



## La función de la nueva Universidad

Celedonio Ramírez

Muy consciente de la generalización que de hecho se da en todo esfuerzo por reducir una institución tan amplia como es la Universidad a unas pocas características, creo, sin embargo, útil, el que veamos la misión de la Universidad tradicional en los siguientes puntos.

1. *El Homo Universitarius.* El hombre Universitario, tanto como sujeto receptor o como sujeto comunicador del conocimiento se ha concebido tradicionalmente como un hombre universal, un *homo Sapiens* cuyas propiedades esenciales se reducen exclusivamente a propiedades racionales que no varían en el espacio ni en el tiempo.

2. *El Telos Universitario.* La Universidad tradicional, siempre ha considerado como su fin último o escatológico la constitución de una ciencia universal, apodíctica y normativa de todos los demás saberes. Los conocimientos prácticos siempre se han tomado como de segundo orden y por ello se ha considerado sabios solo a los que poseen esos conocimientos puros.

Hace algunos siglos se creía que esta ciencia universal y apodíctica podría ser alcanzada por un individuo. Sin embargo, la proliferación de las ciencias positivas obligó a la Universidad a abandonar este monismo intelectual y a instituir como su fin un pluralismo de ciencias puras y apodícticas que se realizan mediante la libre elección de los que buscan el saber.

Aún después de que se introdujo este pluralismo científico como fin de la Universidad, siempre ha prevalecido en cierta manera la noción de una síntesis de todo saber humano, o al menos de ciertas verdades que constituyen la Sabiduría a diferencia de la Ciencia. Esta síntesis no solo se ha buscado mediante esa disciplina que se llama la Metafísica o Epistemología sino que se ha perseguido en todo ámbito del saber. A su propio modo todas las ciencias pese al orbe determinado en que se mueven siempre se han movido hacia la comprensión de cierto Weltanschauung o Metafísica Universal que les permita Universalmente ubicar su saber y tener una comprensión de la totalidad. Tal es el caso de Darwin, Freud, Whitehead, Bertrand Russell, Teilhard de Chardin, Heisenberg, etc.

3. *La Universidad y la Comunidad.* La relación última de la Universidad al orden práctico siempre se ha concebido en términos de un reino Universal de la razón o de la ciencia. De hecho el hombre no maneja todos sus asuntos de manera racional, sin embargo, la Universidad tradicional busca como fin último social el que todos los hombres manejen su vida y sus asuntos por la verdad bien concebida. De aquí que la Universidad tradicional siempre se ha vislumbrado como la comunidad que se aprovecha del saber universal del que es depositaria y sistematizadora, una comunidad universal de seres humanos perfectamente racionales y racionalizados en donde hay una perfecta armonía entre nuestros actos y nuestro deber, entre el ser y el pensar.

Esta visión Utópica de la Universidad tradicional es muy encomiable desde el punto de vista escatológico, sin embargo no puede servir así sin más como esquema para alcanzar lo que ella misma persigue debido a los elementos que no toma lo suficientemente en cuenta.

1. En primer lugar el *homo universitarius* de la universidad tradicional representa la esencia del hombre tomado abstractamente pero no el hombre concreto y real, porque prescinde de la situación concreta en que existen los hombres. El hombre concreto es un hombre existencial con diferencias en sus capacidades intelectuales, con diferencias culturales, con diferencias sociales, económicas, etc. La Universidad no se puede montar sobre el hombre Universal, solo se puede montar sobre hombres concretos en una situación histórica y cultural determinada porque solo ellos existen. Esto no le negaría a la Universidad su Universalidad porque el hombre mismo está en un proceso de perfectibilidad infinita. Igualmente el *doctus* Universitario no puede concebirse como un hombre puramente racional tomado en abstracción de su situación personal y comunitaria cuya única función es el ser el vehículo de transmisión de la verdad. Tanto el sujeto receptor como el sujeto efector son hombres concretos que se proyectan hacia la verdad solo desde una situación dada y su proyección es intelección solo dada una previa intelección de su situación.

2. El *telos* Universitario, ya tomado de manera monística o pluralística como la constitución de una ciencia o ciencias universales y apodícticas no se puede abandonar de manera alguna porque es una tendencia natural de la razón humana que viene a satisfacer esa hambre que tenemos de la verdad absoluta, sin embargo, no se puede encontrar en la manera que se ha propuesto tradicionalmente a saber: separándonos de nuestra situación concreta en el mundo, porque de esta manera nuestro saber carecería de relación concreta con el mundo en que vivimos que en última instancia es lo que nos interesa más. En nuestro modelo de la Universidad no pretendemos abrogar esta aspiración legítima de la Universidad, lo que sí pretendemos es redirigirla para que comience con la situación concreta y luego de hacer esa situación inteligible y solo entonces se remonte cada vez más hacia esa verdad universal.

3. Finalmente la relación de la Universidad tradicional al orden práctico siempre se ha movido sobre la idea de una comunidad ideal y no sobre la comunidad concreta de individuos que habitan los pueblos donde se encuentra la Universidad. Por esto la Universidad tradicional no solo ha carecido de consciencia de los problemas de la comunidad sino, también de la justicia que debe existir en ella. Dice Aristóteles que la ciencia pura se genera en el ocio —pero a la Universidad tradicional no le ha molestado el hecho de que solo muy pocos en la comunidad lo poseen— excepto cuando sus números han descendido y se ve en peligro de desaparecer.



# Repertorio Americano

Universidad Nacional.

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

Heredia, Costa Rica.

*Co-directores:*

María Rosa de Bonilla

Isaac Felipe Azofeifa

*Secretario:*

Olmedo España

*Comité de Redacción:*

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

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

Dr. Eugenio García Carrillo

Lic. Carlos E. Aguirre

Dr. Rolando Mendoza

*Administración y Canje:*

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

Por estas razones nos hemos movido hacia una nueva visión de la Universidad que recoge los principios que la Universidad tradicional ha ignorado.

1. Creemos, primero, que el hombre Universitario es un hombre existencial que se da en una situación determinada en la que su libertad de autorrealización es limitada por un lado, por las habilidades naturales con que lo ha dotado la naturaleza y por el otro, por las posibilidades que su situación pone a su alcance o más allá de él, y que la Universidad debe preocuparse por cambiar su situación cuando ésta lo priva de oportunidades, si es que verdaderamente aspira a educar a la humanidad.

2. Creemos también que el telos último de la Universidad es la verdad absoluta pero que ese telos se alcanza solo por medio de una serie de fines intermediarios que nos sitúan primero en la búsqueda de verdades concretas de la situación en que vivimos y que tienen como fin la transformación dialéctica del medio, para que así nos vayamos impulsando comunitariamente hacia niveles más amplios, terminando en forma escatológica en la constitución de una noosfera o comunidad de seres racionales unidos y recogidos por la verdad.

3. Creemos que los programas de la Universidad no deben ser discretos sino interdisciplinarios para que el saber de la situación concreta en que nos fundamos vaya constituyendo gradualmente un sistema o visión universal que nos oriente en totalidad.

4. Creemos que la comunidad que debe aprovecharse del saber universitario no es una comunidad abstracta de la naturaleza humana sino más bien una comunidad concreta de seres humanos, con problemas determinados en una situación histórica dada. Por esto nos es inconcebible una Universidad que no funde sus investigaciones en esta situación concreta y que no se relacione vitalmente a ella. Las verdades que la Universidad encuentra no deben ser aplicables a la situación concreta por el azar sino más bien por necesidad esencial. La Universidad busca necesariamente la racionalización de la sociedad, sin embargo esta racionalización no la puede adquirir a no ser que lleve a cabo este proceso mediante la investiga-

ción y transformación gradual del ámbito social saturándolo en su ascenso hacia la verdad absoluta con la verdad en sus varios estudios.

5. Creemos, finalmente, que esta tarea no es un proceso que se lleva a cabo en un período determinado después del cual nuestra Universidad se haría obsoleta. Por el contrario, creemos que la relación entre la Universidad y la comunidad es una relación dialéctica. Por sus ideas y actitudes la Universidad va gradualmente transformando a la comunidad pero esta comunidad transformada presentará nuevos problemas que obligarán de nuevo a la Universidad a darles nuevas soluciones y así seguirá en un proceso indeterminado en la historia. El último término de este proceso será la formación de una comunidad perfectamente racional y racionalizada en donde bajo el amparo de la verdad reinará universalmente la prosperidad, la justicia y la libertad. Ahora, sin embargo, solo podemos ver este fin como por un espejo oscuro.

La misión última de la Universidad es por tanto la racionalización del orbe humano en su totalidad. La misión próxima es la racionalización y mejoramiento de nuestra comunidad. En este sentido la Universidad es un puente entre la verdad y la existencia, un vehículo para que el hombre se sobrepase a sí mismo y debe llevar esto a cabo de manera justa sin resagar a ningún miembro de la comunidad porque solo así se puede crear una patria justa próspera y libre.

No veo por tanto discrepancia de fines últimos entre la Universidad tradicional y la Universidad "Necesaria" sino solo de fines próximos, de acercamiento a su misión. Pero como esta diferencia es una diferencia en la prosperidad, justicia y libertad, apelamos para que nos ayuden a llevarla a la realidad, porque sin duda alguna esto no es algo que se puede realizar administrativamente. La administración solo puede impulsar y promover esta dirección. Que sea una realidad esto depende del espíritu y del compromiso de todos nosotros porque la tarea de darle conciencia a los problemas de nuestra comunidad y comprometernos vitalmente con ellos, es algo que sólo pueden llevar a cabo los miembros de las diferentes unidades académicas.



# Ellos están aquí, con nosotros

Isaac Felipe Azofeifa

Este número del *Repertorio Americano* está dedicado a recordar a cuatro grandes creadores de Arte y Literatura americanos que murieron entre los meses finales de 1973 y los días últimos del año 74. No son ellos los únicos. Falta en estas páginas Miguel Angel Asturias. Lo dejamos para el próximo número de *Repertorio*. Habíamos pensado incluir sólo aquellos escritores que murieron durante el año pasado inmediato; pero este cuaderno de cultura no puede dejar pasar la muerte de Neruda sin inscribirla en sus páginas. El vejamen que sufrieron su casa, su biblioteca y su obra, es muestra de lo que piensan, sienten y hacen con los valores universales de nuestra cultura los hombres de armas puestos a gobernar.

Pablo Neruda era un Premio Nóbel. El Premio Nóbel consagra a aquellos escritores cuya obra ha dotado a la raza humana de un más elevado modo de existencia: la existencia en la paz, en la libertad, en la justicia. En el amor y la comprensión entre los hombres. Hombre americano era aquel, y para él, el significado trascendente de la historia de nuestra región y del ser que está emergiendo en ella, se evidencia en la lucha, generación tras generación recomenzada, por el rescate de esos valores.

América es una sola nación, pero desvertebrada. Tiene un destino común nuestro continente, y enemigos comunes, pero no tiene unidad. Sin embargo, los escritores, los artistas, dan fe, con su obra, de que de un extremo a otro de América, uno solo es el pueblo, una sola el alma, una sola la lengua. Todo dentro de una tal y tan portentosa y tan rica diversidad, que el hombre americano parece destinado a dar razón a los que conciben la existencia del hombre emergente como una respuesta en este único sentido: la existencia total, la existencia de un cierto hombre total, de una humanidad en plenitud.

Pero todas estas son abstracciones y utopías. Los novelistas, los poetas, los pintores, hacen obra concreta en más

de un sentido. Obra arraigada en el aquí y el ahora, que es la materia vital de la obra de arte. Ellos han muerto. Ha desaparecido de entre nosotros su arquitectura física, y ya el golpe silencioso de su sangre no acompaña el tic-tac de nuestros relojes para marcar su paso individual por la tierra; pero esas novelas, esos poemas, esos épicos murales quedaron de este lado del mundo, con nosotros.

Sólo existe un camino para acceder a la universalidad, y es el acto creador de obedecer nuestra propia vocación de americanos y sacar de esta obediencia nuestro deber y nuestro compromiso con aquello que radicalmente somos. Pablo Neruda ha expresado con esmero de poeta el rasgo trascendente de este destino del escritor americano en su discurso para agradecer el Premio Nóbel:

"En cuanto a nosotros en lo particular, escritores en la vasta extensión americana, escuchamos sin tregua el llamado de llenar ese espacio enorme con seres de carne y hueso. Somos conscientes de nuestra obligación de pobladores y, —al mismo tiempo que nos resulta esencial el deber de una comunicación crítica en un mundo deshabitado, y no por deshabitado menos lleno de injusticias, castigos y dolores—, sentimos también el compromiso de recobrar los antiguos sueños que duermen en las estatuas de piedra, en los antiguos monumentos destruidos, en los anchos silencios de pampas planetarias, de selvas espesas, de ríos que cantan como truenos. Necesitamos colmar de palabras los confines de un continente mudo y nos embriaga esta tarea de fabular y nombrar."

Sea para siempre con nosotros la obra de Eunice Odio, Claudia Lars, Alfaro Siqueiros y Pablo Neruda.

En la recopilación de poesías *Territorio del Alba* y otros poemas<sup>(1)</sup>, que abarca un período que va de 1946 a 1972, encontramos una serie de imágenes, riquísimas, para un intento de interpretación de las ciencias sagradas en la poesía de Eunice Odio. Las alusiones a símbolos fundamentales, míticos y esotéricos, son muy variados y configuran una poesía mística que se expresó en la búsqueda de lo divino como una manera de interpretar a lo humano. Me interesa describir las imágenes angélicas que se tienden, como sombras vivas, al través de toda la obra poética de Eunice Odio.

La primera imagen del ángel la encontramos en *Tres Canciones de Soledad*<sup>(2)</sup>, un poema de hondo contenido misterioso, que nos presenta a la soledad como madre, engendradora, sombra apenas, pero presencia viva:

*La madre soledad,  
radiante,  
está muy honda de día  
y muy callada de noche.  
Y es que de noche,  
madre soledad  
trotta imperfecta en el muro  
que la cambia,  
de madre sola, irradiante,  
en forma de oro, desnuda.*

*Tres Canciones de Soledad I*

## Imágenes en la poesía de Eunice Odio: Los Angeles

Alfonso Chase

Esta madre de soledad se trasmuta de sombra a presencia viva: se vuelve ángel, en el momento en que, dentro del poema, se produce un fenómeno de cambio, y por otro de ensoñación la soledad se vuelve rosa, sueño adentro del sueño:

*Madre soledad  
sujeto entre sus silbos  
la vuelta de una flor.  
Yo soñe que soñaba.*

*Tres Canciones de Soledad II*

En estos primeros poemas ya se empiezan a configurar una serie de palabras que la escritora repetirá, como motivo esencial, en la mayoría de sus poemas posteriores. También aparece la imagen del sueño como una presencia que rescata, hacia mundos en donde la nostalgia, las flores y la noche, van configurando un universo poético en el cual los colores, los tropismos, las alusiones míticas, se suceden para desembocar en sus poemas

últimos, ricos en tonalidades, preñados de ideas que configuran un mito personal, independiente, de la imagen del ángel. De las tres canciones de soledad nos interesa la tercera. En ella aparece por primera vez la imagen del ángel, no todavía como imagen viva, sino presencia inmóvil que cobija, o guarda, el silencio de la soledad:

*Escucha ese silencio.  
Es un silencio anclado,  
es un sesgo de rosa,  
es un pliegue dormido de los ángeles.*

*Tres Canciones de Soledad III*

Esta es la primera presencia del ángel como recurso poético. En la segunda parte de la sección *Territorio del Alba*, encontramos que el nombre escogido para darle nombre es: Tras un ángel que bajó a la mañana. Este ángel, que desciende, se encuentra profundamente unido a la tradición cristiana de expresar la imagen del ángel como una presencia mediadora entre el cielo y la tierra.



Este ángel de Eunice baja, desciende, de la noche a la mañana y se relaciona, en los manuales de ciencia sagrada, con la cigüeña y con la golondrina que son símbolos relacionados con la primavera, época en que renacen las hierbas y la naturaleza se modifica de lo desolado hacia lo luminoso. La presencia del ángel la encontramos relacionada con el deseo de la autora de encontrar un elemento que sirva de mediador entre la realidad terrestre y los enigmas celestes. No es la imagen triunfante del ángel, que utilizará luego, sino más bien un atisbo de divinidad que le sirve para engarzar una belleza perfecta, con movimiento y capacidad de presencia, pero también con don de olvido. En un poema muy curioso, por la reiteración de imágenes geométricas: *La Clase de matemáticas* (3) aparece, entre los símbolos que utiliza, entre la utilería que conforma el poema:

*El pentaángel tiembla detrás de los quebrados  
y un dos de nieve pierde sus candidas potencias  
a la orilla perfecta de su doble.*

*La Clase de Matemáticas*

Estos ángeles aparecen en los primeros poemas como elementos de un decorado surrealista. Llegan, se asoman y se pierden entre los otros elementos que configuran la idea poética. Son símbolos sin un sentido específico. No anuncian sino que insinúan. Son imágenes plásticas de los ángeles, recursos para crear una ambientación adecuada, introduciendo un elemento arquetípico que luego simbolizará, más específicamente, la conciliación de la materia y el espíritu. En el poema siguiente: *Suite de la Bailarina Iluminada* (4) aparece un clima que se anuncia con un Génesis, y luego prosigue con una Anunciación, en donde el ángel no se nombra, pero se dicen sus atributos:

*Nadie la ha visto,  
es de oro innumerable.  
Le inventan los colores inocentes  
las estaciones y los coloristas.  
Sus tersas venas andan  
en los anillos de las desposadas.  
Sus trajes en una enorme brisa por los  
[árboles.*

*Anunciación*

En todo el poema de esta bailarina no se nombra al ángel, pero se le otorgan características angélicas. Es un recurso que se encuentra localizado en expresiones populares y que ella aplica al acto de la danza: ésta bailarina baila como los ángeles, se mueve con atributos propios de las jerarquías angélicas:

*El vacío tiene un lado  
de fina y traspasada levadura,  
y un color extremoso y de más  
las nuevas cabelleras de los ángeles.*

*Se inaugura la carne iluminada*

Al final del poema, uno de los más delicados y ricos en formas simbólicas, la bailarina pierde todo contacto con la realidad de la danza, y a la inversa de los ángeles, en lugar de descender asciende, con todos los atributos que los antiguos atribuían al ángel, como principio volátil de la alquimia, convertida ya en ser espiritual:

*Y un gran otoño de mármol  
te inauguró los trajes y la risa  
que andaban  
en una enorme brisa por los árboles.*

*Razones que tuvo el vacío para inventarla*

El recurso del ángel es usado por Eunice Odio como un símbolo de origen y manifestación de una forma poética que expresa longitud, deidades aladas que presagian encuentros. En el poema: *Recepción a un amigo a su llegada a Panamá* (5) expresa, por primera vez en sus primeros poemas, la idea del Arcángel:

*con pueblos de sonido  
y longitud de Arcángel.*

*Recepción a un amigo a su llegada a Panamá*

Al ángel siempre lo relaciona con la soledad. Es una presencia especial que la impide enfrentarse cara cara con la Divinidad, pero a la vez le sirve de mediador entre eso que no puede mirar, todavía, pero que tiene, en sí, elementos propiamente sagrados. En el poema: *Declinaciones del Monólogo* (6) aparecen una serie de imágenes angélicas que ella resume de una manera mínima, tierna casi:

*Estoy sola,  
muy sola,  
entre mi cintura y mi vestido,  
sola entre mi voz entera,  
con una carga de ángeles menudos  
como esas caricias  
que se desploman solas entre dos dedos.*

*Declinaciones del Monólogo*

Esta es la primera imagen, casi erótica, del ángel. No son las flamígeras apariciones de poemas posteriores sino sólo una imagen, casi que plástica, para reforzar un estado de ánimo, para ilustrar una sensación. En el poema siguiente: *A Natalia, la Niña del Pintor Granell* (7) aparece, muy bien lograda por cierto, una imagen, muy simbólica:

*... De súbito,  
en la ventana,  
sin que nadie lo sienta,  
un ángel se desviste de río pequeño,  
pone a secar la brisa  
y se derrama.*

*A Natalia, la niña del pintor Granell*

En el poema *El Polvo* (8), uno de los más importantes de la antología, vemos de nuevo la presencia del ángel, esta vez con cierto toque de humorismo, de juego visual:

*Es el polvo que viene correteando  
[arcángeles  
insumisos, largos, divididos en rayos  
[inextinguibles.*

*El Polvo*

Aquí aparecen enumerados los atributos que después otorgará a los ángeles en sus poemas posteriores: insumisión, longitud y luz. En 1953 encontramos fechado uno de los poemas más bellos del libro: *Tríptico de Otoño* (9), en donde no aparecen los ángeles con atributos específicos, sino el viento, como cuerpo del mes de octubre, hecho ángel para contener la fuerza de los elementos, la fragancia del aire, la dulzura de sus formas:

*Este octubre es tan raro. ¿Será el mismo?  
A que atribuirlo, dime, discurso de  
[florestas,  
Perro Mayor del Arcángel, bordado de  
[lentejuelas,  
(perro, vecino del ángel,  
híbrido de la harina y el contacto,  
— de la harina  
que es un poro de Dios que se ilumina —  
entre caballo, torre y bordadura,  
can en ríos de lana por último dominio,  
nervadura de lana, nerviecello).*

*Viento, Cuerpo de Octubre*

Este perro, que aparece junto al ángel, es lo que los antiguos llamaban *Domini Canes*: perro del Señor, que simbolizaba lo zoológico como imagen de fidelidad y amistad. La escritora, muy sabiamente, lo engarza con otras imágenes sagradas como la harina, el caballo, la torre, la bordadura y la lana, que son atributos, no sólo del cuerpo del mes, sino relaciones sagradas, por su inclusión como atributos del perro, que es guardián del rebaño de pastores y su relación con El Cordero: poro de Dios que se ilumina, capacidad ilimitada de inmolar en la simbología judía y cristiana.

