entre el 'alma' y las 'manos'. Más que la exaltación de un hombre que quiere o de un hombre que sabe, "Le rameur" es la exaltación lírica del hombre que puede mediante el trabajo del "âme aux pesantes mains". Las parejas 'alma-mano', 'corazón duro-hueso duro', 'corazón duro-ojo distraído' reproducen la misma relación entre lo corporal y lo espiritual. El paso de lo uno a lo otro que constituye la materia del poema es la recompensa a la unidad del hombre. El acceso a la fuente no es sólo el producto de un esfuerzo espiritual. El trabajo del 'alma' sólo triunfa con el trabajo de las 'manos'. Sin esta alianza nada es posible. Lejos de ser el canto de la distancia entre la mano y el alma, "Le rameur" es precisamente el canto a la unidad de estas potencias. Esto tiene una importancia fundamental para empezar

a comprender otro de los posibles sentidos de este texto cuya materia, en último término, es la escritura misma. Si se recuerda, tal cual lo señala Lawler en una nota de su estudio sobre el poema, que Valéry emplea varias veces la imagen del río para describir el "lenguaje ordinario" — "le cours naturel et le plat de l'expression" —, la relación simbólica entre el trayecto del remero y el trayecto de la escritura deja de ser sorprendente para convertirse en una evidencia. El objeto simbólico de "Le rameur" es la construcción del poema mismo. El inicio de la empresa del remero es el inicio de la escritura; el término de su trayecto equivale simétricamente al término del poema. En este poema, más que en ningún otro de *Charmes*, es posible comprender la afirmación de Valéry en *L'idé fixe*: "Il faut ayouer que les mains son des appareils extraordinaires... C'est la pince universelle — Tiens, et l'esprit? (dit le médecin) — L'esprit commence et finit... au bout des doigts". La obra del espíritu es entonces inseparable de la obra de la mano. La necesidad que aquél tiene de transformar o transmutar las cosas sólo es posible a través de la intervención de ésta. La ruptura de la alianza alma-mano impide la construcción de la forma. Así, por ejemplo, en *Petite lettre sur les mythes*: "ma plume engendrait des mythes qui découlaient de mon attendre dans la durée, cependant que mon âme, que ne voyait presque pas ce que ma main créait devant elle, errait comme une somnambule entre les sombres murs..." En "Le rameur", por el contrario, la alianza alma-mano es absoluta. El objeto literal (lucha del remero contra el río) y el objeto simbólico (lucha del creador contra el "lenguaje ordinario") del poema muestra precisamente que el espíritu necesita de la mano para transformar el mundo. El espíritu en "Le rameur" comienza y termina en la mano. El resultado de esta alianza es el texto mismo convertido en símbolo, materialización y signo de la unidad del hombre recompuesta a través de ese particular modo de construir formas que llamamos arte.

El objeto de la exaltación lírica en "Le rameur" es entonces el trabajo del espíritu unido al trabajo de las manos. Tanto el movimiento hacia la 'fuente' como el movimiento del poema hacia su conclusión son el producto del "âme aux pesantes mains". Ello permite decir de la historia lírica de este texto lo que G. Antoine, en un bellissimo artículo, dice de la función de la mano en la estética de Valéry: "...la main organe du faire, de l'action créatrice, qui permet seule de passer du stade de