En la admirable cultura de la escritora se deslizan una serie de símbolos específicos, que enriquecen el contenido y la imagen de su poesía, pero limitan en los neófitos la comprensión total de esta primera etapa de su obra poética. En el aparte final del tríptico, el poema llamado *La Encarnación de Diciembre* (10), esta encarnación simboliza la adopción humana del mes con elementos de sentido totalmente religioso. Es una encarnación a la inversa, porque no es la divinidad la que encarna, sino los elementos naturales los que se hacen divinos. Diciembre es el mes al que, alegóricamente, se le suelen atribuir elementos del fuego: por contraste, por ser la época del frío y sus días son cortos y esplendorosos, o fríos y largos, según la localización geográfica. Pudiendo hacer un poema con elementos de esa simbología tradicional, Eunice Odio nos presenta una versión diferente de esa encarnación, que ocurre como festividad religiosa cristiana, pero que relaciona con la creación total del universo, no en el sentido de una creación inmediata y simultánea, sino más bien como una recolección de los elementos que conforman la vida. Diciembre encarna una figura especial, que no es Dios ni es Ángel, pero que se integra en una imagen total, cosmogónica, de una creación a nivel universal:

*extensión de luz cuando camina,  
cuya delgada ciela, derivada de cielo,  
lleva un Trono por trino de la mano,  
y un ímpetu de abeja por marido;  
árbola de diciembre,  
pasajera trinada, Trina y Una,  
en libertad te buscan por el cielo  
para hallar tu advenimiento.*

*La Encarnación de Diciembre*

En este poema anterior encontramos algunos elementos sagrados que se presentan en el fenómeno llamado *meditatio* o *imaginatio*, que conforma, de muchas maneras, la introducción a los fenómenos propiamente alquímicos y en los que están presentes los siguientes elementos: el propio ser, Dios y el ángel bueno. De estos tres elementos, que conducen a la consecución de la obra, (el *Opus* de los alquimistas) está formado el empuje inicial de la obra de Eunice Odio. Este meditar de los maestros no es sólo la meditación, o una simple reflexión, sino la creación de una obra, la transmutación del conocimiento en el agua perfecta, en La Suprema Gota, y corresponde, en el aspecto religioso moderno, a los ejercicios espirituales de San Ignacio, que inflama el espíritu y producen un estado de febril exaltación, que el lector puede avizar en la obra de Eunice Odio. Este diálogo de la escritora es un diálogo creador que transmuta la palabra en símbolo, o a la inversa, hace preceder de un símbolo una frase, una oración, un poema. La *prima materia* de la obra de sus primeros años es la transformación de la naturaleza, la transmutación de la realidad, el socavamiento del lenguaje, la búsqueda de un acerbo de palabras, muy personales, para intentar construir un mundo,



aparte diría yo, por lo solitario y original, en nuestra poesía. En toda la primera parte de su antología se siente la creación de ese mundo, de esa parte esencial de la obra que concluyó con su muerte, tan especial y tan cercana a su propia obra: ese brotar de su cuerpo inerte las materias de vida, de esos escombros casi perfectos, laboratorio de pensamiento y fuente de vida, esa combustión de la materia para dar origen a formas nuevas, que fueron las que dieron testimonio de su muerte, de su transformación, a la manera de los antiguos alquimistas, tal como en la antigüedad la materia, el cuerpo, tenía, adentro de sí, proyecciones de un secreto psíquico que ellos llamaron *secreto de la materia*.

## II

Ante la imposibilidad de encontrar al ángel, como no fuera en la ensoñación, Eunice Odio descubrió al hombre. Para ellos compuso los poemas más bellos y también los más terribles, rencorosos y nostálgicos. Pero estos hombres de Eunice Odio, y varios y decisivos en su vida tuvo, los llenaba de cualidades angélicas. En estas relaciones personales ella logró plasmar lo que yo llamaría el *mito del ángel*, que en los modernos estudios de psicoanálisis se encuentra relacionado íntimamente con perturbaciones sexuales. El angelismo, sin embargo, es un mal metafísico. Otra escritora costarricense, amiga íntima de Eunice, y en cuya casa murió en 1956, nuestra Yolanda Oreamuno, en muchas cartas se creía un ángel y supo lo terrible de esa "disposición del que, siendo un espíritu encarnado, tiende a comportarse como si fuese un espíritu puro", según lo define Foulquié, en un Diccionario de la Lengua Filosófica. Eunice Odio nunca se creyó realmente un ángel pero dedicó gran parte de su vida a buscarlos, primero en sus relaciones íntimas con los seres humanos y luego en sus relaciones, más íntimas, con la poesía. Esta búsqueda del ángel, es por una parte, resultado de su concepción dualista de la naturaleza, que ella esboza en casi toda su poesía: esa oposición entre lo divino y lo terreno, entre el agua y el fuego, entre el nombre y el ángel, entre la mujer y el hombre, que conduce a una autodestrucción larvada, sentimiento del más puro afán de castigo para con el propio ser, que se traduce en un intento de castigo al mundo. Los que la conocimos, de una manera un poco más profunda que la mayoría de sus amigos o conocidos, inclusive de quienes creyeron amarla, descubríamos en ella una insólita agresividad, que luego se transformaba en una hermosa ternura, en la medida que encontraba en nosotros elementos *angélicos*, que ella vagamente relacionaba con la bondad, la belleza, esa disposición de los seres en verla como una imagen maternal, a la que no se puede atacar y sólo admirar o reverenciar. El angelismo en Eunice Odio, en los últimos años de su vida, no lo utilizó para encontrar a la Divinidad sino para buscarse un propio cielo, e instalarse allí, en un mundo de soledad e incomunicación. Ella citaba ese verso de Verlaine: *Soy mártir y soy rey. Vuelo como halcón y muero como cisne...*, como una manera de descubrir en el mundo la dualidad del maniqueísmo, religión de belleza, que ella conocía muy bien.

Todo este largo preámbulo para ubicar al lector en la segunda parte de la antología, que corresponde al segundo libro de poemas: *Los Elementos Terrestres* (1948) en donde trató de plasmar la experiencia amorosa, partiendo de la ausencia, antes que de la presencia. Este amado, que se presenta por todo el poema, tiene elementos angélicos que desfiguran su presencia varonil hasta hacerlo ambiguo, en el

sentido que sus atributos son más bien ideales, irreales, adornados por imágenes que nos impiden buscarlo en un mundo terreno, sino más bien en una esfera celeste, en donde el hombre, el amado, como el azogue, se escapa de nuestros dedos. Este amado de Eunice Odio no es un hombre espiritual o moralmente ideal, los atributos divinos que la autora le da, son a la inversa de los antiguos poemas de caballería, hechos por el hombre, elementos de un mundo femenino, que sin embargo conserva elementos de la lírica provenzal, culta y cántara, en donde el amado (la amada) apenas existía como una imagen, nunca un ser de carne y hueso:

*Amado mío, dulcísimo  
como alusión de nardo  
entre aromas morenos y distantes.*

### *Ausencia del amor*

En todo el poema encontramos, como epígrafes, trozos rescatados de la Biblia, en interpretaciones fragmentarias, pero que señalan el carácter casi sagrado del poema. En él encontramos, definido, la desviación erótica del amor caballeresco, la tradición del amor cortés, transformado en esa búsqueda, al través del Amado, que ante la imposibilidad de hallazgo o existencia, empuja a la escritora a la más profunda creación: ese buscarse ella misma, en medio de un mundo descarnado, angélico. En medio de la desesperación de ese no-hallazgo del ser amado ella se descubre, volcada sobre la impotencia de su amor, en el vacío absoluto de la no comunicación. Al no encontrar al ángel, ella se vuelve criatura celeste, ángel ella misma:

*La alegría de caer en inocencia de sí  
[mismo  
y disfrutarse junto a otras criaturas  
en el descubrimiento de su nombre,  
madrugando de pecho para arriba  
donde los alimentos perseveran  
hallados para el cielo.*

### *Creación I*

Si bien para los otros escribió Eunice Odio sus poemas más hermosos, para ella guardó la esencia de su poesía, la creación de un mundo íntimo, en donde no existen los humanos, sino sólo las criaturas, los nombres de esas legiones de seres que existían sólo por su denominación, nunca por su presencia. El angelismo, como forma de dolor propio, como principio de mutilación sadista, no empuja a esta creadora a un encierro voluntario, para la experiencia amorosa, sólo rebasa el objetivo amoroso para hacerlo literatura, poema, creación real de un universo imaginario. No niega el cuerpo propio, sino que lo propone ante el aire, como forma, para lograr una encarnación sagrada:

*Al borde estoy de herirme y escucharme  
ahora que me lleno de retoños y párpados  
[tranquilos,  
Cuando tengo costumbre de nacer  
donde bajan los huesos temporales,  
Cuando me llamo para mí, callada,  
y alguien que no soy yo ya me recuerda,  
Sollozante y sangrando a media altura,  
sobre lo detenido  
descubierto  
y recobrado.*

### *Creación IV*

En muchos de sus poemas ella anhela *ser el ángel*, encarnar el origen de una criatura no por la negación del propio cuerpo, sino más bien por la integración, a la forma femenina, de cualidades intrínsecas a la divini-

dad. Es muy importante saber que esta oposición entre cuerpo y espíritu, entre terreno y celeste, entre femenino y masculino, convergen en la síntesis o sea, en lo angélico. Todo principio de angelismo es maniqueo porque implica una dualidad ideal, un estado de la conciencia poética, que si bien es dialéctico, sólo actual en función de quien *piensa* lo angelical en su propia función. En este estado poético la obra de Eunice Odio resulta unilateral, narcisista, primaria e incompleta: los ángeles no necesitan a alguien, están solos con su forma y esa sustancia que mana de sus actos:

*Pero la sangre ya está en marcha,  
repercute,  
hacia un país recóndito y anclado,  
entre pesados hierros con nombre de  
[muchacho,  
y extensos materiales fuera del pulso mío.*

### *Creación III*

Este amado angelical, que ya no existe, nos recuerda a los amantes de los poemas de las Elegías de Duino, de Rainer María Rilke, que de seguro la autora conocía bien y que se instalan en sus poemas, no como influencia, sino más bien como presencia. Hasta en esto de las influencias tuvo Eunice Odio la altísima calidad de domeñarlas, de hacerlas suyas de otra manera, de transformarlas. Entre Rilke y Eunice Odio existen atracciones y divergencias: el ángel de los poemas de Eunice Odio es el Amado perdido de la Amada, mientras que en Rilke el ángel es esencia, substancia, presencia de una fuerza divina, ajeno, por encima de las contingencias terrenales, a lo humano. Es sólo la mediación, mientras que en Eunice Odio implica la participación en un universo inmediato, contingente, en que lo humano se transforma en divino por la ensoñación, por la unilateralidad de la visión.

*Tránsito de Fuego* (1957) abarca la tercera parte de la antología. El libro, en su edición voluminosa original de 456 páginas, ha sido reducido considerablemente: sólo aparecen cinco apartes, como lo habíamos esbozado juntos hace cinco años. El poema más importante es *Proyecto de un Caballo* (11) en donde no aparece el ángel pero los atributos angélicos son transferidos a la figura de un caballo, alado, hermoso, flexible y luminoso: el hipólogo. Este caballo sigue siendo un emblema solar, procede de la luz y sobre él cabalgan, según el Apocalipsis, las legiones celestes. El caballo blanco es símbolo de majestad y según los emblemas de los primitivos cristianos, aparece montado por Cristo. El aporte que recibe Eunice Odio en este poema grandioso, desconocido y olvidado, se remonta a los antiguos mitos helénicos, ciertos emblemas de la Heráldica y a la tradición cristiana, escondida en el libro secreto del Apocalipsis. Las criaturas que dialogan en este poema dramático, especie de representación de la creación del mundo, son seres vivientes en las mitologías, encarnan a la palabra, pero representan una ceremonia que se desarrolla en un panteón ajeno a la autora, a la época, al tiempo. Por eso sobreviven como palabra pero desaparecen como anécdota: Gune, Andros, Ion, Dédalo, son formas simbólicas son *criaturas angélicas*, que expresan la lucha entre los diferentes contrarios que se pasean, si así puede decirse, en el mundo simbólico de Eunice Odio, un mundo que se da cita para crearse, en el lugar que ella denomina: Las Cinco Esquinas del Ángel, en el cual aparecen Tiara, Om y Ion, como símbolos de una creación total, que se expresa por medio de la presencia angélica de



estos personajes que por primera expresan, tácitamente lo hacían antes, un orden ambiguo dividido ya en dos legiones: la angelical y la otra, que no se nombra explícitamente, pero se adivina como fuerza demoníaca, caótica, huracanada. Tiara expresa esa condición angélica, al saberse amiga pero no amante, cercana pero no participante, femenina pero casi neutra:

## TIARA

*Amiga soy. Ya nunca más amante  
El me destruía. Su pecho era una oscura*  
[casa,  
*donde mi entraña andaba oscuramente,  
y donde oscuramente se perdía*  
*A veces parecía que dejaría su sombra*  
[abandonada,  
*que con una materia ardiente  
quería edificarme un aposento en la mitad*  
[del día:  
*un aposento al fondo de mi amor,  
donde él se habitara y me habitara.*

## La Alegría de los Creadores

A los símbolos del más estricto narcisismo se junta la presencia de ese ángel de tierra firme, de la casta de la rebelión, que está condenado a ser polvo desterrado cuando la Divinidad lo quiera.

Eunice Odio, por boca de Ion, lo llama de su raza y la califica de apátrida celeste, pero sin las virtudes, o defectos, del ángel convencional del universo cristiano. Sobre la maldad priva la admiración ante la belleza, la desobediencia es símbolo de audacia. El angelismo más perfecto se expresa por medio de la soberbia, de la altanería divina representada por Ion que es ángel, aunque dotado de ciertas cualidades humanas, y a quien sólo El Guardián puede destruir. Dentro de las criaturas angélicas que Eunice Odio logró dar vida, ninguna más cercana a la imagen del ANGEL que esta de Ion, héroe que dio nombre a los jonios pero que aquí aparece dando nombre a las cosas, naciéndose y desnaciéndose de sí mismo:

## ION

*Yo soy mi propio ángel.  
Yo soy las cantidades del ángel  
ya propuestas y activas,  
donde la altura encuentra su temple,  
y el temple de la altura,  
su sólida y tenaz eternidad.*

## El Tránsito de Fuego, El Ido, IV

Como toda auténtica criatura celeste procede de él mismo. No conoce a su Madre, no conoce a sus hermanos. En su soberbia cree haberse creado a sí mismo, nacido de su propio costado, rebasando su propia estatura de existencia:

## ION

*Hijo, me llamas hijo  
y yo bien sé que me parí yo mismo*

## LA MADRE

*Ab, tú eres tu propio hijo!*

## ION

*Soy el padre, el hijo y el abuelo sin  
[mancha que me sigue.*

## El Tránsito de Fuego, El Ido, IV

El diálogo entre la Madre y los Hermanos prosigue en medio de la esterilidad de la comunicación. Cuando se es ángel no se entiende el lenguaje de los otros. Sólo los iguales se pueden entender y así entonces Ion no puede ser rescatado. Sólo el encuentro con Dédalo lo rescata de la no existencia. Dédalo que significa, o simboliza, el hombre que crea el laberinto de Creta pero también el que inventa las alas, el hombre que simboliza en la mitología, y en la civilización griega, el espíritu de la invención, los comienzos de la técnica y el arte en Occidente. Es un ángel, quiere ser un ángel, parece un ángel y por lo tanto, en una relación uranista, de igual a igual, Ion y Dédalo se integran, el uno con el otro:

## ION

*Al fin nos poseemos los dos sin evasiones.  
Ya no serás tú sólo el necesario,  
ya no estaré velando para que no te vayas.  
Ahora has comprendido que sólo eres*  
[quien eres  
*si me habita el sonido del mundo,  
si soy su pabellón,  
sus paladares ocultos y dispersos.  
Tú me amas ahora y yo no te combato  
abro en mí una palabra ilimitada  
inauguro sus sílabas cardiales,  
y te oyes tú mismo, y te conoces.*

## El Tránsito de Fuego, El Apátrida, I

El angelista siempre piensa doblemente: ve al mundo por parejas iguales, por espejos que se reflejan el uno en el otro. Siendo una virtud, ese reconocimiento acaba en tragedia, porque condena a la esterilidad, a la no fecundación. Si acaso puede existir comunicación en el angelista es por la mente, platónicamente enfrentadas idea con idea. El angelismo mata la carne para que sobreviva el espíritu. Es un estado interno que aflora ante la imposibilidad de descubrir a los demás: sólo se descubre uno en los otros, nunca los otros en uno. Dédalo y Ion se descubren semejantes por símbolos externos, por señales evidentes, pero también por la condición semejante de soledad, enfrentados a un mismo problema: el laberinto. Un laberinto divino, un intrincado rumbo de escaleras metafísicas el primero, el laberinto de Creta, segundo, un laberinto real y una salida auténtica: el reconocimiento, en Ion, de la nostalgia de lo celeste. Las alas de Dédalo, inventadas por él mismo, es lo que iguala con Ion, las alas de Dédalo, inventadas por su ingenio, es lo que atrae al celeste. Eunice Odio resuelve un problema de identidad y comunicación por la colocación de un espejo vacío, sueño metafórico para enfrentar dos soledades, en cada espejo se refleja el rostro de cada uno: Ion es Dédalo, Dédalo es Ion:

## DEDALO

*Señor, estás triste. Nada te queda,  
nada,  
sólo tu soledad.*

## ION

*Sí, tú, mi soledad.*

## DEDALO

*Yo, tu activo silencio.*

## ION

*Tú, mi populosa soledad,  
movimiento pluránimo de mi alma,  
sed en que me sostengo,  
madre, hijo, hermano de mi pulso,  
esqueleto del pan,  
visitador intacto.*

## DEDALO

*Remontando, visitando tu espuma*  
[dolorosa,  
*recorriendo las partes de tu aliento,  
juntos y penetrados,  
rectos en tu presencia*

## ION

*Vigilando,  
velando  
a las puertas de la tierra.*

## El Tránsito de fuego, El Apátrida, V

El último aparte del gran poema sagrado se llama, significativamente: *El Apátrida*. Es el ángel que se descubre, en el otro, para encontrar otra patria que no es la celeste. Precipitado al mundo, no descubre a los otros, sino que se descubre a sí mismo en Dédalo, que es un hombre con alas. Su función final es la de vigilante, de ángel custodio, punto de referencia entre lo perdido y lo recordado. Para existir necesita de Dédalo y para ello le entrega su amor, que en el contexto divino es sólo una contemplación unilateral, un sagrado ministerio de reclinación amistosa: de ciego con su lazarillo, de vela con la obscuridad. Si la escritora soslaya la presencia de un Dios definitivo, necesita colocar algo en su lugar: así nace el mito del ángel, que con cualidades divinas es en realidad una presencia de lo humano. Así lo hacen Rilke con su Angel y Nietzsche con Zarathustra. Se busca, deliberadamente, la mediación entre el hombre y Dios, pero se abjura de la divinidad como cosa total, como entidad enajenante. El ángel se convierte, la mayoría de las veces, en una presencia que define a la autora, poniendo en boca de él todas las ideas que engloban el sentimiento más exacto de sus opiniones poéticas. En esta tercera parte de sus poemas Eunice Odio es el ángel, cayendo ya en el más absoluto narcisismo, en la muda contemplación y a la muerte total de los sentidos en la inercia de sí misma.