l'indétermination à celui de la détermination, est l'oméga de l'esthétique valéryenne: sans l'alliance de la main et de l'esprit, point de rêve poussé jusqu'au langage, et pourtant nulle ouvre faite".¹⁵ "Le rameur" así comprendido tiene un sentido distinto del privilegiado por Lowler, para quien el poema se relaciona con la elegía fúnebre o trenodia. El yo cantarí la muerte a la cual aspiraría con cada golpe de sus remos, con cada verso del poema. El poeta elegiría morir al mundo superficial para conocer el lenguaje nuevo ("la source où cesse même un nom"). La lectura del texto como materialización de la alianza de la mano con el espíritu permite percibir "Le rameur" no como un canto sombrío de la voluntad, sino como un canto a la escritura comprendida como producto de las operaciones de la mano; "Je veux à larges coups rompre l'illustre monde/ de feuilles et de feu que je chants tout bas/ ...Jamais, charmes du jour, jamais vos grâces n'ont/ tant souffert d'un rebelle essayant sa défense". Todo envía a lo que es el objeto del texto: la escritura. "Le rameur" nos dice que su sentido es su propia producción, el proceso mismo del grafismo. Coup — rompre — charme — feuilles. Se trata en cada caso de términos que muestran la relación de la escritura no sólo con el espíritu, sino también con el cuerpo. Un texto en prosa de Valéry describe este proceso en forma explícita: "Mais enfin la main se décide, et comme le joueur risque une carte sur le tapis ou un pion sur l'échiquier, on porte à la pureté donnée et à l'intégrité du possible, le coup — le Mot, le trait — qui va rompre le charme..."¹⁶ Aun cuando las operaciones de la escritura — le coup, le mot, le trait — no se dicen rectamente en el texto, este poema de Valéry anuncia también la clausura del logocentrismo occidental criticado por Derrida en *De la grammatologie*. La inclusión del grafismo que produce el texto, en el nivel simbólico de "Le rameur", es, sin duda, una negación de la teoría de la escritura que privilegia la palabra hablada a expensas de la palabra escrita, la representación a expensas de la producción. La mano, "órgano del hacer", adquiere de este modo una máxima importancia en la negación del logocentrismo que pone entre paréntesis la escritura del poema. Ella es precisamente el órgano del grafismo a través del cual el cuerpo inscribe sus movimientos en un texto que se percibe como producto de 'coups' sobre 'feuilles'. El gráfico muestra que el trabajo del "âme aux pesantes mains" es el 'objeto' literal y simbólico en "Le rameur":

LE RAMEUR

NIVEL LITERAL

LUCHA CONTRA EL RÍO
COMIENZO DE LA EMPRESA:
SA: "m'arrachent a regret aux rians environs"

TERMINO DE LA EMPRESA:
"Je m'enfoncé"

REGULARIDAD, UNIFORMIDAD DEL MOVIMIENTO: "glas de lentes lames"

TRIUNFO DEL REMERO CONTRA LA TENTACION DE LA PAZ DE LO CUMPLIDO: "charmes du jour"

NIVEL SIMBOLICO

LUCHA CONTRA EL LENGUAJE ORDINARIO. Comienzo MATERIAL DEL POEMA. PRIMEROS VERSOS.

TERMINO MATERIAL DEL POEMA. ULTIMA PALABRA

REGULARIDAD, UNIFORMIDAD DEL MOVIMIENTO DE LA ESCRITURA: VERSOS ALEJANDRINOS DISTRIBUIDOS EN CUARTETOS

TRIUNFO DEL ESCRITOR SOBRE LA TENTACION DEL DESCANSO.

IMPORTANCIA DE LA VOLUNTAD, DE LA PACIENCIA:
"infiniment mes rames"

PROCESO DOMINANTE:
COUP-ROMPRE-CHARME-
FEUILLES

TRABAJO DEL ALMA Y LAS MANOS: "AME AUX PESANTES MAINS"

EXALTACION DE LA ALIANZA ALMA-MANO QUE PERMITE EL ACCESO DEL REMERO A LA 'FUENTE'.

IMPORTANCIA DE LA VOLUNTAD, DE LA PACIENCIA. LA ESCRITURA ES PRODUCTO DE LA PACIENCIA.

PROCESO DOMINANTE: "LE COUP - LE MOT, LE TRAIT - QUI VA ROMPRE LE CHARME..."

TRABAJO DEL ALMA Y LAS MANOS: "AME AUX PESANTES MAINS"

EXALTACION DE LA ALIANZA ALMA-MANO QUE PERMITE LA ESCRITURA. EXORCIZAR LA NADA EXIGE LA INTERVENCION DEL ESPIRITU Y LA MANO. LA FORMA (EL TEXTO) NO EXISTE SIN LA ALIANZA ALMA-MANO: "L'esprit commence et finit... au bout des doigts."

NOTAS

- (1) Paul Valéry, *Charmes Commentés par Alain*, France, Editions Gallimard, 1952, pp. 248-254.
- (2) Pierre-Olivier Walzer, *La poésie de Valéry*, Genève, 1966, pp. 351-352.
- (3) Jacques Duchesne-Guillemin, *Etudes pour un Paul Valéry*, Suisse, 1964, p. 169.
- (4) James R. Lawler, *Lecture de Valéry. Une étude de 'Charmes'*, Paris, 1963, pp. 236-243.
- (5) James R. Lawler, *ob. cit.*, pp. 241-242.
- (6) Paul Valéry, "Leçon inaugurale au Cours de poétique", *Variété*, pp. 310-311.
- (7) Paul Valéry, *Charmes*, Préface de Paul Valéry, p. 15.
- (8) Julia Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, 1969.