## III

La cuarta parte de su antología la llama, significativamente: *Pasto de Sueños* (1963-1971), y es la incursión por el mundo de la irrealidad, propuesta deliberadamente como un sueño en donde se rescatan pedazos de idea, fragmentos de palabras, trozos de movimiento. Hay una contemplación hacia adentro. Una serie de tempestades y relámpagos poéticos que ocurren, sin embargo, dentro de la condición humana de la escritora. Ella se propone como fundamento de un universo poético. A partir de ella, de sus sueños, derivan las palabras, los poemas, las ideas. El ángel contemplativo se transforma en un compañero del alba, es un muchacho, ambiguo y hermoso, que acompaña, que sirve de lazarillo, como Virgilio a Dante, por los senderos del infierno y el purgatorio de esta mujer asombrada y asombrante. El ángel se oculta detrás de la divinidad para no perder su cualidad angélica:

## VIII

*Angel interno...  
Detrás de Dios se oculta.  
Lo anda buscando el sueño.*

## IX

*Afirma.  
Qué afirmación lo hace girar,  
ser el lenguaje  
de una historia secreta?  
La afirmación del aire.*

## Retratos del Corazón



La imagen del ángel se prolonga de un poema a otro. Siendo la escritora un ángel, no puede vivir sino entre ellos, su problemática ya no es humana sino que responde más bien a sentimientos ambiguos que estando aquí, de allá la llaman. La vida poética de Eunice Odio se nota fracturada por esa doble naturaleza que tiene que enfrentar: la humana y la angélica. Ella no desea, no le interesa, la vida angélica como posibilidad de heredar un cielo. Ella quiere que los ángeles hereden la tierra, que se establezcan aquí para gozar de su multitudine, de su belleza, de esa bondad *diferente* que arbitrariamente les otorga. El ángel se convierte, en el poema *Hacia Adentro de Otro Angel Indecible* (12), en un ser enajenado, en un asombrado creador que ya no crea sino que adorna un universo, donde es absolutamente necesaria su presencia, como motivo y como decorado, porque todo el universo poético de Eunice Odio se ha vuelto ya no humano. Los árboles adquieren vida y se transforman en parte de un bosque de ángeles vegetales, con vida propia. Se hacen posibilidad del fuego elemental, que es también la única comunicación entre los hombres y sus dioses. Los frutos son cuerpos acústicos, son sonidos de arpas, catedrales angélicas las copas de los árboles, alimento sagrado el fruto. Se sacraliza el árbol para hacerlo imprescindible en un universo oculto, manantial inagotable de la más increíble simbología:

*Era tan activa su energía,  
tan constantes fueron los movimientos  
[amorosos,  
que los niños pastores lo llamaron  
San Alegría,  
San Resplandor,  
San Arbol  
y estos fueron sus nombres desde entonces.*

*Hacia Dentro de Otro Angel Indecible*

Este poema es de 1968, y ya en 1954 había llamado, de esta manera, al Padre Azarías H. Pallais:

*En que respiración o carne de relámpago  
[estás  
y te acompañas de vocablos,  
San Azarías,  
San Alegría,  
San Alamo,  
Yo pienso...*

*Carne de Relámpago*

Pasó de la adjetivación en objetos humanos, si así podemos llamarlos, a la calificación, con casi los mismos nombres, para las cosas no humanas. De su búsqueda por el universo de los humanos sólo pudo captar las cualidades relacionadas con lo divino. A partir de esta sección no puede mirar a las cosas como no sea con *mirada angélica*. Los árboles cobran vida, los muertos se animan, el fuego devora casi todo lo vivo, los hombres enmudecen u olvidan las palabras correctas con las que aprendieron a nombrar a las cosas. Sólo el ángel rescata del caos. El árbol es un ángel, que a su vez es una divinidad con tacto y olfato y es que entre el combate entre lo humano y lo angélico siempre triunfa esto último:

*Un ángel se llevó los miembros mutilados  
hacia adentro de otro ángel indecible...  
Se los sigue llevando  
a ese abismo en expansión,  
en éxtasis,  
que contiene  
un ángel incontenible.*

*Hacia Dentro de Otro Angel Indecible*

Los ángeles se siguen presentando, de diferentes formas y en varias actitudes, pasivas o activas, pero obsesivamente *vivos* en toda la poesía subsiguiente. En el poema *Mauricio, Niño Mío* (13) la actitud angélica se manifiesta en darle al niño cualidades específicas que se relacionan, no estrictamente con los ángeles, sino más bien con los profetas, en cuanto a la actitud de enunciación que ellos aportan. Los insectos desgranar una canción sagrada y hermosa, en medio de un silencio en donde el niño crece en una perpetua canción. La autora participa de una manera clara, creándose ella misma, en función de una raza sagrada, angélica, que se crea, se inventa, muere y resucita entre los muertos. Es curioso notar que la muerte, en los antiguos griegos, llevaba alas y un cuchillo en la mano. Tenía cualidades angélicas, al menos en las representaciones teatrales. Siguiendo la tradición cristiana primitiva, Eunice Odio no representa, por formas visibles, la imagen de la muerte, que en la mayoría de sus poemas ocurre dentro de un sueño: es el retorno semimal de la existencia. La muerte es vencida por la luminosidad del mundo y el niño es transformado en árbol, para rescatarlo y elevarlo:

*Arbol despierto,  
árbol que rodeamos con nuestros ojos  
y miramos con nuestros sueños;  
alfabeto del aire impartido por brigadas  
[de mariposas  
diurnas, largas, móviles sobre el cielo.  
Mauricio, niño mío,  
ángeles murmurantes disfrazados de agua,  
de tierra virgen que florece,  
de grandes bosques como soles agitados,  
te acantan al oído una inmensa Balada.  
Tú aprenderás a oír la para siempre.*

*Mauricio, niño mío*

Sin mucho esfuerzo, uno encuentra los símbolos angélicos en casi todos los poemas posteriores a 1963. Son fuerzas específicas que, en estado embrionario, nos empujan a un mundo mitológico, que en pleno siglo XX rescata los elementos de la más importante poesía sagrada para hacer una obra poética totalmente original. Esta originalidad la encontramos por ejemplo en la manera que Eunice Odio tiene de celebrar la muerte de Louis Armstrong, a quien ella llama en 1971, Liróforo Celeste y le otorga cualidades totalmente angélicas. Este poema es uno de los más logrados de los últimos años por la admirable disposición de las imágenes. Como en el poema de la bailarina, escrito en 1946, para describir las habilidades del artista recurre a las comparaciones sagradas: por ejemplo si esa bailarina baila como los ángeles, Satchmo no es *como* sino *es* una criatura angelical:

*que tú, dardo, arma del ángel vivo,  
te lances a donde nadie podrá reconocerte  
por tu voz de durazno,  
[sino por tu alegría,  
por tu manera de prolongarte en la luz  
y crecer en el aire.*

*Sachtmo liróforo*

Los símbolos sagrados de la mitología se mezclan unos con otros. La escritora re-crea el mito en sus niveles de comprensión simbólica, pero le da una versión acorde con ese mundo mitológico personal, que se ha ido conformando al través de 25 años de actividad poética. Argos del Día Oculto (14) nos presenta, no la imagen del gigante de los cien ojos de la mitología, sino a la otra imagen de héroe de la fábula: esa transformación de una mitología griega a un panteón cristiano, o al menos: judaico. Se interrelacionan las dos culturas, se juega con los elementos sim-

bólicos, pero se trata de rescatar un sentido contemporáneo. Argos, por un proceso de adaptación deja de ser un gigante y se convierte en una presencia Angélica al incorporar sólo la esencia de su símbolo: la vigilancia perpetua; esa cualidad suya de ser constelación, o desplegada belleza en la cola del pavo real: ser tililante presencia para testimonio de una devoción siempre despierta:

*Todo lo sabes tú, viviente  
en el tiempo total y original  
tan sólo discernido en la región donde el  
[Arcangel  
ciega los rayos de Su Planta  
y está rodeado por su espada estelar;  
donde el tiempo reposa-una burbuja de  
[aire  
amurallada por el fondo del mar,  
donde el tiempo, despojado de sí,  
[enajenado,  
se detiene  
a ser memoria de eternidad.*

*Argos del día oculto, V*

Argos es colocado en un mundo inadecuado a sus cualidades tradicionales. Existe como función de vigilancia, pero totalmente aniquilado por la presencia— ausencia de esa Divinidad que la escritora anhela cantar, hacer partícipe de su elegía:

*He aquí que Algo de la Luz me ha puesto  
[sitio  
y tú sabes Su Nombre. Dame un indicio.  
Dime Argos, Maestro,  
Como ponerlo en el dominio de mi  
[palabra,  
Como Darle la sílaba deslumbrada.*

*Argos del día oculto, VI*

A pesar de que Argos tiene cien ojos, cuando intente cerrarlos le quedan abiertos siempre la mitad. Es una presencia vigilante a quien Zeus, por medio de Mercurio, corta la cabeza, y que renace entonces con sus cien ojos en la cola del pavo real. Y esa es la tragedia de Eunice Odio cuando intenta acercarse a las divinidades en busca de un universo, que a ella no le corresponde, por ubicación cultural y que sólo existe en el desenfoco creador que la proyecta con una obra extraordinaria, riquísima en símbolos, pero carente de la presencia humana, de lo cálidamente terreno. Cansada de buscar entre los hombres un universo amable, la escritora se instala entre los dioses, como igual, para salvarse de la maldad, la ruindad y la mediocridad de una búsqueda contingente. El ángel busca una sociedad de seres divinizados. Se da culto no al superhombre, sino más bien a la criatura absolutamente divina, a lo no humano. En esta búsqueda desesperada ella inventa al andrógino, que no es la complementareidad del hombre y la mujer, sino la expresión de su totalidad. En las religiones dualistas, en la alquimia, era símbolo del bien y del mal, de los pasivo-activo, conjugación de los opuestos que daba origen, en el vaso hermético, a la Solución Perfecta:

*Ab, criatura del infinito aliento,  
abuelo, madre, hijo de sí mismo,  
andrógino divino, padre nuestro!  
Alado de ala única múltiple y  
[parpadeante,  
llena de ojos nocturnos, y diurnos, y  
[mercuriales,  
como la estela que deja el día  
y la incógnita, repentina presencia de los  
[arcángeles.*

*Hacia Dentro de Otro Angel Indecible*



Dijimos en otra parte que Eunice Odio, al no encontrar al ángel, había descubierto al hombre, esto en sus primeros poemas (1946-1954). En 1968 ha subsistido, muy escondidamente, todas esas imágenes poéticas, ángel = hombre, que se transforman con sutileza en el andrógino, que aparece disfrazado de ángel. Luego de una serie de experiencias de encuentro de nuevo con el ángel pasa a deslumbrarse con el Arcángel, suprema deidad celeste que la ciega, la paraliza y la absorbe. El andrógino sólo es posible concebir como imagen: la propia naturaleza femenina de Eunice lo rechaza por su absoluta ambigüedad. En el poema de 1966: *Este es el bosque* (15) encontramos que el ángel se ha hecho bosque y que la mujer que habla es una forma de ángel, que huye precisamente, de su condición de aérea forma, de elevado sentir que se desplaza, con forma humana, pero con esencia divina. En otro artículo (16) ya di la interpretación de la autora sobre este poema que tuvo la bondad de dedicarme. Hay en todo el poema un secreto terror, que por primera vez descubrimos, de esa condición suya de no ya humana. En el árbol mora el espíritu protector de las familias, son símbolos sagrados que se repiten en toda la obra de Eunice Odio, a veces están inmóviles y otras cobran súbitos movimientos. También encontramos que en muchas leyendas cuando una mujer tocaba un árbol podía quedar encinta. El *Arbol de la Vida*, de la Edad Media es un símbolo maternal, y algunas veces el árbol es una escala, porque está entre el cielo y la tierra, que es el símbolo más adecuado a la interpretación que podemos darle respecto a la obra de Eunice Odio. Los árboles, en conjunto, fueron los primeros templos para los antiguos, cuando se transformaron en bosque. En las manifestaciones más modernas del simbolismo, por ejemplo en Jung, encontramos que el bosque es nuestro propio inconsciente, es símbolo de nuestras malas relaciones con las figuras psíquicas interiores. Este poema, en este sentido, es fundamental en la obra de Eunice Odio porque representa el inicio de una etapa de desacomodo espiritual que culmina con su muerte en 1974. Con él termina la cuarta parte de su libro y es significativo que a pesar de haber sido escrito en 1966, esté colocado con final de una etapa y no como inicio o medio de la sección. Anuncia esa soledad, casi total, a pesar de la proximidad de un nuevo amor que no la pudo rescatar a tiempo, de esa desbocada presencia de la muerte, que ya era cotidiana y familiar, pero dolorosa y vigente, en sus últimos poemas:

Tengo frío. Tenemos.  
No debimos salir a ser mirados  
y tenidos por suyos;  
y desgajados,  
y partidos  
como el árbol que somos,  
que no sueña.  
Caminemos.  
Entremos  
a no salir jamás  
a cumplir con nuestra obligación de latir,  
de sollozar,  
de morir  
en la sola compañía  
del último de nuestros huesos  
que oyó llamar a la Tierra.

*Este es el bosque*

En el último aparte de sus poemas encontramos dos fechas: 1967-1972. Son los últimos poemas que ella seleccionara para su antología, que fue entregada para su publicación en 1972. En los años siguientes también escribió poemas, uno o dos ensayos, y corrigió varias

narraciones. Sin embargo estos dos últimos años fueron de penuria económica, disgusto consigo misma y con muchos de sus amigos. La soledad, como el final del poema antes citado, la fue envolviendo hasta hacerla casi impenetrable. Estos últimos poemas también son casi impenetrables y son también los que más la satisfacen. El primero es una larga elegía sobre la muerte de Rosamel del Valle, poeta chileno amigo de la autora: *En la vida y en la muerte de Rosamel del Valle* (17). Los elementos simbólicos se encuentran arremolinados en un viaje a los infiernos, en el sentido clásico, como lugar adonde van las almas después de la muerte. Es un lugar subterráneo en cuyo fondo existe el Tártaro, lugar de destierro, encerramiento, prisión de los dioses y titanes. Rosamel se transforma en Orfeo, con sus cualidades poéticas intactas, para encantar a las bestias, para domeñar a los instintos feroces. Entusiasma a las bestias para robarse a Eurídice, pero esta Mujer no existe en el Hades, sino que más bien espera a Orfeo fuera de las tinieblas y representa a Teresa Dulac, la esposa del poeta. Eunice se transforma en Lilith, la mujer primigenia, la imagen, según las leyendas Talmúdicas, de la primera esposa de Adán. Esta trasmutación de Eunice en Lilith es reveladora. Lilith es el espectro nocturno, la madre terrible, corresponde a Lamia, de la antigua mitología clásica. Según la Cábala es el demonio del viernes opuesto siempre a la claridad meridiana de Venus. Es un tipo de amor maldito, antepuesto a las cualidades hermosas de la Venus Afrodita. Una vez que aparece Lilith, Eunice enmudece, se metamorfosea en la deidad, y toma fuerza de esa presencia para convertirse en una furia desbocada, en constante ardor de extraño fuego, que no es otro que la conciencia de ese no poder ya regresar a lo simplemente humano. Todo el poema, que es considerable en extensión, 15 páginas, plantea ese paseo por los infiernos de la mente, en un encuentro códruple en donde el amor y la amistad rescaten de la muerte a quien ya no está entre los vivos. Lilith es consumida por su propio fuego, arden en esa llama que nace de sí misma, esa energía total que la proyecta sobre todo:

Teresa  
Ay, la cabeza de Lilith está ardiendo!  
Es un cuerpo girando a la velocidad del [fuego]  
y sus ojos calientan como brasas!  
Humberto  
Sus manos fluyen y se inclinan como [cerezos].  
Dan sueño. Nos tendemos a dormir, a [despertar].  
Apagamos los ojos de Lilith; ponemos [llave]  
a sus alas desplegadas.

Y así termina Lilith. Estática, inmóvil, yerta. Es ya un ángel de alas desplegadas, es la figura del Hipogrifo que de mujer se vuelve animal fabuloso, mitad caballo alado, mitad grifo, echando fuego por ojos y nariz. El amigo, a quien suponemos el poeta, magnífico por cierto, Humberto Díaz Casanueva, es el encargado de darle acomodo, por medio de la ternura amistosa, a la mujer elevada a la categoría de fábula. Muchos otros símbolos sagrados encierra este poema admirable y complejo. Nos hemos limitado a señalar el carácter angélico de algunos símbolos, datos entresacados entre la significación de la palabra y el símbolo que la mantiene en constante tensión poética. Con este poema cierra nuestra escritora el ciclo, la saga, de ese bestiario que en los siglos XII y XIII fueron her-

mosos poemas, de honda significación en la zoología mística, que lo mismo gozaba en crear animales reales o formas imaginarias.

Fechado en México, octubre de 1971, encontramos el poema más importante escrito por Eunice Odio entre 1970 y 1974. Se trata del poema *Arcángel Miguel* (18), con el que finaliza el libro. Arcángel Miguel responde a: *¿Quién es como Dios?* Es uno de los tres nombres de ángeles que encontramos en la Biblia: Miguel, Gabriel y Rafael. Es uno de los jefes principales de las legiones celestiales. Ángel protector del pueblo judío, es el fundamento de la doctrina tutelar a cada pueblo. Es en el poema de Eunice Odio, la substitución de Dios por una criatura que se le asemeja, pero que no lo opaca. El clima que crea la escritora es el de un apocalipsis personal, la culminación de una destrucción y de una entrega a la leyenda, tal como es la figura del Arcángel Miguel, en la batalla que se libra en el cielo con el Dragón y los Angeles caídos, en donde la presencia celeste se nos da como el ejecutor de la victoria del Mesías. La palabra misma, Apocalipsis, es de origen griego, y en muchos aspectos es simbólica de lo profético. Es un poema final, de triunfo. La presencia angélica se posesiona totalmente del poema, se lo devora, y nos da, de una manera total, el universo mítico de la aurora. El oficio del Arcángel Miguel, San Miguel lo llama ella al principio, es el de revelar los misterios divinos, ejecutar los Juicios de Dios. Desde este punto está estructurado el poema: es el ángel custodio de la escritora, que se ha trasmutado ya en la Iglesia, en el Arca, en la esposa del Cristo. Desde este punto, como símbolo de la ciencia sagrada, este último poema de Eunice Odio es muy revelador porque ante la Presencia del Arcángel es como se va estructurando todo el poema, que adquiere sentido de letanía, de oración largamente meditada, de eterna sensación de movimiento. Los símbolos que la autora maneja son múltiples: castillo, agua, zarza, sueños, mariposas, rocío, todo aglomerado en un continuo girar que va dando forma al poema. Hay, por todo el poema, la suma de los elementos que configuraron la obra anterior de la escritora, los símbolos que alimentaron su sed de eternidad, concluye una búsqueda circular, un deseo de enfrentar lo divino por medio de un Mensajero, el Ángel, que sea vínculo entre el artista y Dios. El Arcángel Miguel es totalmente desintegrado, para nombrarlo, dándose a cada una de sus partes un sentido único, pero en eterna relación entre los elementos que lo forman y esa esencia interna que lo impulsa a existir. El Ángel, con su presencia ancestral, es lo que aniquila a la creadora, frente a él:

Me postro  
semblante adentro,  
también yo incógnita,  
inaudita,  
arrancada de mí, de la palabra  
arrebataada a mi estructura,  
dada al acto espacial,  
escondida en la forma,  
densa  
negada y afirmada,  
clara a la voluntad de tu esplendor  
Arcángel Miguel

De esta destrucción no emerge nada. Sólo la aniquilación de un espíritu que intentó ser un ángel y sólo logró ser el polvo, la nada, la aniquilación de todos los sentidos, de todas las posibilidades. Dentro de esta destrucción activa está la angustia de la gran humildad en reconocer la aniquilación ante la presencia del Ángel. Sólo él permanece, la escritora se aniquila, se evapora en la contemplación



del rostro, y esas otras virtudes del Angélico, que todo lo onnubilan por el fenómeno brillantísimo de su gloria. El poema termina con la completa victoria del Arcángel, única y triunfal, hasta los siglos de los siglos:

sobre los aposentos,  
debajo de la carne deshabitada, en el  
[espíritu  
—uno y disuelto como los pueblos de las  
[golondrinas—  
afuera, adentro,  
—péndulo incontenible—  
tus dos alas oceánicas  
se mueven,  
transparentes,  
dan la señal de batalla,  
resuenan,  
se van,  
permanecen sin tregua,  
hasta el final instante,  
hasta el último hijo del hombre.

Arcángel Miguel

Y es que ese: último hijo del hombre simboliza la humanidad huérfana de divinidad, es el espíritu total, deshabitado de todo, es el hombre mismo, sin coraza, sin defensas, el hombre hasta lo profundo desnudo. No se salva el ángel, pervive el hijo del hombre hasta el final de los siglos, cuando tendrá que enfrentar la última batalla con el ángel. Es

simbólico que después de haber convocado a las jerarquías celestes: Miguel, Gabriel, Samahel, Anael, Raphael, Zachariel y Orifiel, convocados todos al través de 25 años de ejercicio poético, hacen posible la existencia de la espada flamígera de Miguel, que simboliza también el número 7, sagrado en todas las teogonías porque compone el ternario y el cuartenario. En la furia flamígera de Miguel moran el sol como ángel de la luz, la luna como ángel de las aspiraciones y de los sueños. Marte es el ángel exterminador, Venus el ángel de los amores, Mercurio el ángel de la civilización, Júpiter es el ángel del poder y el débil Saturno el ángel de la soledad. En el inconsciente de la autora finaliza un mundo: el de la clavícula profética que le anunciaba un fin inminente a sus aspiraciones de divinidad. El *verbum inenarrable* del que tantas veces habló en sus poemas, sobre todo en *Tránsito de Fuego*, se posesiona de todo y al final, Arcángel Miguel, San Miguel como insiste en llamarlo como parte del panteón cristiano, es el que admite, o no, a las almas en el paraíso. Eunice, Dragona, Angela, Rosa, Espada, pervive en estos libros desolados y casi perfectos, en que la imagen del ángel lo envuelve todo, para que la contempladora pueda cumplir su oficio en el *perpetuo y abrasado oleaje de las rosas*.

Alfonso Chase

Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje.  
Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica.

REFERENCIAS

- ( 1 ) Territorio del Alga, Colección Séptimo Día, Editorial Universitaria Centroamericana — (EDUCA), San José, Costa Rica, 1974.
- ( 2 ) Tres Canciones de Soledad, página 21.
- ( 3 ) La Clase de Matemáticas, p. 27.
- ( 4 ) Suite de la Bailarina Iluminada, p. 29.
- ( 5 ) Recepción a un amigo a su llegada a Panamá, p. 34.
- ( 6 ) Declinaciones del Monólogo, p. 35.
- ( 7 ) A Natalia, la Niña del Pintor Granell, p. 37.
- ( 8 ) El Polvo, p. 43.
- ( 9 ) Tríptico de Otoño, p. 49.
- (10) La Encarnación de Diciembre, p. 52.
- (11) Proyecto de un Caballo, p. 67.
- (12) Hacia adentro de otro Angel Indicible, p. 186.
- (14) Argos del Día Oculto, p. 201.
- (13) Mauricio, Niño Mío, p. 192.
- (15) Este es el Bosque, p. 206.
- (16) El rostro de la Mariposa: Eunice Odio en sus Cartas, Periódico "Universidad", Suplemento Cultural, p. 5, junio de 1974.
- (17) En la Vida y en la Muerte de Rosamel del Valle, p. 213.
- (18) Arcángel Miguel, p. 229.

## Claudia Lars en Los Amigos del Arte

Lilia Ramos

No puedo ubicar a la gloriosa autora salvadoreña en ninguna de las primeras mansiones que ocupamos. La sitúo admirablemente en la última donde la festejamos antes de irse a radicar en otro país. Nuestra Carmencita Brannon... Un astro de primera magnitud brillaba en aquel cielo de entonces. Siempre la acogíamos con devoción y ella irradiaba en goce pleno al sentir nuestro cariño. En arrobos escuchábamos sus palabras de aliento, de sabiduría, de elogio a la obra ajena. A veces nos enredábamos en la urdimbre de algún sueño. Admirábamos su exquisita y espontánea distinción: al moverse, al conversar, al meterse en una refriega por ideas. Su austeridad en el arreglo personal. Aunque repetíamos las solicitudes para que nos dijera sus poemas, gentilmente se negaba. Cuando algún vate se excedía en la reci-

tación de sus versos, yo la observaba: era muy discreta en su proceder y en sus juicios, pero se fastidiaba. Una vez, en su casa me manifestó:

"Es peligroso complacer a los amigos. En los grupos suele haber gentes a quienes aburre o disgusta la poesía. Y uno se da a su tarea y puede olvidarlo, extralimitarse hasta abrumar a sus oyentes".

Muchos tertulios, ¿todos?, peleaban su lugar cerca de Claudia Lars. A pesar de agrardarme tanto su proximidad, yo no lo hacía. A menudo ella me invitaba a dialogar en su residencia, Barrio La Luz y luego, en el González Lahmann. Aquellos ratos vespertinos o nocturnos me regalaban el hechizo de su plática y de sus trovas. Aún resuena en mis oídos su maravilloso Romance de mi ensueño viejo...

## "Claudia Lars, Señora de la Poesía en América"

Eduardo Mayora

Claudia Lars llegó a Costa Rica luciendo la aureola de los santificados por el verso. Había de partir llevando en su barjuleta de viajera romántica, dos libros publicados. ¿Cuántos inéditos? En el devenir, ya lejos de estos lares donde se le rendía culto, el que merece, iba a seguir obsequiándonos sus bellas cosechas. Nunca ha podido retornar para darnos el júbilo de su presencia. Nos hallamos en México —1943— para darnos una de esas fiestas perdurables que neutralizan lo negro de la vida. Luego, de paso en Guatemala y después... ni el consuelo de sus cartas: es labor que le demanda un gran esfuerzo.

Cuando yo organizaba el Congreso de Autores de Centro América y de México —1967— la invité a participar. En su epístola muy amable y afectuosa, sentí su melancolía.

En sus años en nuestro país, Carmencita era un canto a la vida... una estoica ejemplar, exaltadora de las dádivas grandes y pequeñas de lo cotidiano. Poco antes de su misiva, yo había vuelto a su joya: Fábula de una verdad. En La Cantora y su tiempo —estancia primera— percibí su amargura, su desilusión... Sin embargo, en otra —Hundidos...— surge de nuevo su espíritu vigoroso, el mismo que le conocí en una de sus peores tormentas. Y en uno de sus versos finales, se levanta con renovado brío para exclamar:

"Y hablaré de la aurora a media noche".

Fragmentos de un capítulo del libro inédito *Fulgores en mi ocaso* de Lilia Ramos.

1970



# EL CANTO DE LA CLEPSIDRA

*Un Angel se posó en la clepsidra  
y sus alas se abrieron nuevamente.  
Era el Angel de siempre.*

Juan d'Astil

*Estos Sonetos son para ti, Claudia Lars,  
con el objeto de saludarte, agradecerte  
y amarte. Juan d' Astil.*

23 de julio de 1972.

## SONETO DEL RECUERDO

Los limpios arcaduces del oriente,  
goteando trinos por las viejas frondas,  
me trajeron tu imagen esfumada  
en el lírico azul de la memoria.

Un sol de almas, pálido de ausencia,  
nimbó de carmesí tu fresca aureola  
y cantos inaudibles aunque ciertos  
perpetuaron sus voces en la sombra.

Dame tu mano al fin frente a las cumbres  
que bordean el Valle de Discordias.  
Dame tu mano, al fin, ya eternamente,

y en sus palmas cabrán nuevas auroras:  
himnos extraños que yacían dormidos  
en su seno sutil de albas insólitas.

## SONETO INTEMPORAL

¿Rutas? . . . ¡No! . . . sólo instantes de llegada.  
Un blanco alfil sobre el tablero inmóvil.  
El tiempo suspendido en el presente  
y el mundo en el brocal del horizonte.

La suavidad de la terneza humana  
es el jardín de un ángel siempre joven,  
de cuyo vientre brotan las esencias  
que se transforman en dorado polen.

No estamos cerca cuando estamos juntos  
ni estamos lejos cuando el tiempo corre.  
El corazón no sabe de medidas

ni jamás Eros consultó relojes.  
Hay PRESENCIA en los cármes despiertos  
y hay PRESENCIA en los sueños de la noche.

## SONETO DE ORATORIO

Esta urdimbre sonora de las Musas,  
voces de las cigarras discordantes,  
la pasión y la angustia de los plectros  
y el rapto de las cuerdas celestiales.

Nos golpean en el cuerpo y en el alma  
con mano cruel, cerrada e implacable:  
misticismo del mal en sombra dura,  
misticismo del bien en noche suave.

Ceguera —muein— doble misterio:  
misterios en la cima y en la base.  
Son a veces los raptos apolíneos

y el sacro frenesí de las bacantes.  
Sólo el AMOR, ciego y clarividente,  
nos da o nos niega la sencilla clave.

## CARTAS ESCRITAS CUANDO CRECE LA NOCHE

Claudia Lars

*Estos poemas fueron enviados en res-  
puesta a los de Juan d'Astil, fechados  
estos últimos el 23 de julio de 1972.  
Pero los envió Claudia Lars sin fecha.*

### — I —

*El tiempo regresó —en un instante—  
a la casa donde mi juventud  
quiso comerse el cielo.*

*Lo demás bien lo sabes . . .*

*Otros llegaron con sus palabras  
y sus cuerpos,  
buscándome dolorosamente  
o dejando la niebla del camino  
entre mis pobres manos.*

*Lo demás es silencio . . .*

*Hoy tengo tus poemas en mis lágrimas  
y el deseado mensaje —tan tuyo—  
entra en mi corazón con mil años de ausencia.*

*Lo demás es poseer este milagro  
y sentirme a orillas del Gran Sueño  
como una rosa nueva.*

*"Dame tu mano al fin, eternamente" . . .*

### — II —

*Busco tu voz en cada letra de los poemas  
que para mí escribiste.  
¡Tu amada voz dormida en su entierro! . . .  
El contorno de un rumor toma vuelo y entonces  
la recobro, despierta.*

*Sintiéndome más encendida que un diamante  
y con tu voz en el aire fresco  
me atrevo a decir, saludando al mundo:  
"¿Quieren iluminarse  
con esta plenitud?"*

### — III —

*Pude haber vivido cerca de tí  
suavemente  
y encender tu lámpara y sentarme  
en el ancho sillón oloroso a tiempo.*

*Pude cortar una rosa  
y ponerla en tu escritorio  
o bordar a media tarde  
un enjardinado mantel.*

*Ocurrió lo contrario:  
lejos anduve y sola  
—tremendamente sola—  
porque no quisiste acompañarme.  
Pero en idas y venidas por esos caminos,  
¡qué bien me enseñaron a conocer  
quien soy!*



— IV —

En el círculo de palabras y palabras  
tu silencio era más poderoso  
que cualquier sonido.

Yo lo habitaba sin protestas,  
entrando valientemente en sus distancias  
como patinadora sobre el hielo.

¡Ah, tu silencio mío!  
¡Ah mi sutil planeta inexplicable!  
¿Era un espacio vivo  
o tan sólo el nombre de esta obstinación?

Al fin, después de todo . . .  
—No falta el después en cada momento.—  
¿Pero qué son el después, el ahora y el siempre  
cuando escribo esta carta?

— V —

Si en la hora más quemante de mi vida  
yo hubiera encendido, por lo menos,  
la orilla de tu corbata . . .  
¡Todo sería distinto!

Pero no lo permitiste —¿recuerdas?—  
y entonces fui, como jamás lo he sido,  
una desesperada.

Guardo tu palidez esquiva  
y los ojos que no iban a entregarse  
aunque acabara el mundo.  
Después algo me hierde no sé dónde  
y me abogo y respiro soledades  
y estoy metida hasta los huesos  
en un laberinto.  
¿Cómo logré salvarme? . . .

Porque yo olía a flor  
—en la hora más ciega de mi vida—  
y lo único que deseaba intensamente  
era caer sobre tu cuerpo como una flor.

— VI —

Si todo fuera distinto  
yo no tendría un largo viaje en los ojos  
y en esta soledad  
versos y versos . . .

Si todo fuera distinto  
yo sería a tu lado una dicha completa  
y la mitad de tu alma.

— VII —

Si llegaras por esa puerta  
tal vez te extrañaría mi pelo gris-azul,  
con reflejos plateados.  
Le pongo un suave tinte —porsupuesto—  
pero no creas que me engaño.

Envejecer es un problema. Sin embargo,  
yo no envejeczo entristeciéndome.  
Si regresara con lo vivido hasta el domingo  
creo que volvería a ser la misma amorosa

que al lado tuyo se hizo viernes,  
y que de nuevo te daría  
un rato tremendo.

— VIII —

El tiempo . . . ¿Qué es el tiempo? . . .  
Para mí no ha pasado  
desde aquellas noches de lunas amarillas,  
cuando me llevabas a las reuniones de los sábados . . .

Me sentí joven al leer tus poemas  
y me dio vergüenza experimentar esa delicia.  
Con un gajo de sueños juveniles  
caí en profundo sueño.

Hoy me burlo del tiempo  
y hasta le hago cosquillas  
en las barbas.  
Así, medio jugando,  
voy a meterlo por un mes  
en el armario.

— IX —

Toda una vida lejos de ti.  
Toda una vida . . .

¿Por qué? . . . ¿Quieres decirlo? . . .

Hubiera sido tan hermoso  
mirar la misma estrella  
desde nuestra ventana.

— X —

Hay muchos años entre mi amor  
y tu ausencia.  
Con ellos puedo escribir  
una historia larga.

Hay mil cosas que quisiera decirte  
dulcemente . . .  
¿Pero cómo expresar lo inefable?

— XI —

Tal vez nunca contestes mis cartas.  
Ya nada espero ni pido nada.

A estas horas sería ridículo preguntar al cartero  
si me trae un sobre que brilla  
como pequeño astro.

— XII —

No sé a quién contarle  
que regresaste de repente,  
con tu lenguaje extraordinario  
y con todo lo que sabes  
de la eternidad.

Confiaré a un joven puro mi secreto,  
para que él lo celebre viviendo.  
Sería triste que nadie conociera  
mis llamaradas y mi sal.



## — XIII —

Si el príncipe Sidharta apareciera ahora  
cerca de mí, muy cerca,  
creo que me diría suavemente:  
"Rompe ese lazo dulce.  
¿Acaso no conoces lo que enseñé"?

Pero la ley de Samsara es fiel y exacta:  
el nudo no podrá deshacerse  
hasta que tú y yo alcancemos, juntos,  
la más definitiva palpitación  
del encuentro.

Crece la noche . . . crece . . .  
y el Pensativo de Rostro Inmutable  
cuenta con sus ojos  
mi verdadera edad.

¡En tus manos las aguas  
se vuelven floración de estrellas!

Alquimia del corazón  
en tus párpados entornados,  
para sacar de fuentes interiores  
esa divina luz de la Poesía  
que bordea la faz oscura de la luna.

Tu amor melifica la amargura  
en la colmena de tu boca,  
en donde tu voz es verbo creador,  
transfigurado,  
por cada tic-tac del reloj,  
en poema nuevo.

¡Qué importa lo que piensas  
acerca de las teorías del futuro!

Las probabilidades todas  
están en cada pétalo que cae

## A CLAUDIA LARS

marcando cada instante . . .  
en el ya, en el ahora,  
en esto . . .

en este bolígrafo que escribe,  
en este momento en que tú lees  
palabras que ya fueron . . .

¡Qué importan los barcos  
que se hundieron en pasadas tormentas!

El trino del jilguero  
se ha perdido junto con la imagen  
de la luna, que los ríos  
se llevaron al mar para mudarla en olas.

## — XIV —

Cuando todo se cumpla  
—en otra vida, porque aquí ya es muy tarde—  
conoceré mejor el poder de los recuerdos  
y viviré en tu casa.

## — XV —

Y ahora un "hasta siempre" . . . un "te agradezco" . . .  
Descubrí mi esperanza.  
Aquí se anuncia la mañana con un ángel  
y con una semillita de antigüedad.

Ya se secaron las gotas de sangre  
que dejamos como rubíes en la espina,  
las lágrimas que nadie vio brillar  
y todos los sollozos ahogados que nadie oyó.

Ni la dicha que embelleció nuestra sonrisa  
ni el efluvio de afecto que derramamos  
hacia adentro.

¡Nadie sabe!

Las arenas del tiempo  
secaron . . . todo eso . . .  
en las playas  
de mágicos recuerdos . . .

La vida  
ES

el ya presente de nuestro amor.

Juan d'Astil

24 de diciembre de 1972.

## PARA CLAUDIA LARS

Hoy quiero  
derramar

mi llanto

con el llanto de todos los que sufren . . .  
la blanca Noche susurró en mi oído,  
la blanca Noche del amor sereno.

Hoy quiero  
derramar

mi llanto

Alondra de piedad que molifique  
la aguda espina del dolor callado,  
cambiándola en ternura de azucena;  
de la azucena que creció en su huerto.

Hoy quiero  
derramar

mi llanto

Que fluya dulcemente en la hora pálida  
de la vigilia interminable, del momento

en que el reloj su manecilla avanza  
para marcar un número impreciso.

Hoy quiero  
derramar

mi llanto

En el temido borde de la Noche  
oscura, con sus rosas de silencio  
y aquel lloroso querubín sin alas . . .  
!Mirad el brillo de su adiós lejano!

Hoy quiero  
derramar

mi llanto

Encender con la chispa de una lágrima  
el alma blanca de la Noche oscura,  
mi compañera, y hacerla luminosa  
con esa luz que derramaba ELLA.

28 de julio de 1974.



## EGLOGAS NUEVAS

*Mientras ella agonizaba. Estos poemas  
jamás llegaron a sus manos.*

## EGLOGA PRIMERA

Tu imagen vi  
    más pura ...  
flotar en el misterio  
    de la vida.

Como una titubeante mariposa  
en busca de una luz  
    que es ella misma.

¡No vuelas más! —le dije—  
    ¿para qué más volar?

En tus alas van todos los matices,  
en tus antenas la visión y el canto,  
a tu paso se humillan las palabras,  
las cuerdas de la lira palidecen ...

La imagen  
ya no es tuya ...  
Se desvanece

    y  
una gota de amor  
    cae en la clepsidra  
    y  
hay una rara comunión de eternidades ...

## EGLOGA SEGUNDA

Vocablos ... no  
ni voz siquiera ...  
    sino alma,

Se desvanecieron  
las rosadas violetas de la aurora  
    y  
las tibias resedas de la tarde ...

Los resplandores de la luna  
eran ensueños  
que vagaban en mil ojos lejanos ...  
Un oreo de tristeza abanicaba los jilgueros  
del sollozo en mil bocas unánimes.

Coros de niños deshojaban sus sonrisas  
jugando con los caracoles  
de tus versos.

Y el Angel que fue siempre tuyo  
borraba  
uno tras otro ... las rutas de tus pasos  
musicales.

En el cuenco-corazón del lago  
reventaban los lirios ...  
Silencio ...  
Soledad ...  
Calma ...

TU  
¡TU!  
¿TU?

Vana imagen de mi mente  
sostenida  
por querubines de recuerdos ...

## EGLOGA TERCERA

¿Hacia dónde marchabas?  
    ¿Te fuiste de verdad?  
    ¿Fáltame vista?  
¿Qué es imagen?  
    ¿Qué es huída?  
    ¿Qué son ojos?  
Obstáculos no más ...  
Porque la vida es flujo,  
porque la forma es efímera  
y la mente  
puede encontrarlo todo  
desechándolo todo  
    forma  
    y  
    vida.

¿Tú?  
estás en mí  
¿Yo?  
estoy en ti.

Tan solo  
el tú y el mí  
son los obstáculos.

*Juan d'Astil*

12 de abril de 1974.

*Los restos mortales de Claudia Lars  
fueron conducidos al Cementerio Ge-  
neral de San Salvador, el miércoles  
veinticuatro de julio de mil nove-  
cientos setenta y cuatro, a las diez de  
la mañana.*



## VISION DESDE EL UMBRAL

— 1 —

Por un desfiladero,  
alto y angosto,  
venía hacia mí en vaporoso vuelo,  
a mí que estaba en la caverna umbría.  
El matinal rubor de su semblante  
coronado de frescos nomeolvides,  
aún conservaba, como el fulgor rubí  
del sol ya moribundo,  
un leve tinte de dolor postrero.

— 2 —

Callaba,  
silencio absorto en el silencio mismo.

Callaba,  
amor dormido en siete eternidades.

Callaba,  
la terneza infinita del descanso.

— 3 —

Por fin, habló.  
Y me dijo: "Mira" ...  
Vi en su mano  
La Rosa de la Inmortal Belleza.  
Deslumbrado, cerré mis ojos,  
para adorarla íntimamente.  
Pero, Ella repitió:  
"¡Mira!" ...  
Me mostró la Rosa por debajo.  
Estaba carcomida.  
Un monstruo negro  
la devoraba lentamente.

— 4 —

Mi corazón  
penetró en su dolor,  
hecho pedazos,  
y mi rostro se inclinó  
ante lo inexorable.

30 de julio de 1974.

## VISION FRENTE AL UMBRAL

— 1 —

La lividez lejana del poniente,  
como el cendal de la naciente luna,  
lo levantó el lucero de la tarde ...  
y el disco de oro  
brilló por la hendidura  
del desfiladero ...  
Se doraron los cardos de la noche.

— 2 —

El polen luminoso de la luna  
doró en su luz las líneas de su rostro;  
un soplo carmesí besó su boca;  
se entreabrieron sus ojos virginales  
y su mirada de ternura  
suavizó la saña de los cuervos.

— 3 —

Vi de nuevo en su mano  
la Rosa de la Inmortal Belleza.  
Dolorido, cerré mis ojos,  
Y ella me dijo: "Mira" ...  
para ver sólo su hermosura intacta.  
Pero, Ella repitió:  
"¡Mira!" ...  
Me mostró la Rosa ensangrentada  
cubrirse de rocío  
y por el prodigio de su verso  
tornarse la corola  
en pétalos de amor immaculado.

*Este Soneto, escrito de su puño y letra,  
lo recibió Juan d'Astil, antes de partir  
para Nueva Orleans, el 25 de noviembre de  
1972. Lo coloco al final, aunque cronoló-  
gicamente no le corresponda, porque con esa  
composición, Claudia Lars parece despedirse*

— 4 —

Mi corazón  
penetró en ese amor santificante  
y mi frente tocó la dura tierra  
sobre la cual nacemos y morimos.

31 de julio de 1974.

Algo Sobre La Muerte

*La muerte... — tan eterna y verdadera —  
llega en silencio cuando está segura  
que ha de llevarnos a su casa oscura.  
Y nos lleva de pronto, a su manera...*

*No tengo miedo, no. Mi vida entera  
fue lúcida experiencia en aventura  
de un tiempo de dulzura o amargura  
que debe terminar, cuando yo muera.*

*¡Qué ardiente corazón el que he tenido,  
qué quiriñalda de amores me ha ceñido  
y qué fino lenguaje he derramado!*

*Si la muerte me llama, iré, obediente,  
dándole el pedacito de mi frente  
donde he de hallar descanso bien ganado.*

*Claudia Lars*



# SIQUEIROS

Willy Montero Picado

"El mundo moderno, el mundo postrenacentista, mundo de economía burguesa, optó por la pintura decorativa, por la pintura adorno, por la pintura complemento estético exclusivo al margen de toda implicación supuesta extrapictórica. A su vez, la Iglesia y el Estado se desentendieron, total o parcialmente, de ese problema. Así lo determinaba el nuevo orden social. Sin embargo, dentro de ese orden social de pintura decorativa, esto es, de pintura formalista (la forma por la forma misma y nada más), dentro de ese orden de naturalismo o academismo apolítico, de neoclasicismo "cézcanista" ajeno a toda intención ideológica, de "dadaísmo", de "fauvismo", de "cubismo" (sedicente concretista o abstraccionista), de "surrealismo" sujeto a la "poesía de subconciente", etc., se produjo una excepción: el movimiento de pintura moderna en México. Un movimiento que nació y se desarrolló sobre la base del más inconfundible programa de pintura ilustrativa, como se verá, para llegar a constituir la primera expresión contemporánea, el primer antecedente de los movimientos en favor de una nueva pintura decorativa que hoy agitan al mundo entero, y de una manera específica al denominado occidental." <sup>1</sup>

## SIQUEIROS

Cuando el 6 de enero de 1974 murió David Alfaro Siqueiros, el mundo sabía que terminaba un capítulo fundamental dentro de la Historia del Arte Mexicano. El artista nacido en 1889 estaba destinado a vivir la época de la Revolución. En 1910 Zapata lanzaba el grito: ¡Tierra y Libertad! Pero ésta no fue sólo política sino también cultural y por lo tanto artística, hubo que esperar una década para que los artistas jóvenes empezaran su propia reconstrucción.

A principio de siglo un hombre: Gerardo Murillo, más conocido como el Dr. Atl (agua en el idioma nahuatl), regresaba a su patria dispuesto a convulsionar el medio artístico y cargados los ojos de luz impresionista, de explosiones fauves, pero sobre todo no puede olvidar los murales al fresco del Renacimiento. Aquel artista quiere un auténtico arte mexicano y se convierte en un germen de inquietudes que abrió los ojos de muchos. Gracias a él se hace la primera exposición antiacadémica y enseñó a los jóvenes la necesidad de organización. Así nació el "Centro Artístico" que pretendió pintar los muros de los edificios públicos pero el estallido de la revolución hizo fracasar el intento.