- (9) Paul Valéry, *Propos me concernant*.
- (10) Paul Valéry, en Frédéric Lefevre, *Entretiens avec Paul Valéry*, p. 112.
- (11) Paul Valéry, *Propos me concernant*.
- (12) Paul Valéry, "La politique de l'esprit", *Variété IV*.
- (13) James R. Lawler, *ob. cit.*, p. 238.
- (14) James R. Lawler, *ob. cit.*, p. 243.
- (15) Gérald Antoine, "Quelques linéaments du *Traité de la main ou de l'esprit et de la main que Valéry rêva d'écrire*", *Paul Valéry contemporain*, Actes et Colloques, No. 12, Paris, Editions Klincksiek, 1974, pp. 177-191.
- (16) Agathe Rouart-Valéry, "L'apologie de la main chez Paul Valéry", en *Paul Valéry contemporain*, ed. cit.

Repertorio Americano

Suscripciones:

Apartado 86
Heredia
Costa Rica

El último poemario de Nicanor Parra

María de las Nieves Alonso

La Antipoesía en Chile clausura toda una tradición lírica prestigiosa —Huidobro, Mistral, Neruda— y surge como voz renovadora de la poesía en este país. Es Nicanor Parra, su autor, quien, en este doble movimiento de rechazo de una práctica escritural y de proposición de un nuevo tipo de poesía, marca un cambio fundamental en las letras del mundo hispánico.

La trayectoria seguida por esta poesía de desconstrucción tiene un primer antecedente surrealista en *Cancionero sin nombre*, texto compuesto por 29 poemas en los cuales todo revela la influencia lorquiana, específicamente de *Romancero Gitano*. En este libro de juventud, hoy fuera de circulación, aún se ha permanecido en la tradición cultural sin erosionarla, sin embargo, el antipoeta, vigorosamente latente, comprende la necesidad de encontrar un lenguaje nuevo, hispanoamericano, propio: "Después de un cierto tiempo me desilusioné de mi maestro y tuve que formarme mi propia doctrina"¹.

Esta surge como un nuevo verosímil lírico en *Poemas y Antipoemas* (1954), libro que inaugura un sistema de inclusiones y exclusiones distinto al canónico, ironizando, neutralizando, relativizando temas y motivos que hasta entonces constituían lugares sagrados e indestructibles de la cultura: La poesía como aspiración a lo absoluto, salvación del alma, modo de conocimiento o expresión de sentimientos.

Asimismo el trabajo poético es visto desde una perspectiva diferente rompiendo la imagen del poeta que tradicionalmente aparece divinizado, con carácter de salvador y profeta ("El poeta es un pequeño Dios", "Haced nacer la rosa en el poema", dice Vicente Huidobro). Frente a esto Parra anuncia:

*"El poeta no es un alquimista"
"Un poeta es un albañil
un constructor de puertas y ventanas."*

"Manifiesto" *Camisa de Fuerza*.²

Los estudiosos han apuntado la distancia crítica respecto de escribir que este sistema significaba y toda la carga de agresión y demolición de que era portador.

Los orígenes de esta nueva visión lírica han sido determinados por la crítica, asignándosele diferentes raíces que van desde los poetas líricos ingleses hasta la poesía rural chilena e incluyen la narrativa Kafkiana, François Villon, el *Libro de Buen Amor* y la poesía Goliarda. Participamos de ello y pensamos que con la antipoesía se hace concreta una situación que se visualiza en toda la cultura occidental y que se resume en lo afirmado por Jacques Derrida en "De la Gramatología"³: "Por todo occidente se anuncia una época histórico-metafísica

cuya clausura no hacemos más que entrever y no decimos su fin."

Los postulados de la antipoesía, que se relaciona polémicamente con la lírica de sus maestros, "Sus abuelos inmediatos: Huidobro, Neruda y de Rokha y sus poesías de "Pequeño Dios", "De Vaca Sagrada", "De Toro Furioso", los encontramos poetizados en "Manifiesto" (*Camisa de Fuerza*)." Este poema es exactamente lo que indica su título: un manifiesto en el que se hace pública declaración de doctrinas o propósitos de interés general y en el cual, mediante oposiciones semánticas, sintácticas y gramaticales, se niega un sistema poético: el de los mayores, para afirmar todo un quehacer lírico contemporáneo.