Sus anhelos se cumplirán en 1922 en un momento más propicio, para entonces los artistas se encuentran la "mesa servida". De ideales socialistas: José Vasconcelos, Secretario de Educación del Presidente Obregón, brinda la oportunidad de pintar en los edificios públicos. Los primeros intentos cuajan en un movimiento artístico revolucionario que hasta hoy conocemos como muralismo mexicano. Ya desde un principio un joven se destaca como participante activo y posible líder: David Alfaro Siqueiros, él fue quien redactó el manifiesto llamado: Declaración Social, Política y Estética y decía textualmente:

*"El Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores a las razas nativas humilladas a través de los siglos; a los soldados convertidos en verdugos por sus jefes; a los trabajadores y campesinos azotados por los ricos; a los intelectuales que no adulan a la burguesía.*

*"Estamos de parte de aquellos que exigen la desaparición de un sistema antiguo y cruel, dentro del cual tú, trabajador del campo, produces alimentos para los gacanes de capataces y politicastos, mientras mueres de hambre; dentro del cual tú, trabajador de la ciudad, mueves las fábricas, tramas las telas y creas con tus manos las comodidades para rufianes y prostitutas, mientras tu cuerpo se arrastra y se congela; dentro del cual tú, soldado indio, abandonas heroicamente la tierra que trabajas y das tu vida interminablemente para destruir la miseria que se abate desde hace siglos sobre tu raza.*

*"No sólo el trabajo noble, sino hasta la mínima expresión de la vida espiritual y física de nuestra raza brota de lo nativo (y particularmente de lo indio). Su admirable y extraordinariamente peculiar talento —para crear belleza: el arte del pueblo mexicano es el más sano y de*

*más sana expresión espiritual que hay en el mundo y su tradición, nuestra posesión más grande. Es grande porque siendo del pueblo es colectiva, y esto es el porque de nuestra meta estética es socializar la expresión artística que tiende a borrar totalmente el individualismo, que es burgués.*

*"Repudiamos la llamada pintura de caballete y todo el arte de los círculos ultraintelectuales, porque es aristocrático, y glorificamos la expresión del Arte Monumental, porque es una propiedad pública.*

*"Proclamamos que dado que el momento social es de transición entre un orden decrépito y uno nuevo, los creadores de belleza deben realizar sus mayores esfuerzos para hacer su producción de valor ideológico para el pueblo, y la meta ideal del arte, que actualmente es una expresión de masturbación individualista, sea de arte para todos, de educación y de batalla."*

Aquellos hombres anhelaban tirar el arte a la calle, por eso aquella nueva forma de expresión se asemeja a una "biblia visual", es un arte didáctico, que llega a un necesario realismo. Además los muralistas quieren apartarse de las teorías del arte por el arte o arte puro, y quiere hacer del arte un reflejo de la realidad. México empezó a florecer en murales...

Desde la prehistoria los hombres al igual que los niños, sintieron la necesidad de aprovechar aquellas inmensas superficies de las paredes. Al principio en cuevas, más tarde en la arquitectura. La realidad de los hombres de las cavernas fue la subsistencia, necesitaban comer y por lo tanto cazar, pero sus pinturas estaban en las profundidades donde se realizaban los ejercicios mágicos. Las pinturas de los muralistas no están en el exterior y gritan a los transeúntes su mensaje: "Revolución".

Aquel arte muy pronto tuvo tropiezos dentro de la misma sociedad en que se produjo, para entonces los muralistas blandían un arma terrible: "El Machete" y su lema fue: "El machete sirve para cortar la leña, para abrir las veredas en los bosques umbríos, decapitar culebras, tronchar toda la cizaña y humillar la soberbia de los ricos impíos" <sup>3</sup>.

A través de aquellas páginas siguieron defendiendo la justicia social. Siqueiros se constituyó en el líder, su ausencia haría desintegrar el grupo y su vida se intensificó en actividades políticas. Por toda América quedaron obras de Siqueiros, muchas producto del exilio. 1931, una celda en Taxco... ya no podrá pintar murales; ¡nunca pintó tantos óleos! Una parte considerada entre lo mejor de su obra. Siqueiros supo mantener un equilibrio y no sacrificó el arte convirtiéndolo en panfleto; su realidad fue la Historia de México, el hombre-centauro que destruyó la cultura indígena, su héroe: Cauhtémoc, y el tema predominante, la revolución con sus logros y el anhelo de una Nueva Democracia.

El muralismo mejicano ha logrado despertar inquietudes con respecto a nuestro verdadero pasado, perdido entre la maraña de influencias europeas, a él debemos el renacer del amor por nuestras propias culturas indígenas y la base de una estética auténticamente americana. Por eso es que el Cuauhémoc redivivo es un símbolo, es el símbolo de nuestro arte. La conquista vino a interrumpir violentamente el desarrollo de aquellos grupos americanos. El pueblo aborigen fue conquistado, vencido, oprimido y a la conquista física siguió la conquista espiritual, una no podía ser sin la otra, era necesario acabar con aquella cultura antagónica así serían integrados a la nueva ideología. Por eso hoy muchos artistas buscan en las verdaderas fuentes de su origen la base de un arte más auténtico, otros, son los continuadores de su propia deformación cultural.

Cuando el año pasado estuve en México, mis ojos vieron lo que tantas veces me imaginé, y no dejaron de sorprenderse ante la monumentalidad y fuerza de tales obras. Pero fue al pasar de Yucatán a la capital mexicana cuando pude comprender que la fuerte influencia muralista el continuador de nuestro pasado. En un mundo completamente diferente y que lucha por la justicia social. La revolución vino a acabar la teoría de que "el mejor indio es el indio muerto", teoría que era sostenida con burdas pretensiones de alegato científico por algunos de los intelectuales distinguidos del Porfiriato. Con la revolución llevada a cabo por un pueblo compuesto en su mayoría de indios y mestizos y con ella se planteó la rehabilitación de los indios y de los valores de sus viejas culturas. Los descendientes de aquellos grupos siguen en algunos países segregados de la vida nacional, más explotados y oprimidos y vejados que el resto del pueblo, nuestro democrático país no es una excepción.

Siqueiros ha contribuido con nuevos descubrimientos plásticos a enriquecer la pintura, el uso de nuevos materiales resultado del



desarrollo industrial de nuestro tiempo. El uso de la piroxilina, ha sustituido al tradicional fresco, y los pinceles fueron superados por la pistola de aire. Dos obras recuerdo en especial por su pincelada tan suelta y segura, una: La revolución contra la dictadura porfiriana en el Museo Nacional de Historia. Los nuevos enriquecimientos plásticos como los muros convexos y no convexos que aumentan la fuerza de impacto del mural. La otra: las pinturas del Poliforum, edificio donde se reúnen las artes de México. Aquí el relieve escultórico se une al efecto ilusionista de la pintura, provocando la sensación de que quiere devorar al espectador.

Al salir y caminar por Insurgentes no pude dejar de pensar, que una integración de arquitectura y pintura o escultura, no es sólo el efecto grandioso o llenar de murales un edificio. Pensé en Siqueiros y sus compañeros ya que nunca hubo más duros críticos para los muralistas que ellos mismos, incluso hicieron un replanteamiento

de sus logros y metas en 1935. Pensé que criticaban a los que caían en la simple búsqueda formal, por un momento sentí exceso y saturación. Hoy no puedo olvidar esos murales, ni tampoco una frase que oí: "Algunos mejicanos tienen tanto peso en la espalda, que no pueden levantar la cabeza para ver los murales".

#### NOTAS

1. DAVID ALFARO SIQUEIROS. ¿Cómo se pinta un mural? Ediciones Mexicanas, México, 1951, p. 87.
2. RAQUEL TIBOL. Historia General del Arte Mexicano (Epoca Moderna y Contemporánea). Editorial Hermes, México, 1964, pp. 147-148.
3. Bis p. 156. La pintura mural de la Revolución Mexicana, 1921-1960. Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1970.

## El compromiso de Pablo Neruda

*Isaac Felipe Azofeifa*

Una y otra vez, surge y se extiende la controversia sobre cómo hemos de escribir: libres de toda atadura con los movimientos sociales de nuestra época, o comprometidos con ellos. En los extremos de la simplificación dialéctica del tema, mientras unos disparan la frase sartriana "no hacer más literatura mientras padezca hambre un niño en el mundo", otros proclaman que debe tomar un fusil el escritor que quiere cambiar la sociedad, y callarse. Pero Pablo Neruda, el más comprometido poeta de nuestro tiempo en América, ni tomó el camino del guerrillero ni dejó de hacer poesía en acto de protesta. Todo lo contrario. Muy pronto sintió que su deber de escritor era estar al lado de los hombres y los pueblos que luchan por construir un mundo mejor. Y no dejó de ser por eso el gran poeta que era. Más, todavía. En la máxima ocasión de su vida, cuando dijo su discurso para agradecer el Premio Nobel, proclamó sus ideas sobre el trabajo de poeta que se había impuesto y le había llevado hasta ahí. Dijo:

"El poeta no es un "pequeño dios". No. No es un "pequeño dios". No está signado por un destino cabalístico superior al de quienes ejercen otros menesteres y oficios. A menudo expresé que el mejor poeta es el hombre que nos entrega el pan de cada día: el panadero más próximo, que no se cree un dios. El cumple su majestuosa y humilde faena de amasar, meter al horno, dorar y entregar el pan de cada día, como una obligación comunitaria. Y si el poeta llega a alcanzar esa sencilla conciencia, podrá también la sencilla conciencia convertirse en parte de una colosal artesanía, de una construcción simple o complicada, que es la construcción de una sociedad, la transformación de las condiciones que rodean al hombre, la entrega de su mercadería: pan, verdad, vino, sueños".

Pan, verdad, vino, sueños: es decir, lo que hace el obrero, el hombre de ciencia, el que trabaja la tierra, el poeta. Todos deben tener conciencia de su tarea comunitaria, y sólo en tanto cada poeta logre integrarse en este trabajo común de artesano de una sociedad nueva, llegará a ser la poesía de nuevo un objeto de comunión universal, un objeto útil. Dice:

"Si el poeta se incorpora a esa nunca gastada lucha por consignar cada uno en manos de los otros su ración de compromiso, su dedicación y su ternura, al trabajo común de cada día y de todos los hombres, el poeta tomará parte, los poetas tomaremos parte en el sudor,

en el pan, en el vino, en el sueño de la humanidad entera. Sólo por este camino inalienable de ser hombres comunes llegaremos a restituirle a la poesía el anchuroso espacio que le van recortando en cada época, que le vamos recortando en cada época nosotros mismos."

Sobre esta base levanta Neruda su obra. Dice:

"Cada uno de mis versos quiso instalarse como objeto palpable; cada uno de mis poemas pretendió ser un instrumento útil de trabajo; cada uno de mis cantos aspiró a servir en el espacio como signo de reunión donde se cruzaron los caminos, o como fragmento de piedra o de madera en que alguien, otros, los que vendrán, pudieran depositar nuevos signos."

Hay, entonces, en Neruda, primero una concepción del poeta y de su trabajo como el de un trabajador, un artesano que junto con todos los demás trabajadores del mundo toma



PABLO NERUDA



parte "en el sueño de la humanidad entera". La obra del poeta es "el signo de reunión donde se cruzaron los caminos". Su obra es "como un fragmento de piedra o de madera que también servirá a los que vendrán". La poesía se ha ido convirtiendo con el paso de la historia en un arte de minorías para élites. El camino que muestra Neruda le devolverá el "anchuroso espacio" de los hombres comunes.

La diferencia entre esto que dice y hace Neruda y la imagen tradicional del poeta y su función, parece estar en que el artista ha sido concebido a partir del romanticismo, como un ser excepcional, único, inspirado de dioses, a veces demoníaco, más bien loco, enfermo, enajenado, fuera del mundo, necesariamente admirable, pero inútil. Heino Möller hace un análisis muy esclarecedor de esta condición del artista a partir del Renacimiento en su ensayo *El arte como ideología*. (Traducido por Angélica Becker para la revista HUMBOLDT, N° 54, 1974). El creador no es menos que un "genio", un pequeño dios, un creador *ex nihilo*. El poeta salva el mundo para la belleza, para la eternidad. El artista encubre las cosas con un velo de símbolos. Por este camino crea un mundo libre de la necesidad y esa libertad lo convierte en mago, en creador todopoderoso, inhumano y deshumanizado. Es la historia del arte desde el romanticismo al superrealismo. "De esta manera, dice Heino Möller, la existencia estética del artista reúne en su seno lo humano y lo divino; dentro del mundo mágico del arte, el artista redime al mundo real, al través de un estado sin fin de deleite" (op. cit. pág. 8). El fin del arte acaba por ser el puro esteticismo, la ausencia de la instancia ética, humana.

Este es, según Möller, el signo del arte de la burguesía capitalista europea. Neruda, en cambio, dedica todo su trabajo a abrir paso a una concepción nueva de la poesía y del oficio del poeta. Frente al poeta de élite, para élites, el poeta hombre común para hombres comunes. Frente al poeta deshumanizado, el poeta artesano de la construcción de una nueva sociedad. Y dedica su vida a este trabajo. Dice:

"De todo ello, amigos, surge una enseñanza que el poeta debe aprender de los demás hombres. No hay sociedad inexpugnable. Todos los caminos llevan al mismo punto: a la comunicación de lo que somos. Y es preciso atravesar la soledad y la aspereza, la incomunicación y el silencio, para llegar al recinto mágico en que podemos danzar torpemente o cantar con melancolía; mas en esa danza y en esa canción están consumados los más antiguos ritos de la conciencia: de la conciencia de ser hombres y creer en un destino común."

Ahora bien, uno se pregunta cuáles son los elementos, los factores, las fuerzas con que ha contado el poeta para llegar a realizar su programa ambicioso de "artesano" en la construcción colectiva de la nueva sociedad. Ensayemos la respuesta.

En primer lugar, el poeta es de origen campesino, y de campesino chileno del sur, cuyo lenguaje pervive ligado a las cosas, a los objetos reales, concretos. ¡Con qué constancia gravita en la poesía de Neruda su infancia en un país de estaciones y cosechas que atraviesa pitando el tren fantasmal de su padre! Su lenguaje hace ingresar desde el primer momento en el mundo poético los nombres más elementales, olvidados e incluso proscritos del vocabulario lírico oficial de la lengua castellana. Es un delirante "nombrador" de cuanto lo rodea. Pero la poesía nerudiana no conoce el viento sonoro de las palabras, ni se usan aquí por su halo mágico. Están aquí con su peso específico de nombres de cosas. Gabriela ha llamado a Neruda el místico de la materia. ¿Quién si no Neruda ha podido penetrar de veras en ese como espacio interior del ser material cuando escribe su *Entrada a la madera?*

Quizá el encuentro juvenil con eso caótico y oscuro de Asia que impregna su primera *Residencia en la tierra*, sea ante todo una secreta maduración de su destino de huracanada voz de nuestro continente; y sigue luego su experiencia de *España en el corazón*, que crispa y retuerce su vocabulario como un nervio y un látigo al mismo tiempo, para gritar el crimen contra los trabajadores, contra el hombre común. Luego, sus años de poeta perseguido por el gobierno de su propia patria, sus años de exilio en América, su América. Y cuando escribe el *Canto general* son los nombres americanos los que ahí golpean el oído del mundo para pedir justicia, como apedreando con todos ellos este David de nuestra poesía. "Por eso su América latina se reconoce en él, se escucha a sí misma en su poesía, y se recrece con él entre convulsiones que quizá a nuestros oídos suenen a desmesuradas, como a informes suenan sus versos según tantas veces se dice, olvidando que nuestro planeta no está humanizado como quisiéramos creer. Pues ahí está el Tercer Mundo. Y Pablo Neruda es el poeta de ese Tercer Mundo, en lo que dice más que por lo que dice, y ese Tercer Mundo es también el del Tercer Día de la Creación: "Fuerza elemental que da vida al destino y a los sueños de un Continente", como han dicho los concesionarios del Premio Nobel". (V. Gabriel Zelaya. Pablo Neruda, poeta del Tercer Día de la Creación. Taller de Letras, Universidad Católica de Chile, N° 2. 1972).

Las coordenadas espirituales que vamos señalando, esa conciencia de existir participando en el trabajo cotidiano de los hombres, llevan a Neruda a tomar una decisión política radical: convierte gran parte de su poesía en arma literaria contra el régimen entre feudal y burgués que se sirve de la máscara del republicanismo democrático para dirigir el destino del pueblo americano. Y lo declara así:

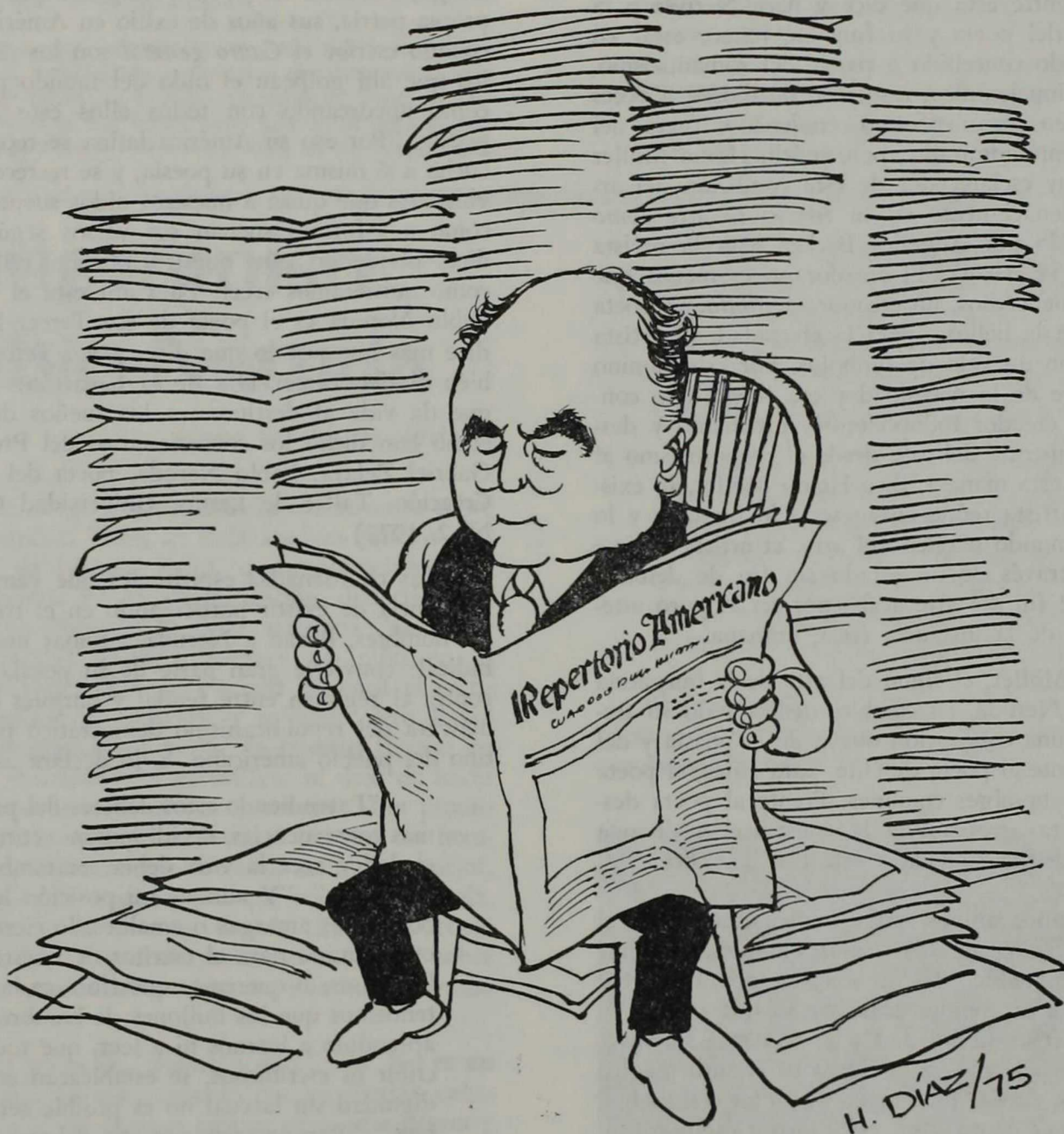
"Extendiendo estos deberes del poeta hasta sus últimas consecuencias, decidí que mi actitud dentro de la sociedad y ante la vida debía ser también humildemente partidaria". "Y aunque mi posición levantara y levante objeciones amargas o amables, lo cierto es que no hallo otro camino para el escritor de nuestros anchos y crueles países, si queremos que florezca la oscuridad, si pretendemos que los millones de hombres que aún no han aprendido a leernos ni a leer, que todavía no saben escribir ni escribirnos, se establezcan en el terreno de la dignidad sin la cual no es posible ser hombres integrales." "Porque creo que mis deberes de poeta no sólo me indicaban la fraternidad con la rosa y la simetría, con el exaltado amor y con la nostalgia infinita, sino también con las ásperas tareas humanas que incorporé a mi poesía."

La lección de Neruda es múltiple de sentidos. Primero, baja de su pedestal, —tan falso como incómodo—, al poeta y lo convierte en un hombre como todos, que trabaja junto a los demás hombres, solidario con su destino de hombres. Luego, nos enseña cómo todos los temas, todos los sentimientos, todos los objetos, todas las palabras, en plenitud existencial, son objeto de la poesía. Y junto con ser el más transitado corazón de incansable amor a su patria, se abre como una mano amorosa en que tan holgadamente caben la naturaleza, la historia, el destino entero de nuestro Continente. Y en la sangre aquella decisión de compartir como humilde partidario con el pueblo americano su lucha por la liberación.

Este ensayo ha querido mostrar cómo la controversia sobre el compromiso en literatura es quizá un pleito de partidos políticos llevado a la literatura. Así parece ser, porque en el gran poeta que es Pablo Neruda, —poeta comprometido hasta la médula de su espíritu—, este pleito pierde sentido.



# Página de Don Joaquín\*



## Joaquín García Monge\*\*

Mario Picado

*Aún recientes su casa sus tijeras.  
Su bondad de ser simple, ser amigo.  
¡Don Joaquín!  
Tan cerca en cualquier libro,  
en cualquier rincón donde habite una página.  
Nos dejó unas novelas,  
un "Repertorio",  
unas conversaciones.  
Pero aún la tarde se disputa  
su vieja juventud en la mirada.  
Su permanencia libre, su asiento universal.  
Su concepto de campo  
y de guirnalda. Su pacífico grito  
impreso de congojas y de llaves tranquilas.*

*Don Joaquín fue el límite que traza  
la sílaba del pueblo: La palabra.  
Fue el maestro de aula y de ventana.  
Donde sentarse es deletrear el aire  
y saber que la libertad tiene la tiza clara.  
Don Joaquín daba libros como se da pan a los que claman.  
Don Joaquín era un libro sin solapa.  
Era una antología de índices que marchan.  
Casi no tuvo tiempo para vivirse.  
En su reloj se daba el punto cardinal de la amistad.*

*Y nada lo asustaba. Ya sabía  
las estaciones del silencio y de la patria.*

\* A partir de este número esta página será un homenaje permanente para el Maestro García Monge.