*"Señoras y señores
Esta es nuestra última palabra
nuestra primera y última palabra
Los poetas bajaron del Olimpo"*

Este proyecto que repudiaba la poesía de gafas oscuras, la poesía de capa y espada, la poesía de sombrero alón y propiciaba la poesía a ojo desnudo, la poesía a pecho descubierto, la poesía a cabeza desnuda, se desintegra y del antipoema continuación del poema se llega al artefacto definido como resultado de la explosión del primero en miles de átomos, cada uno de los cuales se constituye independiente. En efecto, de la poesía escrita aún en un espacio discursivo tradicional y caracterizada por la continuidad discursiva, por el espacio unidimensional, se pasa a la antipoesía escrita en un espacio discursivo, fragmentado, pluridimensional.

El espacio tradicional, el libro, se hace insuficiente y aparecen los artefactos, la poesía escrita en tablas, en botellas salvavidas. Es casi la interjección, pues estamos en la atomización de la continuidad discursiva. No es posible el poema, ni el antipoema, sólo una suerte de interjección lingüística entregada en un máximo de 3 líneas. La desconfianza en la palabra poética se hace total pareciendo confirmarse aquellos enunciados que decían:

*"Se me pegó la lengua al paladar,
Tengo una sed ardiente de expresión
Pero no puedo construir una frase"*

"Se me pegó la Lengua al Paladar"

Versos de *Salón*, *Obra Gruesa*

El Aliento, la palabra parecen haberse agotado, no quedando posibilidad de voz para la antipoesía. El Autor que "simula" burlarse de todo: tradición, historia, mitos, convenciones y que ha pretendido romper arquetipos y estereoti-

pos de toda clase, introduciendo la duda y la desmitificación del hombre a través de una poesía calificada por la crítica como agresiva, desacralizadora y destructora, parece enmudecer. No cree en una solución ni por la vía socio-política: "socialismo sí, pero con una ceja levantada", ni religiosa, ni científica "El mundo es lo que es y no lo que un hijo de puta llamado Einstein quiere que sea", ni poética:

*"Antes de despedirme
Tengo derecho a un último deseo:
generoso lector
quemame este libro
no representa lo que quise decir
A pesar de que fue escrito con sangre
No representa lo que quise decir.
"Me retracto de Todo lo Dicho"*

Otros Poemas, Obra Gruesa

No obstante, tras estas declaraciones iconoclastas "a diestra y siniestra" se esconde aún una conciencia absolutamente conflictiva y desgarrada. Las palabras son destructoras, pero con una carga semántica que exhibe la búsqueda de respuestas en forma evidente, aunque se desconfíe de ellas.

Los años posteriores a 1972, fecha de publicación de *Los Artefactos*, parecen hablar de silencio e imposibilidad escritural de nuestro poeta Nicanor Parra, responsable de este proyecto lírico renovador y transgresor, inscrito en la antipoesía.

Sin embargo, a fines de 1977, Parra vuelve a hablar. En una lectura pública, en la Galería Epoca, entrega su nuevo texto: *Los Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui*⁴. El antipoeta no había permanecido ocioso, la búsqueda continuaba y la solución había llegado en la figura de un personaje chileno real: Domingo Zárate Vega, "El Cristo de Elqui", quien allá por los años 40 se creyó destinado a predicar la palabra de Dios por todo Chile. Parra conoce el libro de Zárate: *La Promesa y la Vida* y encuentra en él, en la lectura del texto, la posibilidad de seguir escribiendo.

El autor que no confía en el poder galvanizador de la palabra, clave de la antipoesía, "le entrega el bulto al Cristo", introduciendo así una tercera persona entre emisor (autor) y receptor (lector) y escabullendo la posible responsabilidad del acto y el fracaso.

Encontrado el medio, se emprende la labor poética basada en la reescritura, en la lectura devenida producción y lenguaje poético.