\*\* Picado, Mario. *Homenaje Poético*. (San José, 1967), p. 21.



# Lirica Americana de Hoy

Jorge Charpentier

*De niño mi dolor fue grito  
y mi alegría fue silencio.*

Pablo Neruda

## Dice un niño:

*Recuerdo algo en un mar,  
cuando no sé si era  
el feto de un ángel,  
la esperanza de una muerte,  
o la última advertencia  
entre mis padres,  
dejándome crecer  
como si nada.*

*Después creo que nací  
a meses de los límites maternos,  
hastiado ya de viajes,  
conmovido neciamente  
en una cuna.*

*Del bautismo a la sonrisa.  
Del infierno  
a la increíble certidumbre  
de haber dicho con el llanto,  
accedido a ser el hijo,  
mediodía antes de un viernes,  
con el llanto,  
certidumbre de haber dicho.*

*Abí estaba sin historia.  
En el juego de una guerra  
que nunca llegaría.  
Eran años pequeños  
los míos  
para el alma.*

*No tengo inspiración  
para decirlo,  
pero amaba ese odio  
caído en la grandeza,  
las noticias amenas  
de muertes y batallas,  
los soldados de plomo  
iguales para todos,  
sus rifles amarillos,  
su muerte, tan fiel,  
tan despiadada,  
como el amor sin fondo.*

*Ese amor que los niños tenemos  
por el llanto,  
por las abuelas voces  
que suplican cariño,  
por los patios pequeños  
donde hacen aventura  
las aguas de la lluvia.*

*Muchas noches  
recé por los mayores.  
Temí porque vivieran  
eternamente siempre,  
y eternamente siempre  
me quedara así, niño,  
evenenando el alma  
de ciegas mariposas.  
Muchas noches,  
qué noches.  
El hastío  
pretendiendo al deseo.  
El odio vengativo  
y el cura preguntando  
las veces del hastío,  
las veces del deseo,  
el cómo, el origen,  
el nacimiento tan pronto  
del infierno,  
el quién,  
la edad,  
y si hubo algún silencio.*

*Y todo para ser  
durante un día,  
mártir tonsurado,  
circunciso de arcángeles.  
Y todo para ser durante un día  
piadoso devoción,  
retención de deseo,  
mariposas aladas,  
ah ciegas mariposas.*

*La noche en que el amor  
se puso los trigales de las lágrimas  
creí que estaba herido para siempre,  
o que aquí castigaban  
el demoníaco intento  
de ver al corazón  
rodando por la sangre.*

*Amé tanto que pude amar demás  
lo que no vino luego:  
el espejo esperando  
debajo de las aguas,  
la ventana con lluvia  
escondida en un árbol,  
la calle pedregosa  
crecida en una mano.*

*Amé tanto que pude amar de menos  
lo que llegó más tarde:  
los cuerpos en incienso,  
la caricia en el eco,  
el olor de un abrazo  
de pronto parecido  
a una enorme ternura.*

*Me obligaban a ser  
la pulera humanidad,  
decentemente hundido  
en los horarios,  
corrigiendo los odios,  
deformando el amor.*

*Yo esperaba que Poe  
me salvara de todo,  
ensuciarme en lo limpio,  
y morir en los brazos  
de algún presentimiento.*

*Pero no fue obligado  
a conversar de mí,  
y pude errar a solas,  
cerrar el corazón  
a las puertas ajenas,  
sedientas, vigilantes,  
vigilantes sedientas  
del ojo de mi luz.*

*Pregunto a los adultos:  
de qué venganza oscura,  
dolorosa,  
nos tuvieron que hacer  
pretextando el amor?  
Estábamos en sitios  
descuidados?  
Quién le dijo al camino  
que sólo en la semilla  
estaba la raíz?  
Por qué se vuelven tristes  
los hombres que envejecen  
en soledad, sin frutos,  
con frutos idos,  
con frutos no deseados  
jamás.*

*Qué hicimos para el odio  
que se levanta en partes?  
Qué hicimos  
para entrar en la vergüenza  
de mirarnos desnudos  
y pecar mansamente  
las mañanas de lluvia?*

*Yo oí desde mi cuna  
reprocharse la vida  
que el amor no inventó.  
Oí el silencio a nudos  
del llanto de mi madre  
y la tristeza a gritos  
de mi padre.*

*De mi madre y de mi padre  
a gritos, llanto a nudos,  
me enteré de que estaba  
ocupando el abismo  
de todas las locuras.*



Recuerdo cómo hicieron  
para poder entrar  
en un demer de amor:  
me hablaron de la muerte,  
me enseñaron mi tumba,  
me inscribieron como hijo,  
y pusieron por cielo  
mi dolor, 'mi dolor!

Qué Dios estuvo entonces  
mirando las hendidias  
de todas las palabras  
que me pude decir?

Lo llamé desde el cromo  
de mi libro de misa,  
desde oraciones anchas  
donde cabían  
mi perro, mi soldado de plomo,  
mi barro en los zapatos,  
mi miedo a mi castigo.

Qué Dios estuvo entonces  
confirmando su ira?  
Invoqué al ángel necio  
de los cuentos de nieve,  
pero dejó la espada,  
sus alas demolidas,  
la sonrisa,  
y se fue.

Pregunté si podría  
devolverles la cuna,  
pagarles el retorno,  
desbacerme los huesos  
y los ojos,  
y amasar con el pecho  
cualquier flor,  
cualquier flor que de paso  
no dejara la culpa  
ya en mi voz.

Los adultos dijeron:  
no hay que llorar,  
dijeron,  
si te vemos las lágrimas  
te daremos dolor.  
Cómo enseñar al llanto  
que se quede quedito  
fingiendo que no es?  
Cómo poner los ojos  
donde no evergonzaran  
con su río,  
indómito de piedra,  
dejado de la mar?

Tuve tantos caminos  
licuados en el cuerpo  
que a veces no sabía  
por dónde caminar.  
Naufragaba sin islas,  
me refugiaba en barcas  
pintadas torpemente  
en la pared.

Qué Dios estuvo ausente  
mirándome crecer?

Algunos no han nacido,  
pero les digo: no vuelvan.  
No dejen que el error  
sea la esperanza.

No se dejen llamar  
por un futuro que olvidaron.  
No regresen.

Aquí no miran de frente,  
no quieren que el deseo  
tenga leves alas  
y encina y nube.

Aquí los adultos  
guardan silencio  
cuando están a la mesa,  
y tampoco se miran,  
ni siquiera recuerdan  
por qué están tan cerca.

Aquí las tardes  
ya no tienen crepúsculo  
porque nadie las mira.  
Van de la ciudad de su lecho  
a la ciudad de su lecho.

Se esconden en los cines  
para tener un poco  
las manos unidas,  
y no se dicen adiós,  
no se dicen adiós!

Aquí, aquel mar,  
balada aromosa de gaviotas,  
juego de cisne en la ola,  
aquel mar,  
está poblado  
de aquellos que se mueren  
por soñar un árbol,  
soñarlo nada más!

Aquí ya no se ven las golondrinas  
mintiendo campanarios,  
ni tierras altas y lisas  
labradas por la lumbre.  
Se mueren sin viajar,  
se enredan en las torres,  
se quedan como ciegas,  
asomadas a un paisaje  
pudiendo ser labrador.

Aquí ya no se abraza  
la sangre del hermano  
con la sangre del hermano.  
Se la beben si tienen  
que prolongar los días,  
la niegan encerrándola  
en la muerte.

Aquí el hermano sufre  
si el hermano se escapa  
descalzo hacia la vida.

Hay que fingir que todos  
somos dignos y hermanos  
y llevamos zapatos.

Las puertas se cerraron.  
Pusieron las aldabas  
a la casa.  
Tapiaron las ventanas  
para morir a solas.  
Los hermanos lo hicieron.

Cerraron los caminos  
de todos los zaguanes  
y dijeron que Dios tenía la culpa.

Ni siquiera nostalgia  
con qué llenar el tiempo.  
Aquí se odia el recuerdo.  
Evocar es delito  
de corazones llenos.  
Olvidar a Caín  
es la nostalgia.

No regresen.  
El asco ya tiene árboles.  
Es tarde para hacer otro diluvio  
y salvar pocas cosas.

Si vuelves,  
toparás con los ojos  
entornados por piedras  
de rencor y sin lágrima.  
No regreses.  
Nacer es ahora  
la última ocasión imperdonable.

Me dijeron:  
los juguetes se cuidan,  
valen tanto y son  
un número de horas de trabajo  
de tu padre.  
Me dijeron:  
hay niños que nunca los tuvieron,  
hay niños que quieren tu pedazo de pan  
y tu juguete.  
Me dijeron:  
debes tener intactas las cosas  
que te damos,  
durar siempre,  
siempre agradecer  
y dar un beso, gracias.

Todo esto lo dije  
desde la cuna un día  
pero no me creyeron.

Perdonaron los meses  
en que no pude oler  
rencores con palabras,  
pero después me dieron  
la cantidad de pan,  
el gracias por la mesa,  
el abrazo por cosas  
que tenía que querer,  
el precio de la vida  
por crecer.

He querido decirle a mis hermanos  
que tomen la mitad,  
he puesto mis cancelas  
en sus manos  
para hacer otro pan.

Les he dicho:  
quiero hablarles de mí,  
de los libros que tengo  
debajo de la cama,  
del tiempo miserable  
en el ropero,  
de un pedazo de herrumbre  
que encontré,



de un insecto sin ojos  
que guardo disecado  
en un bello alfiler.

Les he dicho:  
quiero regalarles  
todo esto,  
compartir mi abandono,  
quedar agradecido  
porque cumplo mi parte  
de amor en su tristeza.

Les he dicho:  
quisiera preguntarles  
dónde encontraron lodo  
para hacer esa flor,  
dónde hallaron el barro  
para ensuciar la voz,  
dónde estaban los ocos  
para pintar a Dios.

Pero todos se fueron,  
construyendo cavernas  
al fondo del rencor,  
me negaron el alba.

No lo preguntes a nadie  
por qué las tardes de pronto,  
por qué se ven ventanas  
en los labios,  
por qué se hace prisión  
el agua que lleva un río  
y el río que lleva un mar.  
No le preguntes a nadie.  
No regreses.  
Aquí se pudren las rosas por nacer.

Lo pregunté:  
quiero ser.  
Cuando seas grande,  
dijeron.  
Como aquel animal  
que está dormido en el museo?  
Sí. Como aquel animal,  
pero más grande,  
como el otro animal  
de la revista.  
Como aquel animal  
que busca su lugar para morir?  
Más grande,  
como el otro animal  
que vive del morir.  
Como aquel animal  
que repta y daña?  
Como ese animal!  
Así de inmenso,  
como ese animal.

Me han regalado un libro  
donde estoy, estoy,  
me dejaron llevar,  
me pusieron a mí.

No eres tú  
y eres tú.  
Me dijeron:  
eres tú  
si eres bueno,  
pero no eres tú.  
Libro de sombra,  
qué harás temblando?

No debes ir de la mano de tu padre,  
es tu padre  
y la mano no se toma  
de los padres.  
No debo ir de la mano?

No debes ir de la mano de tu madre,  
es tu madre,  
y la mano de la madre no se toma.  
Ni porque es madre mi madre?  
Ni porque es tu madre.

No debes tomar las manos  
de los padres.

No te darán la miel.  
Te darán la abeja  
que hace la miel.  
No te darán a Dios,  
si no lo que hay que sufrir  
para pensar en Dios.  
No te darán.

Debes dar,  
los payasos de tu risa,  
el circo de niñeces,  
hacer el espectáculo:  
la foca de pañales  
tiritando ternura.

Debes dar.  
No regreses.  
Aquí debes dar.  
No vuelvas.

Tienes que dar tanto  
para que al menos crean  
que has nacido!

Cansa tanto estar niño  
en el seno dormido del dolor!  
Cansa tanto ser niño!

No se sabe qué hacer con el alma.  
No se sabe.

Pero te debo a ti,  
ángel de la guarda,  
las noches más solas.

Me cuesta creer  
que haya crecido  
la dorada piel  
de las cosas  
y que todos los hombres  
se hayan quedado quietos  
desde ese rumor de río  
cuando algo crece,  
crece  
y no se puede creer  
que haya crecido.

Puse un día mis pies  
a no negar al camino  
el ir y el venir,  
a fingirle que era un árbol,  
a quedarme como un charco  
fronterizo de una rama,  
y los adultos dijeron:  
no hay que mentirle al viento.  
Y que Dios estaba viendo.

Jugué entonces a ser  
el rincón donde se lavan  
de madrugada los sueños.  
A veces era el rincón,  
a veces tan solo el sueño  
Y los adultos dijeron  
que con soñar se pecaba.  
No se le miente a la vida.

Yo quisiera decirles  
que las cosas son bellas,  
que las noches se hicieron  
para un amanecer.  
Pero no puedo hacerlo  
porque no me dejaron  
ni siquiera palabras  
para decir ayer.

No quiero llegar al alma  
si otro no puede nacer.  
No quiero llegar al alma.

Que se dejen en el borde  
del cántaro roto mío  
que nunca pude beber.

No regreses aquí.  
La ira es espina en rosa  
y la rosa  
paz de papel.

No regreses aquí.  
No hay ángeles de la guarda.  
No hay nada por qué crecer.

Anoche murió mi padre  
y anoche no lo enterré.  
Lo vi tan solo,  
tan pequeño como yo,  
que supe que yo soy él.

Anoche enterré a mi madre  
debajo de un limonar.

Anoche quedé tan libre  
como ese mar de la mar.

Dónde dejé la mano  
de mi muñeco de arroz?  
Lo hice mientras comía.  
Dónde dejé mi mano?

No regreses.  
Ayer te vi.  
Estabas otra vez triste  
y en el vientre de tu madre,  
sólido y fatal como las hadas.

Te vi durmiendo en la sombra,  
comba mala de una sombra.

Quieres nacer,  
Quieres nacer,

Aquí no regreses.  
No hay ángeles de la guarda.

Ya ves,  
yo tuve uno  
y lo dormí  
en el papel.



# Narrador y lector en

## *La Ruta de su Evasión*

Manuel Picado Gómez

### INTRODUCCION

#### A. Principios generales.

El tema que se va a desarrollar en las páginas siguientes es el del binomio narrador-lector en la novela *La ruta de su evasión* de la escritora costarricense Yolanda Oreamuno.

La necesidad de una mínima precisión metodológica ha llevado a fundar el presente estudio en un modo determinado de comprender la literatura narrativa. Esta comprensión de narrativa, cuya base está en las obras de Félix Martínez Bonati<sup>(1)</sup> y Wolfgang Kayser<sup>(2)</sup>, puede sintetizarse del modo que se expone a continuación.

En la narración lo comunicado es una situación lingüística imaginaria cuyo sentido está dado por la mostración de un mundo al que contemplamos con la conciencia trascendental irónica de su contingencia. Este mundo estructurado por acciones, espacios y personajes —hablantes potenciales—, se erige fundamentalmente en virtud del discurso mimético, lógicamente preeminente de un hablante básico (narrador) que en cuanto tal puede ponerse de manifiesto no sólo por medio de la potencia expresiva de lo representado, sino también gracias a medios propiamente lingüísticos. La situación narrativa como situación comunicativa (imaginaria) que es, convoca necesariamente a un oyente (lector implícito o factor internamente apelado) al cual se dirigen el discurso del narrador<sup>(3)</sup>.

#### B. Justificación.

La elección del narrador como problema de estudio no ha sido una feliz casualidad. Cada día se impone con más fuerza en diversas líneas de la teoría literaria la idea del papel fundamental del narrador. Baste con recordar aquí las palabras de Wolfgang Kayser:

"La situación del narrador es un campo extraordinariamente fecundo para la investigación. Sin darse cuenta de ella, es imposible interpretar con acierto una novela cualquiera. (...) El estudio de la situación del narrador se extiende implícitamente a un campo más amplio, que sólo muy recientemente ha empezado también a ser cultivado por la investigación: el papel del lector."<sup>(4)</sup>

#### C. Aclaración.

La novela de Yolanda Oreamuno (1916-1956) se publicó por primera vez en 1950 en la ciudad de Guatemala. No fue sino hasta 1970 que la novela volvió a publicarse. Esta segunda edición fue realizada por la Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA).

Para efectos de simplificar el aparato de notas bibliográficas, se aclara que en este trabajo se usará la última edición citada. Por eso la anotación bibliográfica se reducirá a indicar junto a las reproducciones textuales el número de la página de procedencia.

### NARRADOR Y LECTOR EN *LA RUTA DE SU EVASION*

#### I. LIRISMO Y ENSAYISMO.

El narrador de *La ruta de su evasión* es una figura de fuertes connotaciones personales<sup>(5)</sup>. Para perfilarse en cuanto tal y adquirir el relieve que obtiene, este narrador que definimos como personalísimo, recurre a una serie de gestos que se pueden organizar alrededor de los términos lirismo<sup>(6)</sup> e intento ensayístico<sup>(7)</sup>.

La participación afectiva en lo narrado origina una potencia lírica en el narrador y lógicamente en su estilo. Ello puede explicar, en parte, no sólo los centenares de oraciones exclamativas en que se actualiza un recurso expresivo, sino también las múltiples ocasiones en que el hablante fundamental explicita su sensibilidad ante un hecho del mundo de la narración o a partir de él.

Obsérvese en el párrafo siguiente la reacción que adopta el narrador a propósito del estado físico de la moribunda Teresa:

"¿Por qué los tendrá abiertos si no miran? ¡Da gana de que ella muera para poder cerrarlos! A los muertos se les cierran los ojos poniendo la yema de los dedos sobre el párpado y bajándolos lentamente. No hay muerto con los ojos abiertos, o por lo menos, no debe haberlo. Y ella, por qué tiene los ojos abiertos? ¿Qué hay de vivo en ella? El ronquido isócrono, la convulsión del cuello y el resplandor pata-oro del pelo. ¿De tan poco se puede vivir todavía?" (p. 98).

Más clara aún es la participación emocional en lo narrado cuando refiriéndose a Aurora y su amor por el personaje Gabriel dice el narrador:

"Viéndola así, con la sinceridad de su amor frente a Gabriel que defiende la sinceridad de su pensamiento, viéndola angustiada por el obligado silencio, entran deseos irrefrenables de tomar a este hombre y sacudirle la conciencia fría de razonamientos con esta imprecación: Déjala amarte al fin desde la remota hondura de su amor que no podrá llegar nunca a la remota hondura de tu pensamiento. ¡Déjala amarte así, lejanamente! Déjala llamar como solo llaman los perros desde el límite del silencio, en la noche. ¡Déjala amarte aunque sigan siendo por siempre dos soledades sin reencuentro!" (pp. 162-63).

Aun los motivos más nimios dan pie al hablante básico para perfilar su postura emocional. Refiriéndose a Elena y Gabriel que se encuentran en la universidad, alude a la costumbre universitaria de rapar a los nuevos estudiantes y termina exclamando:

"Ahora se dejan pelar sin resabios. Tienen menos voluntad, la diversión que proporcionaba la resistencia de los novatos terminó, porque ya saben que van a ser pelados, no derrochan sus energías y algunos hasta llegan a matricularse después de haber ido al barbero. ¡Ya no tiene gracia! ¡Con qué coraje se defendían!" (p. 112).



La subjetividad narradora a menudo se desborda y produce algunos desarrollos que alcanzan categoría de excursos líricos debido a las dimensiones que adquiere la interiorización efectuada por el hablante básico. A propósito del paisaje se puede anotar el largo período que ocupa el inicio del capítulo XIX, del cual se reproduce un fragmento. Aquí la ubicación espacio-temporal se convierte en motivo lírico y el narrador se aleja del proceso épico:

"Siempre queda en algún árbol una hoja postrera, prendida a la rama por un milagro de resistencia inexplicable, y todas las mañanas, al pasar formulamos una despedida, porque tememos no encontrarla allí al día siguiente. Es tan frágil su aspecto, descomedida su posición, muerto su color, que no podemos explicarnos por cuál fenómeno se mantiene en su sitio invulnerable al viento, la escarcha y el frío. Simboliza el recuerdo borroso de lo que fuera en primavera y verano el ropaje del árbol; es la manifestación única de su antigua forma; la rúbrica de su linaje, el síntoma de su especie (...)" (pp. 271-72).

Tan marcada es la configuración de la personalidad del hablante básico que en una ocasión llega incluso a manifestarse como alguien que habla desde la perspectiva de una sensibilidad femenina. Si bien esto permitiría hablar de la narradora, se desecha el término por las connotaciones que puede adquirir en relación con la escritora. Los adjetivos subrayados en el texto comprueban la afirmación hecha:

"Llegar amando es llegar en donación, pero es un acto el de amar, que se basta a sí solo. Para amar nada es necesario. Ni ser *querido*, ni ser *odiada*, ni ser deseada. El amor es en la mujer lo único que tiene la intensidad, la grandeza que en el hombre tiene el pensamiento". (pp. 161-62).

La idea de que existe un intento o ingrediente ensayístico en el narrador de *La ruta de su evasión* se basa en la constancia con que el hablante básico emite juicios de valor, opiniones personales, preguntas e inquietudes de tipo general, todo esto abiertamente o en relación con lo narrado.

Gestos muy frecuentes del narrador son los de generalizar partiendo de un elemento concreto del mundo narrativo o aprovechar una inquietud expresada por los personajes y desarrollarla. En el texto dado a continuación viene describiéndose la cortesía vacua y estereotipada del personaje don Vasco y ello motiva al narrador para hacer consideraciones generales y presentar sus inquietudes sobre el aprendizaje de los modales:

"Las buenas maneras han de adquirirse en la infancia, cuando todavía podemos imponer un sello personal a la aprendido y no nos cuesta ni adquirir ni dar. Entonces se vuelven fáciles, se incorporan medularmente a los gestos habituales; toman de éstos la naturalidad, y le da belleza a lo superfluo; entonces la mecánica de la emoción se disciplina, obedece como el sistema nervioso, actúa eficazmente y se ejecuta sin esfuerzo". (p. 40).