La reescritura del texto anterior es aquí asumida desde la ironía indicada en versos como:

*"A pesar de que vengo preparado
realmente no sé por donde empezar
empezaré sacándome las gafas"*

Prédica I

*"En el conflicto ya milenario
que amenaza con una nueva división
a la Iglesia de Cristo"*

*Yo me declaro fundamentalista
A pesar de que no tengo velas en este entierro
puesto que soy un libre pensador"*

Prédica XV

La inversión está anunciada ya en el título. Si reparamos en él, visualizamos dos palabras que envían a un tipo muy específico de discurso religioso, regido por principios retóricos precisos y transgredidos, como veremos, por los sermones que hoy nos interesan.

En primer lugar, el sujeto de la enunciación en una prédica o sermón canónico, trata de eliminarse del discurso, pues debe anular todos los signos indicadores de la enunciación. No quiere presentarse dependiendo del pensamiento, la voluntad o memoria de un individuo y por ello se borra para garantizar sus palabras contra todo lo que podría convertirlas en relativas y dependientes de un saber limitado.

Muy por el contrario, en *El Cristo de Elqui* están presentes todos los elementos indicadores del proceso mismo de la enunciación (tiempo, espacio, sujeto, estatus). Hay abundancia de los signos indicadores del yo.

Tenemos anotada, así, una primera inversión. Esta es multiplicada por otras que emergen al revisar y comparar el concepto canónico de sermón y prédica religiosa, postulado por la Biblia y los textos Cristianos, y el realizado por el Cristo de Elqui.

Toda prédica, sermón o plática (siendo el paradigma de ellos el sermón de la montaña donde "se proclama la perfecta justicia del venidero reino de Dios" (*Diccionario Bíblico*), se realiza en un espacio elevado: en un púlpito o predicadera en el interior de la Iglesia, su expresión es la alegoría y la parábola y debe ser escuchado con unción, pues en ellos se proclama la ley de Dios y se predica la enseñanza de la buena doctrina para la enmienda de los vicios, o el elogio de los buenos hábitos. El contenido de la prédica es esencialmente el mismo: "Acción salvífica de Dios", su objetivo es ser oída, aceptada y creída, separando así los creyentes de los no creyentes.

Por último, la prédica es la manifestación del poder de Dios, principalmente por la serie de milagros que la acompañan y que desafían la sabiduría humana.

Es evidente que estos requisitos no son respetados por las prédicas del "Cristo". Ellas se realizan en cualquier espacio, muchas veces en lugares degradados: la calle, el parque, la estación, los bares. El tono elevado y digno es reemplazado por un lenguaje popular y coloquial:

"A pesar de no tener velas en este entierro"

Prédica I

El sentido parabólico y las alegorías dan paso a las asociaciones directas y consejos absurdos:

*"No retener el aire en el estómago
porque se puede romper una tripa"*

Prédica VI

El fin moralizante y metafísico, señalado como rasgo básico del sermón canónico, es parodiado para afirmar lo contingente sobre lo trascendente, la acción sobre el verbo.

*"En la realidad no hay adjetivos
ni conjunciones, ni preposiciones
¿quién ha visto jamás, una y
fuera de la gramática de Bello?
En la realidad sólo hay acciones y cosas
Un hombre bailando con una mujer
Una mujer amamantando su nene
Un funeral — un árbol — una vaca
La interjección la pone el sujeto.
El adverbio lo pone el profesor
y el verbo ser es una alucinación del filósofo"*

Prédica XX

La inversión es clara. Pero aún nos queda por revisar al sujeto productor de estas prédicas: El Cristo de Elqui, el antipoeta que simula ser el Cristo, sin que haya fácil posibilidad de identificación, salvo en aquel punto que es la carga de chilenidad de ambos y el espacio compartido.

El Cristo de Elqui como sujeto protagonista de estas prédicas, de la historia de estas prédicas, aparece inscrito en lo que Julia Kristeva llama dualismo no disyuntivo en oposición al dualismo disyuntivo que resuelve toda contradicción en el sujeto y en el discurso al que caracteriza, afirmando la incompatibilidad de los contrarios. Uno y otro término de la contradicción se perciben como inconciliables, irreductibles entre sí. El dualismo no disyuntivo, en cambio, admite la coexistencia de los contrarios en un mismo sujeto. Ahora bien, el sujeto de la enunciación y del enunciado de un discurso religioso canónico es siempre disyuntivo: bueno o malo, creyente o no creyente, Dios o César, siempre un sujeto unívoco en este sentido. Algo muy diferente ocurre con el Cristo de Elqui (sujeto de enunciación y enunciado de estas prédicas). El es un sujeto contradictorio, ambivalente, ambiguo, ya que reúne en sí mismo los contrarios. El Cristo de Elqui es al mismo tiempo reverente—irreverente, ortodoxo (respeto por el "divino maestro")—heterodoxo, loco—cuerdo, sabio—ignorante, humilde—soberbio. Muestra atracción y rechazo por la religión. En todo ello está la ambigüedad, la no disyunción, la ambivalencia dominante en este discurso y que, sin duda, está en armonía con lo afirmado por Nicanor Parra: "El pensamiento es contradictorio, simultáneo. Está en el logos, pero también en el antilogos".

Este Cristo, contradictorio y dual, es el protagonista del texto, con características de discurso narrativo:

*"Ahora que puse las cosas en su lugar
Explicando con lujo de detalles"*

*el por qué, el cuándo y el cómo
de mi presentación personal"*

Prédica I

y que se autodefine como revelación de un secreto: la desmitificación del Cristo de Elqui realizada por él mismo:

*"Fui hijo único
Hombre y no Dios como creen algunos"*

Prédica III

Estos versos afirman su carácter humano, en oposición al Cristo canónico que afirma su identidad de Dios y cuyo lenguaje es el de la divinidad.

La antipoesía llegó a la absoluta desintegración del espacio discursivo tradicional con *Los Artefactos*; no obstante, en este último texto se vuelve a la forma discursiva de la primera etapa (*Poemas y Antipoemas*), sólo que ahora el sujeto de la enunciación es nominado, históricamente identificable: es el Cristo de Elqui, singular personaje de la historia Chilena. Allí están las fotografías indicando el carácter histórico de este sujeto e impidiéndonos la identificación con Parra. El existe no sólo como máscara del antipoeta, aunque evidentemente este Cristo de Elqui ambivalente es otra máscara del Parra ambivalente; pero es sobre todo el autollamado Cristo de Elqui, cuya trayectoria vital y literaria puede encontrarse en la revista *Ercilla* y otras publicaciones. Lo importante, sin embargo, es la apertura parriana hacia lo otro, hacia la historia, en este caso, la historia no escrita de los marginados, de los excluidos, de los extravagantes, de los ubicados en el polo opuesto de la convención. Parra encuentra en la historia de Chile a un Cristo de Elqui, que a su modo también es Nicanor Parra:

*"Perdonen si me he expresado en lengua vulgar, es
que esa es la lengua de la gente"*

Prédica IX

Estamos ante un doble espejo: el otro que es yo, yo que soy el otro. El protagonista es y no es Parra. Es el Cristo de Elqui—Nicanor Parra. Es la otra voz, encontrada por el poeta para continuar su trabajo en apariencias detenido. Y, quizás lo más relevante, esta voz no se autopercibe con atributos superiores; es la de un antiguo oficial de maestro albañil, un hombre cualquiera, socialmente nadie, analfabeto. La iragen del poeta tradicional ha quedado atrás, definitivamente destruida.

NOTAS

(1) Morales, Leonidas: *La Poesía de Nicanor Parra*. Valdivia: Anejos Estudios Filológicos, 1972.

(2) Parra, Nicanor: *Obra Gruesa*. "Camisa de Fuerza". Santiago: Editorial Universitaria, 1969.

(3) Derrida, Jacques: *De la Gramatología*. Bs.As.: Editorial Siglo XXI, 1971.

(4) *Los Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui*, Valparaíso: Editorial Ganimedes, 1979.

EL POZO

Belén Lagos Oteiza
Alvaro Lagos de Ayala

El pozo era un ojo grande abierto al cielo. Con sus aguas muy frescas en el verano y tibias en el invierno constituía un motivo de satisfacción para sus dueños. A pesar de que era poco profundo, jamás se agotaba.

Jinetes y carreteros, que tras largo trayecto se acogían a la hospitalidad de la casa, siempre elogiaron sus aguas. Un poco de mote o de harinas tostadas y el pozo les proporcionaba una bebida fresca y sabrosa.

Este no es un pozo, decía alguien, es una vertiente. Sólo así se explica que sus aguas no tengan nada de salobre.

Otro contaba que ya su abuelo lo había conocido y que en una oportunidad, cuando la finca había cambiado de dueño, el nuevo propietario estimó necesario hacerle una limpieza y tuvo la agradable sorpresa de encontrar en él una gran cantidad de botellas del mejor vino que se hubiera podido beber en esos lugares y, agradecido, denominó a su predio "Finca del pozo".