Un caso en que el narrador toma las ideas del personaje y les da desarrollo se da en el siguiente ejemplo:

"—Esperar a alguien es casi hacerlo de uno.

Y continúa el narrador:

"Es adelantar la presencia y usar la máxima libertad. Es dedicarse en pensamiento íntegramente. Es ofrecer el instante y prometer algo para el futuro". (p. 228).

Otro medio usado por el narrador para ponerse de relieve es que una vez que explica el pensamiento de un personaje emite un juicio sobre él, lo cual de paso señala su superioridad sobre las figuras:

"Los hombres en general, así pensaba Aurora, y tal vez no estaba equivocada, tienen todos, en mayor o menor grado, la certeza de su sublimidad. Su éxito consiste en ajustar su vida lo más posible a ese molde de sublimidad. La sublimidad es un elemento masculino, fuera de competencia, ajeno a la idiosincracia viril, y puesto en su naturaleza por Dios como un cabo para no permitir que de esta manera el molde humano se relaje con el uso (...). Desde luego que este era el pensamiento de Aurora, no asumimos responsabilidad por él". (p. 273).

Conforme desarrolla su material el narrador se ve asaltado por ocurrencias y esto lo lleva a improvisar opiniones e ideas personales. En el capítulo doce, por ejemplo, viene refiriéndose al conflicto de Aurora y Gabriel y esto le sugiere algo que conduce a la digresión. El adjetivo y la forma verbal subrayados reflejan este matiz de cosa fortuita:

"Si cerrara los ojos para recordar, vería al Gabriel de hace cinco años, no al de hoy. *Resulta curioso* no saber cómo es la persona a quien se ama. La persona amada no tiene cara, ni manos, ni pies (...)" (p. 159).

Las inquietudes y opiniones del narrador a menudo conforman largos períodos ensayísticos, lo cual tomando en cuenta su actitud lírica, da pie para hablar de un ensayismo lírico. Efectivamente hay en el narrador grandes preocupaciones intelectuales, inquietudes universales, pero dada la significación emotiva que lo narrado adquiere para él, no se produce una honda actitud reflexiva, sino más bien improvisación, digresiones e impresiones antojadizas alrededor de ciertos temas. Cada personaje y cada situación del mundo narrativo se convierte en pretexto para que el narrador manifieste sus inquietudes. Parcialmente esto explica el uso de la primera persona plural y las múltiples interrogantes, rasgos bastante característicos de la exposición discursiva típica del género ensayo.

Obsérvese en el siguiente párrafo cómo el personaje Aurora es visto a la luz de una serie de consideraciones históricas y cómo de cierta manera se vacila entre la historia de Aurora y las opiniones del narrador:

"Si ese paganismo igualitario, si esa salud moral hubieran sido en Aurora auténticos, es seguro que no se habría producido la angustia y todo su amor se habría desarrollado con la naturalidad de su padre sin pantalones ante ella la noche del temblor. Pero existía en su alma débil el elemento místico, religioso, hasta podría decirse satánico, para considerar al hombre. Si no, revítese su actitud ante su progenitor y se verá que adolecía de todas las tenebrosas características que sustentan un misticismo medioeval, no se debe decir romántico, porque el pensamiento de su generación ya no producía ningún romanticismo legítimo, en tanto que estaba en terreno propicio para conducir de nuevo a sus integrantes hacia el místico obscurantismo de la Edad Media, presentado en otras formas, pero plagado de idénticos absurdos. No había en ella nada de la sana reverencia del pagano ante sus dioses, o de su afirmación vital para renovar conceptos y perseverar en otros. Ella se rendía, se entregaba, admiraba y no podía comprender. Con tales elementos se edificó la Edad Media. Aurora tenía, por tanto, un medioevo de amor (...)" (pp. 281-82).

En el ejemplo siguiente el narrador aprovecha la situación de la morimunda Teresa para desarrollar sus conceptos sobre la vida y la muerte. El objeto de la narración es así abandonado o convertido en pretexto para dar paso a la figura del narrador y a su lenguaje:

"Ella estuvo haciendo con sus manos una casa compuesta de madera, piedra, ladrillos, clavos, cerraduras, muebles, ropa, cortinas. De todos esos elementos ninguno tenía valor... abstracto, importancia subjetiva. Ahora sí, esos pensamientos comenzaban a pertenecerle. Oscuras reflexiones era lo pensado: ordenación de categorías, el ingrato escalafón de tanta ruina; interpretación de uno mismo, la escueta realidad de su ceguera; encrucijada de los sentimientos. No se muere en un segundo. Se viene muriendo siempre, desde todos los días hasta el día. Ella era de los que cree que morir se hace como nacer, al romperse la última resistencia materna, pero estaba equivocada. Nacer es desde la concepción al parto: nueve meses, doscientos ochenta días. Morir no cuenta por días, tiene un antes-tiempo, un tiempo vital diferente del tiempo de los relojes. Ni siquiera se mide en años luz como las distancias astrales. Porque la muerte está en uno: constituye la vida; y no viene, se va. Deshabita. Vivimos gracias a la muerte que llevamos dentro y que nos va abandonando poco a poco, conforme nos acercamos al momento. Todos los soles perdemos un poco de nuestra muerte; todas las lunas quedamos más deshabitados, más inermes. Se va yendo de nosotros la muerte que nos poseía y nos deja entregados a la vida que no puede retenernos (...)" (pp. 296 y ss.).

Tan marcadas son las inquietudes y opiniones del narrador y su ingerencia en la materia narrada que muchas veces no se sabe si ellas son un medio auxiliar para el despliegue de lo narrado, o lo narrado es un pretexto para que éstas, y consecuentemente la figura del narrador, se pongan de manifiesto.



## II. EL NARRADOR Y SU MUNDO.

Los dos rasgos primordiales señalados al narrador como figura están en consonancia con la polaridad que se observa en todos los niveles de su relación con lo narrado. Por una parte, su emotividad desbordada lo lleva a la proximidad y familiaridad con lo narrado y lo coloca al mismo nivel —cuando no inferior— respecto a personajes y origina aversiones, simpatías o afinidades con respecto a ellos, todo lo cual se traduce en un lenguaje expresivo, de atisbos poéticos, cuajado de admiraciones e imprecaciones. Por otra parte, su inquietud intelectual, su afán por presentar "verdades proféticas", lo lleva a una postura especulativa, analítica y racionalista, interesada en la legalidad de lo narrado, todo lo cual se traduce en un prosa discursiva y expositiva y en un lenguaje que aspira a la exactitud y precisión científicas.

La polaridad señalada explica la fluctuación de la perspectiva espacial y temporal desde la cual el narrador se sitúa para contar. Por una parte tenemos que cuenta los hechos como absolutamente pasados y en una posición exterior y distanciada. Otras veces se presenta el hecho de que la narración se da como sucediéndose y en una perspectiva de proximidad. Los textos siguientes pueden corroborar la afirmación de que no hay un tiempo predominante de narración ni una distancia estable del narrador ante lo narrado.

En el capítulo tercero la visión de la casa se da como algo lejano en el tiempo y en el espacio. La forma verbal y los adjetivos demostrativos así lo confirman:

"No había algo deliberadamente agresivo; nada en contra. Don Vasco no decía una palabra dura. No hacía tampoco gestos ostensibles de desagrado. Pero a esa casa no se podía entrar". (p. 39).

"En aquella casa uno se sentía mirado. Mirado por la sombra, o por unos ojos (...)" (p. 43).

Obsérvese a la vez cómo en esta última reproducción el narrador cuenta los hechos tal como si los hubiera vivido, como partícipe en alguna forma de los hechos narrados.

En los ejemplos siguientes los hechos son contemplados como absolutamente pasados e incluso en la primera cita se hace un gesto anticipatorio. La rotundidad de los adverbios no deja lugar a dudas:

"Ya en poder de estas dos verdades —verdades a las que una vez adquiridas se aferraría para toda la vida— comenzó a estudiar dietética y naturismo, y a ahorrar para adquirir un Bar-bell. Al cabo de otra laboriosa y paciente espera consiguió como se lo propusiera las dos cosas (...)" (p. 54).

"Roberto nunca tuvo conflicto, y si los tuvo, de ellos renació más seguro que antes. Jamás obedeció otras normas que las trazadas por sus juicios autónomos. Lo que él hiciera estaba bien. Se cuidó siempre de seguir dictados que se fijó con rigor". (p. 53).

El tiempo de la narración y la distancia señalada por los adverbios en las reproducciones siguientes, hacen aparecer los hechos como suscitándose "hic et nunc" ante el narrador:

"Amanece rectangular la luz en la ventana. Todavía no hay suficiente claridad para que se distingan detalles. Aurora está acostada; tiene la espalda contra la pared (...)" (p. 241).

"Es una tarde que anuncia noche cálida. El sol brillante apenas comienza a descender, y una siesta bochornosa congestiona el tránsito y amodorra las personas (...)" (p. 148).

Este rasgo de fluctuación de las perspectivas espacio-temporales si bien puede afectar la seguridad narrativa, le da a la narración vivacidad, efecto estilístico bastante común, y puede ponerse en consonancia con el tipo de diseño.

El mismo fenómeno de fluctuación, y éste con consecuencias negativas, se aprecia en el conocimiento que el narrador tiene del mundo de la ficción y sus elementos. En ocasiones se presenta como un narrador omnisciente, rotundo en sus afirmaciones, superior a personajes y lector, conocedor de las figuras "por dentro" y "por fuera", dueño de los mínimos detalles; en pocas palabras, poseedor indiscutible de la verdad de lo narrado e incluso se permite, tal como se ha evidenciado en citas anteriores, hacer anticipaciones.

Tal es el conocimiento que tiene el hablante básico que en varias ocasiones se pronuncia sobre los equívocos o faltas de conciencia de los personajes:

"Cada vez que él (refiérese a Gabriel) la maltrataba más allá de lo razonable, cada vez que la usaba sin fijarse, cada vez que se obstinaba en su silencio incomprensible, ella realizaba el rito de la despedida de su pasión, como si esa pasión fuera a morir con tal motivo.

Pero estaba equivocada, vitalmente equivocada: mientras se mantuviera (...)" (p. 282).

"Toda esa pujanza, libre de temores, hubiera bastado para alzar en los delgados hombros, la casa, los hijos y el honor. Pero Teresa no entendía". (pp. 35-35).

Con respecto a los personajes el narrador aparece como poseedor del conocimiento exhaustivo de su exterioridad y de su interioridad. No otra cosa revelan los giros "por dentro" y "por fuera" tan comunes al referirse a las figuras:

"Por fuera, Aurora era salvaje, como por dentro.

Tenía los ojos verdes, pero verdes verdes, de un verde total (...)" (p. 87).

"En ella cae una pesantez abrumadora; dentro duele dolorosamente (...)" (p. 141).

En los ejemplos dados a continuación es muy claro el dominio del narrador sobre la trama e incluso de minucias de lo narrado. En el primero de ellos el narrador aclara con seguridad un detalle que justifica la acción del momento:

"Hacia dos días que don Vasco faltaba a casa. No era esta la primera vez; sí la primera vez que el hermano mayor adoptaba la decidida actitud de enviarlo a buscar". (p. 90).

"... y aunque en el retrato esto no se adivinaba, por la época en que fue tomada la fotografía, ya Cristina llevaba en el vientre el hijo que le costó la vida". (p. 58).

El sólido conocimiento del narrador produce gestos de anticipación ya sea explícita o implícitamente. En la primera reproducción las formas verbales, futuro y perífrasis de obligación, indican la trayectoria que ha de tomar el personaje: Aurora:

"Tendrá —se vuelve hacia sí misma— (instinto de vivir, esperanza que muda de sitio, brutal deseo de vivir) querer hallar un camino para salir de la fangosa frialdad que la rodea. Organizar el regreso, no ya a él, sino a ella misma. Debe encontrar en su propia alma, que también se ha construido una muralla redonda, ruta de evasión". (p. 141).

"Y conforme lo anunciara sucedió. Todos gradualmente fueron entrando al régimen naturista (...)" (p. 55).

"Pero no tuvo fortuna. Pronto surgieron los conflictos. Se hicieron frecuentes los choques por los distintos reclamos de Cristina (...)" (p. 59).

Un rasgo que llama la atención es el hecho de que se den algunos desarrollos narrativos en tiempo potencial y en futuro los cuales constituyen una suerte de narraciones hipotéticas en que el narrador cuenta lo que él cree que sucedería o sucederá. Con las consideraciones anteriores, estos rasgos confirman el dominio e ingerencia del hablante básico sobre lo narrado:

"Hubiera o no gente extraña, la vida proseguía ante los ojos del recién llegado, sin tomarlo en cuenta, sin incluirlo ni modificarse, como si éste no existiera. Seguramente don Vasco, fiel a una costumbre de buenas maneras adquiridas ya viejo, saludaría al entrar. Su cortesía, si todo él no hubiera sido tan imponente, habría resultado ridícula (...)" (p. 39).

"Ella irá sola. Ya está en la puerta. Habrá de tomar el primer automóvil y hasta sentirá vergüenza de entregar al chofer la dirección. El hombre la ayudará a subir, la acomodará en el asiento, y así un extraño hará (...)" (p. 171).

La omnisciencia del narrador y su figura tan perfilada ocasionan una fuerte ingerencia en el mundo de la ficción lo cual hace que lo narrado se condicione a premisas muchas veces ampliamente explicitadas. El mundo narrativo, en la medida en que existe, está sometido a pensamientos y condiciones externas expuestas por el



hablante básico. La actitud del narrador más que de fidelidad a la mostración de mundo, es una actitud demostrativa. El mundo de la narración se da entonces en marcos de referencia, con el problema de que muchas veces esos marcos son bastante dudosos en su enunciación.

En las reproducciones dadas a continuación es obvio cómo los procesos particulares narrados están condicionados a premisas dadas por el hablante fundamental:

"Si en verdad toda nuestra vida regresa merced a un violento recobrar de la memoria, aquello que estaba recordando era su vida y lo que estaba viviendo era su muerte". (p. 29).

"Por lo tanto si existiese una forma de actuar representativa de una generación, correspondiente a una época, esa era la de don Vasco (...)" (p. 41).

Un hecho muy frecuente es que así como el narrador generaliza partiendo de un hecho concreto del mundo narrativo, también enuncie un pensamiento general y luego adscriba a él el objeto de la narración. Aunque este gesto funciona como medio de manifestarse el narrador, éste trata de desaparecer en fórmulas tal como se da en las citas siguientes:

"Hay gentes de gestos repetidos o de pensamientos manosos que aprendemos a conocer sin dificultad. A esa clase de gente se la tiene. Sus modalidades se incorporan a uno mismo y los elementos enemigos de ambas almas van entrando en fusión con el tiempo y la costumbre. A las personas como Gabriel no se las conoce nunca (...)" (p. 246).

"Dicen que los cuerpos tienen auras vitales a su alrededor. La suya (refiérese a Aurora) debe ser sorda como un trapo, de tanto vegetar junto a la negación de todo; la de él (Gabriel) ha de ser seca y dura porque es la soledad". (p. 255).

La causalidad de los procesos del mundo de la novela está establecida por el narrador en pensamientos propios:

"Estaba deshabitado porque el ser humano está constituido por una coherente serie de fracciones que es menester conservar completas para lograr el guarismo perfecto, y a él no le pertenecían todas sus fracciones". (p. 320).

"No se entiende. Siempre hablaron dos lenguas diferentes. Pero eso no importa, mientras crean que falta algo por decirse. Aurora lo cree así porque es el amor: ella y rendirse. El y vencer". (p. 242).

A una comprensión de lo narrado a partir de sus categorías obliga muy claramente al narrador en el caso siguiente en que viene refiriéndose al conflicto del personaje Aurora:

"... vivía en el mágico círculo de un pecado siniestro. De ese pecado (que no es, queremos advertirlo, el pecado tremendo de la concepción cristiana, sino más bien un pecado concebido como estado permanente de emoción álgida) de ese pecado ella no tenía conciencia y hasta hemos dicho (...)" (pp. 180-81).

Sin embargo, junto a la omniscencia del narrador, junto a la referencia obligada a sus premisas, su superioridad sobre personajes y lector; en pocas palabras, junto a su seguridad, casi prepotencia, narrativa se da todo lo contrario. Se muestra al mismo nivel o inferior a personajes, y vacila y se contradice en su conocimiento de los elementos del mundo de la ficción.

La génesis de la conducta de Aurora es inicialmente presentada como probable; luego se da por hecho rotundo:

"También existían otros gestos unidos indefectiblemente en su conciencia a la idea divina del hombre. Tal vez todo se originó una noche determinada. Fue así: (...)" (p. 274).

"Y entonces sucedió aquello que habría de fijar en Aurora para siempre la certeza absoluta de una evidente superioridad o sublimidad masculina". (p. 276).

En el tratamiento del personaje Elena Viales, para citar otro caso, se evidencia también la fluctuación entre afirmación rotunda y duda. En una primera instancia el narrador se muestra vacilante y se pregunta. Luego afirma sin dejar lugar a dudas:

"¿De dónde había surgido de repente esta calmosa vocación definitiva? Lo dudaba. Tal vez de aquella mujer criolla, su madre, muerta hacía tantos años que ni la recordaba". (p. 201).

"Su madre es la culpable. No podía heredar de él esa mansedumbre". (p. 202).

El polo opuesto de la actitud olímpica se da cuando el narrador participa del desconcierto que experimenta el personaje y se muestra al mismo nivel. En el capítulo XXIII luego de la muerte de Teresa, el personaje Aurora hace un monólogo en que expresa su angustia de descubrir que la "entrega eterna" de Gabriel no es tal, sino que es un suicidio. El narrador cede la palabra a Aurora y luego la retoma siguiendo la misma inquietud experimentada por la joven y en la misma o muy similar actitud:

Dice el narrador:

"Dormida, pensó Aurora para revestir con un molde humano la brutal expresión de la muerte. Dormida como Gabriel. Dormidos los dos iguales". (p. 351).

Continúa el personaje:

"No, no puede ser. No quiero que Gabriel esté así como ella, sin ser él y siéndolo. Él duerme. Ella no. Aunque el sueño que me lo entrega sea eterno, él no está así. ¡Sería espantoso! ¡Sería terrible! ¡No es! Él está dormido". (ib.).

Retorna la palabra el narrador:

"¿Y si después de todo el hijo estuviera como la madre? ¿Si tuviera la equívoca expresión de la muerte? ¿Si reposara en la cama vacío de todos los Gabrieles que ella amó? (...)" (ib.).

La vacilación del narrador se muestra y comprueba en el plano del estilo por los cientos de oraciones debitativas, ya evidentes en algunas de las reproducciones hechas, y por una serie de giros indicadores de aproximación, tales como: "algo así", "algo así como", "algo así como si", "puede que", etc. reiteradísimos a lo largo del discurso narrativo-descriptivo. Existe otro tipo de locuciones, también características del discurso del hablante básico, que funcionan respecto al lector implícito como un modo de disculpa por la vacilante o inexacta aprehensión de los elementos narrativos; ellos son: "por así decirlo", "es decir", "más bien dicho", "para ser más definidos", "más bien", etc. El período disyuntivo es del mismo modo muy frecuente en el discurso del hablante básico. El hecho mismo de que el narrador enfatice y puntualice con giros como "seguro", "hay que reconocerlo", "seguramente", "indudablemente", "sin lugar a dudas", etc., puede ser interpretado como otro síntoma de su desconcierto.

Algunos fragmentos de la historia de Aurora pueden evidenciar las anteriores afirmaciones. En el capítulo XIX el narrador se remonta a la infancia de este personaje y al no lograr una perspectiva adecuada recurre a una serie de engorrosos gestos:

"La posición de la mujer era en verdad tortuosa, algo así pensaba Aurora (insistimos sobre la forma elemental de esto que aquí llamamos pensamiento y que podría ser más bien intuición, tacto sensorial, etc.) como cuando ella misma interrogaba sobre alguna diablura recientemente cometida". (p. 278).

"También notó (todo esto en la forma desdibujada, primaria que tienen las observaciones de los niños) que en la mirada de su madre había un puntito luminoso (...)" (ib.).

"... Aurora comenzó a dedicar estudios (estudios no es la palabra, pero define una cierta disciplina, prolijidad o sistema en sus intuiciones), a dedicar estudios instintivos sobre la estructura moral de su padre en particular y de todos los hombres en conjunto (...)" (p. 279).

A tal punto llega el narrador en su desconcierto e incertidumbre que en algunas ocasiones deja su discurso incompleto, como si estuviera de más o se diera cuenta de su interposición ante lo narrado, para ceder la palabra al personaje. En el capítulo XVI varias veces se interrumpe bruscamente el discurso del narrador para dar paso al dicho del personaje de Teresa:



Dice el narrador:

"El minuto de las once murió en la boca de Odilia, pero ella...". (p. 228).

Continúa el personaje:

"—Yo no estoy muerta. ¡Ah! los pies horizontales de los muertos (...)" (ib.).

En otro ejemplo afirma el narrador:

"...le es fácil distinguir el golpe irregular de su paso, el de su muleta, casi el del aire que se mueve a su alrededor. Es que...". (p. 230).

Y sigue el personaje:

"Yo te estoy esperando. Las manos vacías atrás no se oyen. Yo las oigo (...)" (ib.).

En el mismo capítulo en una ocasión se trunca el discurso del narrador y como si el dicho de Teresa pugnara por expresarse deja la idea incompleta y la continúa luego de la intervención del personaje:

"Es curioso que Vasco, tan puntual siempre...  
—Vasco es un reloj... da horas... a mí me gusta Vasco... no haya llegado todavía. Pero su ausencia (...)" (p. 237).

Es frecuente también el hecho de que el personaje complete lo que el narrador quiere decir:

"Mira la puerta. Han pasado muchas horas. Muchas de estar.  
—Tendida oyendo el reloj de sus pasos en el salón allá abajo. ¿Por qué no se va? (...)" (p. 236).

Notorio también es el hecho de que el personaje corrija al narrador o al menos exprese su desacuerdo con las afirmaciones del hablante básico:

Dice el narrador y contradice un personaje:

"Sabía que algo respetable 'no, no es respetable, es sordido' ocurría en el resto de la casa. Sabía que (...)" (p. 46).