Y ahí estaba el pozo con sus aguas transparentes cuando el sol alumbraba sus paredes y negras en las noches.

Fue el hijito del matrimonio quien descubrió que el pozo era juguetón. Asomado al brocal, el muchachito vio a un niño que desde abajo lo miraba. Sacudió una mano en señal de saludo y el niño del pozo le contestó en igual forma.

—¿Cómo te llamas?, le preguntó y, desde adentro una voz, también infantil, contestó:

—¿Cómo te llamas?

Un caballero que en cierta ocasión visitó la finca, endilgó una explicación en base a ondas sonoras y otras razones que nadie entendió.

*
* *

El pozo siguió con sus diabluras y una vez se hizo testigo de un accidente. Fue en una ocasión en que lo estaban limpiando.

El maestro Moya, que era especialista en esta clase de trabajos, llegó a cumplir su compromiso acompañado de un ayudante. Ambos habían hecho el trayecto desde el pueblo "haciendo paradas" en cuanto lugar expendían vino.

El niño observó su llegada con mucho interés.

El maestro empezó a desplegar sus elementos de trabajo, los cuales no eran muchos: una escalera de cuerdas, algunos mecates duros, un balde y una pala.

Ató la escalera a un trozo de madero que atravesó en el brocal y con una agilidad pasmosa para su edad empezó a bajar por ella llevando a la espalda el balde metálico.

Cada cierto rato, la voz del viejo retumbaba en el pozo.

—¡Listo, tira!

Y el balde subía lento por el peso del cieno.

Pero, el ayudante no estaba solamente atento a subir el balde. Entre subida y subida le daba unos sorbitos a una botella de vino.

El trabajo se acercaba a su fin, cuando el ayudante, en el momento de levantar el tiesto, más pesado que nunca, "se le fue el cuerpo".

Al muchacho se le escapó un grito de espanto que hizo que acudieran al pozo la madre y algunos peones.

El cuerpo del ayudante había caído con gran ruido al agua.

—¡Se mataron los dos!, exclamó la mujer.

Se produjo un silencio expectante. Durante algunos segundos nadie atinó a hacer nada. Pero, de pronto, desde el fondo del pozo se oyó la voz ronca del maestro Moya.

—¡Eh, tiren otra cuerda!

Una alegría inmensa se apoderó de todos. Alrededor del pozo se congregaron los de casa y los trabajadores.

—¡Tiren entre varios!, gritó de nuevo el viejo.

Entre cuatro hombres empezaron a subir al ayudante. Cuando ya estuvo en el borde del brocal, lo izaron por los brazos.

El hombre entumecido, tuvo dificultades para ponerse de pie.

A los pocos instantes asomaba la cabeza el maestro Moya. Afirmando las manos en el madero atravesado, se dio impulso y de un salto estuvo fuera del pozo.

Mirando al ayudante, dijo:

—Este no toma más en su vida.

Como una explicación de por qué estaban vivos, comentó:

—Por suerte me di cuenta a tiempo. El balde cayó primero y alcancé a hacerle el quite, lo mismo que al ayudante, que se dio una vuelta en el aire y cayó de pie.

*
* *

Una noche el niño corrió presuroso donde su madre.

—¡Mamá! En el pozo está cantando un sapito. ¿Por qué canta el sapito?

—Porque está contento. Hizo sus tareas, se sirvió toda la comida y ahora lo van a acostar. Y tú mi querido sapito, este otro año vas a ir a la escuela y además de aprender a leer y escribir, aprenderás a cantar y en las noches junto con rezar, también podrás cantar de alegría.

Y el sapito era en las noches un tenor que tenía la enorme bocina del pozo para hacerse oír a gran distancia.

El muchachito estaba fascinado por el pozo. En el día su espejo de agua reflejaba su rostro y en la noche su amigo el sapito lo entretenía con su canto hasta la hora, en que rezonando, lo llevaban a acostarse.

Una noche el niño, tratando de ver a su amigo, hizo un descubrimiento: en el fondo del pozo había una estrella. Corrió a decírselo a la madre, y la mujer, condescendiente, lo acompañó para verificar el hallazgo.

— ¡Mamá! , ¿cómo cayó esa estrella al pozo?

— Mi hijito, debe ser que el sapito no se queda dormido a oscuras y la estrella viene a acompañarlo hasta que se duerme.