Así inicia el narrador el enunciado:

"Gabriel posa la vista en el cuerpo de su madre para vencer en sí mismo un miedo extraño "si ella —*continúa el personaje Gabriel*— se diera cuenta de que le tengo miedo, ¡qué duro sería! ¡y qué cruel!", pasa la mano por las piernas de Teresa en un gesto ridículo que quiere ser caricia. A través de las mantas siente el frío terrible, diferente, ese frío que da frío, que viene quién sabe de dónde "tonterías! —*contradice el personaje*— viene de sus piernas y de sus pies helados;" la vuelve a tocar controlando su repulsión (...)" (p. 98. Las acotaciones subrayadas son nuestras).

A estos rasgos que difuminan la jerarquía del narrador y borran los límites de su figura, paradójicamente muy interesada, por otra parte, en perfilarse, se añade el enlace directo del discurso narrativo y del dicho de personajes. En este tipo de enlace el narrador concede, obviamente, su primacía al hablar del personaje:

"Sabía que en la casa habitaba un descontento: Gabriel 'confinado en una insensibilidad incomprensible, —añade el estudiante— dominado por el embrujo de esta familia, y pese a toda su rebeldía, incapaz de escapar' (...)" (p. 46).

"...si todo en ellas es triste, lo es, los ojos son ávidos, listos, despiertan, intensos, voraces y más que todo "cubiertos por una niebla de algo, —continúa Gabriel— ¿cómo podría llamarla? una... sí, una niebla de odio". Ha visto él esa niebla otras veces en los ojos de los perros (...)" (p. 19).

La misma técnica de discurso monológico usada por los personajes podría ser considerada como el polo opuesto de la omnisciencia del narrador.

### III. LA SITUACION DEL LECTOR.

El modo narrativo que se ha caracterizado hasta aquí incide indudablemente sobre el tipo de apelación presente en la novela. Así como nos hallamos con un narrador perfilado en cuanto tal, nos encontramos con un lector implícito ostensiblemente configurado.

La relación narrador y lector, en cuanto se asienta en la seguridad narrativa que parcialmente caracteriza al hablante fundamental, se presenta como una relación de familiaridad. El narrador conduce al lector: aclara antecedentes, explica cambios de temporalidad, ilustra lo narrado con ejemplos, aclara las premisas desde las que hay que comprender el mundo, explícitamente impone actitudes y da todos los detalles necesarios sobre el espacio, los personajes y los hechos.

En una ocasión, aclara al lector que lo dicho es cosa perteneciente al pasado. Aunque esto queda muy claro, el narrador lo enfatiza en un gesto que puede revelar tanto desconfianza de su habilidad como de la capacidad del lector:

"La figura de la agonizante casi se yergue, pero todo quedó en un estertor. Porque esto que relatamos pertenecía al penoso pasado". (p. 36).

En diversas ocasiones el narrador da por sentada una situación y se remonta a sus antecedentes. En el capítulo XVIII nos hallamos con que Aurora y Gabriel ya se han unido y como respondiendo a una necesidad del lector por saber de qué modo se ha llegado a esto, dice:

"Sucedió una tarde, una como cualquiera dentro verano polvoroso. Recordaba estar cuidando y acompañando a doña Teresa (...)" (p. 257).

En los ejemplos siguientes es muy claro cómo el narrador va guiando al lector en la comprensión de lo narrado:

"Además, y esto parte importante en la interpretación de los hechos, ciertas circunstancias mínimas, detalles imperceptibles (...)" (p. 356).

"Había el frenesí —hay que reconocerlo— con cierto disgusto, o desaprobación íntimas que no podría explicarse ella, si no existiera el antecedente de su madre; se movía con alguna dignidad muy característica en el clima oscuro del instituto y sólo podría ser comprendido su público gesto apelando al gesto de la madre la noche del temblor". (p. 283).

Nótese el tono de las siguientes afirmaciones del narrador. Es una actitud casi didáctica y desde la seguridad que ofrece una primera persona plural habla al lector:

"Se trataba, por otra parte, de algún estudiante a quien traía uno de los muchachos (...)" (p. 41).

"Si sucedía así como hemos dicho que venía Gabriel de una nada (...)" (p. 300).

En su afán esclarecedor el hablante básico ilustra sus afirmaciones con ejemplos. Las locuciones "por ejemplo" y "como por ejemplo" son géneros característicos del discurso del narrador.

"La nostalgia la acosaba a toda hora basada en pretextos pueriles como el recuerdo infantil de sus muñecas, y no surgía ante los motivos reales que podrían haberla provocado, como por ejemplo, su ausencia de todo afecto real o el rompimiento (...)" (p. 272).

"Estudiaría a gritos y se hablaría a sí mismo palabras cacrifiosas, como por ejemplo: (...)" (p. 261).

Se da el caso también de que el narrador inicie el tratamiento de un hecho con una alusión a otro hecho que ayuda a comprenderlo. Este gesto digresivo funciona a la vez como un medio de ponerse de manifiesto la personalidad del hablante básico tal como es su inclinación. Así se abre el capítulo XXII:

"Judas Iscariote no traicionó a Jesús. Había sido un hombre rico que dejó todo por seguirlo, es fácil pensar que lo vendería después por treinta dineros. Lo que pidió de Jesús al entregarlo fue una prueba palpable de su dignidad, algo así como: "Salvate de ellos y déjanos ver que eres Dios".



Consignamos esto a propósito de ella. Ella es Aurora. Viene a la mente como explicatoria de su acción. Tal vez hasta evocó fugazmente a Judas cuando aceptó aquella prueba. Si no lo hizo, su acto tuvo idénticos móviles. Y no lo decimos para justificarla, mas sí para situar los acontecimientos en el sitio preciso que les corresponde". (p. 309).

Dice el narrador luego de la larga digresión, ya mencionada, en que desarrolla líricamente el paisaje y que abre el capítulo XIX:

"Con los mismos elementos un poco siniestros, un poco voluptuosos de la hoja fiel, estaba hecho el sólido amor de Aurora por Gabriel".

La relación narrador y lector no está nada lejos de la apelación tradicional en la cita siguiente, en que se puede observar la reminiscencia del "estimado lector", del *Werther*, por ejemplo, o de la relación que supone el narrador cervantino que presenta su lector a "nuestro ilustre manchego".

"Se retrovertía nuestro hombre (...)" (p. 40).

Está presente en la obra y con gran incidencia el truco tradicional de las preguntas del narrador incitando a la intriga y la curiosidad del lector, rasgo que parece descartado por el mismo diseño y por lo que pareciera el interés predominante de la novela, el cual es mostrar interioridades. Dos de los capítulos se abren con períodos interrogativos que funcionan en este sentido:

"¿Otra vez en la agonía? ¿Cuántas horas conservará ese cuerpo la fuerza suficiente para exhalar uno tras otros, aquellos horribles ronquidos? ¿Cuánto tiempo va a resistir la tétrica inmovilidad?" (p. 63, cap. VI).

"Quedaba bien poco en Elena de todo aquello para lo que fuera educada. ¿Por qué no seguirían produciéndose los caprichos con la sana regularidad de antes?"

"¿Habría resultado errónea la afirmación de su padre: 'eres un ser de inmoderados y volubles deseos?' ¿Sería ella estable, después de haber vivido tantos años en función de su volubilidad?" (p. 201, cap. XVI).

En consonancia con lo anterior se da en varias ocasiones el hecho de que los acontecimientos sean presentados de una manera tendiente a la creación de una atmósfera de suspenso. Esto se podría ilustrar con el suicidio de Gabriel en que los medios son presentados con mucho rodeo y luego se viene a saber que va a ingerir unos comprimidos. En el mismo sentido pueden interpretarse los apóstrofes que el narrador dirige al personaje para que tome una resolución y actúe:

"¿Dónde están, Aurora, todas tus verdades? (...) Si no puedes entender esto, es inútil que trates de acercarte, porque todas las proximidades serán falsas. Es inútil volver... ¡Qué difícil! ¡Pero qué difícil es volver! Debes encontrar una fórmula para ello". (p. 138).

"Mentira y amor, siempre juntos; realismo y paz, juntos también. Decididamente, ella prefería ser salvada. A decidir, Elena Viales, porque se hace tarde". (p. 207).

Otras veces las interrogantes, con un marcado carácter admirativo, además de ser un medio de incitación a la curiosidad, funcionan como un gesto del narrador para invitar a la participación emotiva en los hechos narrados. Se descubren aquí gestos apelativos que revelan en la novela una veta lindante con el folletín:

"Y la otra, Elena, sabe acaso hablar su lenguaje? Seguro que no. Lo mira con ojos insolentes como hurtando algo (...)" (p. 163).

"¿Por qué le miente? ¿Por qué siempre que está con ella piensa en la otra? ¿Qué tiempo transcurre durante esas pausas tan llenas de presencias?" (p. 165).

"El ve, ¿pero no se da cuenta la perversa de que él ve, como esa cruz roja con que marcan las casas donde hay peste, una cruz de mentira en su frente?" (p. 167).

"¿Cómo había podido él callar tanto tiempo el torrente sordo de ese afecto? ¿Con qué efecto derecho había silenciado esa alma? ¿Quién como ella podía recibir el don de sí mismo tan puramente?" (p. 331).

Tal como ya se ha dicho, en la novela existen casos de apelación explicitada o directa del narrador al lector. Ellos son:

"Pero existía en su alma el elemento místico, religioso, hasta podía decirse satánico, para considerar al hombre. Si no, *revítese* su actitud ante su progenitor y se verá que adolescía (...)" (p. 281).

"Aurora, ese día, estaba en posibilidades de realizar especulaciones caritativas de un carácter puramente experimental. *Entiéndase*, no es que se compadeciera (...)" (p. 288).

"Suicidio era algo contra el orden, un elemento subversivo, la contraparte de la armonía, una arritmia, un acto de rebelión, pero no la muerte. *Entiéndase*, no creía ella que quien se suicidaba no muere (...)" (p. 356).

"Le tendió el vaso de agua, y le miró tomar las pastillas, luego escuchó sus palabras; más tarde le arropó, ya en el deslinde entre la vida y la muerte, como se acuna a un niño y le dejó durmiendo. Durmiendo, *entiéndase* bien, no muriendo". (p. 358).

Esta imposición de una actitud en el factor internamente apelado al mismo tiempo que es una agudización de la comunidad de cercanía entre hablante básico y lector, implica otros matices, compatibles todos y susceptibles de una formulación.

La vehemencia de la llamada al lector y el tipo de verbos usados en la forma imperativa, pueden ser interpretados como un creer de parte del narrador que la capacidad del lector para asumir el recto sentido de lo narrado no es suficiente. Esto a su vez, tomando en cuenta que este gesto apelativo se da a partir del capítulo diecinueve y en el caso del personaje Aurora (personaje que cierra la novela y respecto al cual, tal como ya se señaló, la destreza del narrador es muy dudosa —si no véanse los gestos de disculpa tan patentes en todo lo concerniente a este personaje) refuerza la certidumbre del desconcierto del hablante fundamental. Incluso el rasgo determinado puede entenderse como un descargar responsabilidades del narrador ante su poco dominio de lo narrado.

La apelación explicitada presente en la novela puede ser, entonces, interpretada no sólo como desconfianza de parte del narrador respecto a la capacidad de comprensión del lector, sino también síntoma de la pérdida de la seguridad narrativa, proyección de que el hablante básico intuye la debilidad de su actitud y la precaria entabazón del mundo que ha desatado.

Un gesto del narrador en relación con el lector implícito es que, al igual que usa los personajes para emitir juicios y manifestarse como tal, también aprovecha la presencia del factor internamente apelado para ponerse de relieve:

"Durmiendo ¿qué era dormir? Gabriel apartaba con cuidado los conceptos: qué —era— dormir. De esas tres palabras escogía una: dormir, en contraposición a despertar que no es, como todo el mundo cree, abrir los ojos y exclamar: 'Mm mmmmmmmhhjjjjmmmm', y que tampoco es, aunque ya esto lo parezca más sentarse en la cama y resongar". (p. 300).

"Entre esos dos mundos escogía el de los sueños voluntarios, y ya que no podía dedicarse a otra cosa, iniciaba el sueño consciente, o sueño de los ojos abiertos, que a veces, también se realiza con los ojos cerrados". (p. 301).

"Era maravilloso, los domingos, no tener que levantarse a las siete, y poder disfrutar de unas horas extra en la cama, quién sabe cuántas. Para disfrutarlas positivamente (porque en la inconsciencia del sueño no nos damos cuenta de si dormimos un día o tres minutos), se hacía llamar (...)" (p. 300).

Estos son gestos paralelos a los que el narrador perfila cuando señala las inconsistencias e equívocos de los personajes. Hay en este rasgo un intento de señalarle al lector, ya sea abiertamente o a propósito de lo narrado, que ciertas cosas no son como él o todo el mundo cree, sino como el narrador ha intuido o sabe que son. Es como si el hablante básico se sintiera poseedor de verdades que supone ignoradas por el lector y entonces se ve en la obligación de lanzarlas en una actitud cuasi-didáctica e incluso suasoria. Ello puede reforzar la idea antes insinuada de que hay una cierta actitud de jactancia del narrador respecto al lector.



El tipo de relación apelativa predominante en la obra es la tradicional tipo "estimado lector", en la cual el hablante básico tiende a la creación de una comunidad con su factor apelado. Por ello está presente en la obra la invitación a la emoción, la intriga y la curiosidad y por ello el narrador tiende a la satisfacción del lector dando todos los elementos. Este tipo de relación llega, sin embargo, a agudizarse y ocasiona imposición de actitudes, ejemplificaciones e ilustraciones de lo narrado, alcanzando el extremo de considerar ingenuo al lector, cuando no incapaz de asumir la comprensión del mundo. La atención del narrador a su figura es bastante proporcional a su cuidado por el lector y con su interés característico de manifestarse en cuanto tal el hablante básico no desaprovecha la presencia del factor internamente apelado para ponerse de relieve. La pérdida de la seguridad narrativa, por otra parte, da al traste con la prepotencia del narrador y explica el hecho de que éste ponga de manifiesto sus limitaciones, salve sus responsabilidades e incluso se disculpe ante el lector.

No existe en la novela una actitud homogénea del narrador respecto al lector. Además la relación de éste con lo narrado, su aproximación al mundo de la ficción está inhibida, cuando no entorpecida ya que se tiene que atender al puro lenguaje de narrador: efusiones líricas, ideas, ocurrencias surgidas al calor de la mostración de mundo, juicios sobre lo narrado, etc. El acercamiento del lector implícito a la imagen de mundo, en la medida en que esta exista, está obstaculizada por un hablante básico que todo lo enjuicia, que aprovecha los mínimos detalles para señalar su presencia, que desborda su emocionalidad, se cuestiona; en pocas palabras, por un narrador de fidelidad dudosa para con su tarea.

Finalmente, el modo narrativo produce paradoja en la relación del hablante básico con el lector implícito. Un narrador tan personal condiciona el mundo a ser correlato de lo narrado como despliegue y conformación progresiva de la subjetividad narradora y sus supuestos, en una comprensión del mundo como concreción de la figura del narrador y el inevitable conocimiento de las premisas expresas y explícitas que maneja. Dado el tipo narrativo de *La ruta de su evasión*, el lector es llamado a entender lo narrado desde la figura del narrador y como trasunto y despliegue de ella y precisamente el hablante básico de la novela —voluble, indefinido, inconsecuente, de jerarquía vacilante y por lo tanto de credibilidad restringida o dudosa— no permite esta referencia absoluta y este obligado apoyo en sus categorías. La paradoja de la relación apelativa está entonces en que el tipo de narrador exige que el factor internamente apelado se supedita al hablante básico y esta exigencia no puede ser cumplida dada la jerarquía tambaleante del mismo y la incidencia que ello tiene sobre el grado de credibilidad que se le puede adscribir.

Desde el punto de vista del lector implícito la estructura de la novela está seriamente afectada por un narrador que obliga a comprender el mundo mostrado desde y a través de sí y desecha esto por su modo mismo.

### CONCLUSION

Con lo expuesto antes podemos afirmar que *La ruta de su evasión* cuenta con una fuerte subjetividad narradora, con su hablante básico perfiladísimo, pero carente de una actitud definida y consecuentemente respecto al mundo de la ficción y el lector implícito. La resonancia afectiva que adquieren para el narrador los elementos del mundo mostrado evidencian de su parte una motivación catártica<sup>(8)</sup>, así como su tendencia ensayística lo revela como alguien interesado en exponer inquietudes intelectuales. El hablante básico de la novela se manifiesta como poseedor de conceptos psicoanalíticos<sup>(9)</sup>, interesado por problemas trascendentes como la vida y la muerte, acosado por inquietudes sobre la conformación del hombre y la mujer y la naturaleza de su relación, factores todos muy valiosos y si se quiere innovadores en ciertos contextos, pero no dueños por sí mismos de jerarquía estética a no ser que salten el abismo que va del lenguaje a la imagen y se sometan al juego antiquísimo de la narración<sup>(10)</sup>.

El interés del narrador de *La ruta de su evasión* por ponerse de manifiesto lo lleva no sólo a esquivar la tarea narrativa y a alejarse del sentido primigenio de toda narración, sino también a la serie de paradojas señaladas y a las incongruencias técnicas que se han observado. Su oscilación entre el desborde emocional y la postura analítico-especulativa, su fluctuación entre el "illo tempore" y el "hicet nunc", entre la olímpica omniscencia y la incertidumbre del narrador junto a lo narrado o ignorante de ello, hacen tambalear su jerarquía e inhiben su credibilidad, conditio sine qua non para que el mundo fluya ante la imaginación del lector.

Muchos de los rasgos del narrador implican la existencia de una proporción considerable de lenguaje no mimético —que no muestra mundo— y esto en consecuencia define a *La ruta de su evasión* como una estructura narrativa impura y de sentido dudoso puesto que lógicamente una atención tan desmedida a la figura del narrador —teóricamente simple intermediario— no sólo va en el detrimento del sentido original de toda estructura narrativa-descriptiva —desplegar imagen de mundo—, sino que también obliga a una comprensión de lo narrado desde la figura y premisas del narrador y ello ocasiona, salvo que se recurra a técnicas idóneas, una reducción del ámbito de la apelación implícita y una restricción, cuando no vacilación, del significado y alcances del mundo mostrado.

### NOTAS

- (1) Cfr. *La estructura de la obra literaria*. Ed. Seix Barral: Barcelona, 1972.
- (2) Cfr. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Ed. Gredos: Madrid, 1970.
- (3) Para un tratamiento más detenido del problema véase: Picado Gómez, Manuel. *La ruta de su evasión (Deslinde metodológico y contribución al estudio de la literatura costarricense)*. Tesis de grado presentada en la Universidad de Costa Rica, 1973.
- (4) Kayser. *Interpretación y análisis*, p. 462. haya confundido el hablante de la ficción y la autora. En la con-
- (5) Esto en algún grado explica el hecho de que la crítica de la obra fusión del orden real y el imaginativo —por lo demás muy frecuente— está implícita cierta forma de consideración del objeto literatura. Esta visión históricamente superada de lo literario se resume en la idea de que la obra es discurso inmediato del autor para el lector real. El libro de Victoria Urbano titulado *Una escritora costarricense: Yolanda Oreamuno*, resulta en gran parte una muestra de este modo de comprender la obra literaria.
- (6) Entiéndase lo lírico como predominio de la dimensión expresiva del lenguaje. Esto es como interioridad puesta de manifiesto sin que sea objeto de representación, sin que se hable de ella.
- (7) Para la comprensión del sentido en que usamos el término acúdase a las difundidas nociones del ensayo como "literatura ancilar" o "de ideas".
- (8) Abandonando momentáneamente el marco de la obra, esta idea puede ponerse en relación con palabras de la autora: "He descubierto recursos que ni me imaginaba. Todo se cuaja en lo que vivo y en mí misma y en esas horribles discusiones, y en esos pleitos y en esos tremendos dolores encuentro las frases del libro. No podría ser de otra manera. No hubiera podido hacerlo y hubiera quedado vacío y artificial sino fuera por el dolor que hay concentrado en él." Carta N° 5, *A lo largo del corto camino*.
- (9) Es indudable que Yolanda Oreamuno tenía algún conocimiento de las teorías freudianas. Ya en un artículo del año 1938 habla de "empirismo freudiano". Cfr. "El ambiente tico y los mitos tropicales", Ib. p. 20.
- (10) Afirmaciones de la escritora expresan, muy significativamente, sus dificultades para trascender el puro lenguaje: "Lo peor de todo es que no debo olvidar ni un minuto la trama del libro y no debo dejarme enredar en mis propios pensamientos personales, sino "utilizarlos", y esto es terrible. Carta número 5, op. cit.

### BIBLIOGRAFIA

- BONILLA, ABELARDO, *Historia de la literatura costarricense*. Editorial Costa Rica: San José, 1967.
- KAYSER, WOLFGANG, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Editorial Gredos: Madrid, 1970.
- , *Origen y crisis de la novela moderna*. (Traducción de Eladio García en *Una traducción y un ensayo*. Publicaciones de la Universidad de Costa Rica: San José, 1971).
- MARTINEZ BONATI, FELIX, *La estructura de la obra literaria*. (Una investigación de filosofía del lenguaje y estética). Editorial Seix Barral: Barcelona, 1972.
- OREAMUNO, YOLANDINA, *A lo largo del corto camino*. Seleccionado por Lilia Ramos et al. Editorial Costa Rica: San José, 1961.
- , *La ruta de su evasión*. II edición, Editorial Universitaria Centroamericana: San José, Costa Rica, 1970.
- PICADO, MANUEL, *La ruta de su evasión de Yolanda Oreamuno. (Deslinde metodológico y contribución al estudio de la literatura costarricense)*. Tesis de grado presentada en la Universidad de Costa Rica, 1973.
- URBANO, VICTORIA, *Una escritora costarricense: Yolanda Oreamuno*. Ediciones Castilla de Oro: Madrid, 1968.