*
* *

Una noche mientras el niño dormía, el padre le dijo a la mujer:

— Esta tontería que Pedrito vive embrujado por el pozo va a terminar mal. Cualquiera día se encarama en el brocal y se va de cabeza al fondo y seguramente no va a tener la suerte del ayudante del maestro Moya.

Más vale prevenir desgracias.

— ¿Qué piensas hacer? , le preguntó la esposa.

— Algo muy sencillo. Voy a hacer colocar una moto-bomba y le pondré una cubierta de madera. Por otra parte estamos en condiciones de darnos algunas comodidades. Tendremos así agua corriente en la cocina y en el baño.

Unos días más tarde llegó una camioneta de la cual bajaron unos tubos de fierro, un estanque, una moto-bomba y otros elementos.

El muchacho vio que un hombre metía un largo fierro hasta el fondo del pozo. Temió por la suerte del sapito. Dirigiéndose al mecánico, le dijo:

— ¿No matará usted a mi amigo el sapito?

— ¡Déjate de tonterías! ¿Qué va, un sapo más o un sapo menos!

En la tarde el trabajo estaba terminado. El mecánico hizo funcionar el motor y un chorro de agua llegó hasta el borde del pozo y se derramó a su alrededor. El hombre soltó una carcajada.

— ¡Esta sí que es casualidad! Lo primero que aparece es un sapo. El niño lo miró aterrado.

— ¿Dónde está el sapito?

— ¡Qué voy a estar preocupado de tonterías! Por ahí está escondido.

Después un carpintero le puso la tapa al pozo.

Cuando llegó el dueño, el mecánico le dijo:

— La bomba ha quedado, por el momento, conectada hasta la cocina. Para el resto de las instalaciones, como usted lo sabe, tiene que hacer algunas modificaciones en la casa. Volveré cuando me avise.

*
* *

El niño buscó al sapito en vano. Se consoló en cierta medida, pensando que le quedaba la estrella. Pero, en la noche, atisbando por una hendidura de la tapa, se dio cuenta que también había desaparecido. Entonces, lloroso, se dirigió donde la madre y le dijo:

— Mamá, ese hombre que vino, es malo, mató al sapito y se robó la estrella.

(X) Profesora de la Cátedra de Comunicación y lenguaje de la Escuela de Estudios Generales de la U. C. R.

COLABORADORES EN ESTE NUMERO

AGUIRRE, Carlos Enrique. Costa Rica, 1947. Licenciado en Filología, Lingüística y Literatura por la Universidad de Costa Rica. Profesor de esta universidad y de la Universidad Nacional. Ha publicado muchos artículos, especialmente de crítica literaria.

ALONSO, María de las Nieves. Española, 1952. Profesora de Literatura Española y Español Instrumental en la Universidad de Concepción, Chile. Estudios de posgrado en Chile y España. Ha publicado varios artículos literarios.

CORTINEZ, Carlos. Véase REPERTORIO AMERICANO, año V, N^o. 2.

GRITTA, Roberto. Argentino. Periodista. Trabajo con el diario LA NACION de Buenos Aires.

LAGOS DE AYALA, Alvaro. Chile, 1918. Autor de varios libros publicados en su país. Radicado en Costa Rica, donde labora con el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Colabora con el diario LA NACION.

LAGOS OTEIZA, Belén. Chile, 1942. Profesora de Literatura en la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica desde 1971. Ha publicado varios artículos y colabora con el suplemento Zurquí del diario LA NACION.

SALAS, Edwin. Costa Rica, 1947. Licenciado en Filología, Lingüística y Literatura por la Universidad de Costa Rica. Ha realizado estudios de psicología en la Universidad Nacional, de la que es profesor.

SMERLING, Jorge Ricardo. Buenos Aires, 1957. Poeta. Realizó estudios de poesía en España. Realiza estudios de filosofía y psicología. Colabora en diarios y revistas argentinos y extranjeros. Su libro ONIROCRISIS obtuvo Recomendación de Jurado en un concurso nacional de poesía. En su visión de poeta influyó el argentino Miguel Ángel Viola.

TRIVIÑOS, Gilberto. Chile, 1944. Profesor de Literatura Española en la Universidad de Concepción, Chile. Estudios doctorales en la Universidad de Arizona, Tucson. Ha publicado diversos ensayos sobre temas literarios.