



# Repertorio Americano



AÑO II - No. 4

Julio, Agosto, Setiembre 1976

HEREDIA, COSTA RICA

## FUNCION, ESPACIO Y SIMBOLOS EN LOS CUENTOS DE CARLOS SALAZAR HERRERA

Carlos Rafael Duverrán

En los cuentos de Carlos Salazar Herrera, la función del personaje está por lo general determinada por su relación con un espacio definido, con un cierto paisaje. Este espacio, que se torna significativo, adopta con frecuencia características correlativas a esa función.

Por estas relaciones visibles entre función y espacio ha podido afirmarse, en un estudio publicado por el Prof. Isaac Felipe Azofeifa,<sup>1</sup> que *"el paisaje de Salazar Herrera se nos ofrece como imagen, como símbolo de la soledad, de la angustia, de la tristeza del hombre"*. Más adelante, en este mismo trabajo, se determinan las causas de esa angustia: la soledad y la incomunicación. Y también, lo más importante, que esa soledad que sufren los personajes aparece como producto de la vida en relación con la naturaleza.

Ahora bien, ¿cómo funciona en los cuentos esta relación? ¿Cómo y por qué se produce? ¿De acuerdo a qué estructuras? ¿Qué elementos la simbolizan? Evidentemente, al determinar — en primer término — las funciones de los personajes en los cuentos, siguiendo el método con que Propp emprende el estudio morfológico del cuento tradicional,<sup>2</sup> aquellas adoptan una configuración semejante, en la que son comunes los elementos de angustia y compulsión.

Por lo general se trata de personajes angustiados, insomnes, desvelados por un temor a algo desconocido, o que se presiente, o que se espera (algo que el personaje vislumbra en su mundo interior o mira reflejado vagamente en lo que lo rodea), y su función es la de realizar un acto liberador, a veces simbólico, que los salve y los reconcilie con la tierra y consigo mismos. Por otra parte, el espacio no aparece nunca como

simple marco de la historia o fábula. El paisaje aparece ligado al núcleo significativo de donde dimana la fuerza que impulsa al hombre, que orienta sus acciones hacia el bien o hacia el mal.

Es evidente que existe un elemento extraño, una cierta hostilidad natural que actúa en muchos cuentos sobre el personaje, y cuyo origen puede ubicarse dentro o fuera de él. (A veces el personaje mismo no lo sabe pero lo presiente, lo atribuye por ejemplo a **malquerencia de la tierra**, o al recuerdo de un hecho que el paisaje evoca. Este elemento actúa sobre el hombre, recogiendo sobre sí mismo, inhibiéndolo para comunicarse y actuar, y de ahí su mutismo, de ahí su angustia. A veces, sin embargo, la misma fuerza lo impulsa a luchar con ese espacio de hostilidad y así logra liberarse. Cuando el personaje logra encontrar la salida, cuando comprende qué debe hacer o cuándo por azar encuentra la clave del juego, el acto mágico que restablece el equilibrio y lo reconcilia con la tierra, entonces cesa la hostilidad y se salva de la angustia, reencontrándose.

De manera que podría deducirse una función general básica, a partir de la cual puedan hacerse visibles las estructuras simbólicas. Esa función — válida para la mayor parte de los cuentos — sería aproximadamente como esta:

El personaje sufre, padece angustia por algo (relacionado de alguna manera con su espacio). Esto lo impulsa a hacer (o ejecutar simbólicamente) algo, o lo inhibe y paraliza.

Esta función genérica determina en los cuentos una estructura básica **daño-reparación** que es también constante

# Repertorio Americano

Universidad Nacional

Instituto de Estudios  
Latinoamericanos

Heredia, Costa Rica

*Co-directores:*

María Rosa de Bonilla

Isaac Felipe Azofeifa

*Secretaria:*

María de los Angeles Hernández

*Comité de Redacción:*

Dr. Chéster Zelaya,  
Director del Instituto de  
Estudios Latinoamericanos

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

Dr. Eugenio García Carrillo

Lic. Carlos E. Aguirre

Dr. Rolando Mendoza

*Administración y Canje:*

Instituto de Estudios

Latinoamericanos,

Suscripción anual: C 18,00

US \$ 3,00 - para el exterior

Apdo. 86 - Heredia, Costa Rica

*Patrocinadores:*

Caja Costarricense de  
Seguro Social

IMPRESO EN EL  
DEPARTAMENTO DE  
PUBLICACIONES, UNIVERSIDAD  
NACIONAL

y que marca en la narración dos etapas: una tensión inicial y una liberación posterior. Esa estructura presenta una relación intrínseca con el espacio, pues en ambas etapas el paisaje actúa como una serie de elementos significativos, simbolizando la hostilidad o la indiferencia de la naturaleza, y también el temor, la soledad, la angustia del personaje.

Sin embargo, no es fácil determinar si la angustia es producto de la relación del hombre con un determinado espacio terrestre, o es más bien el resultado de una ruptura en el equilibrio de la estructura hombre-naturaleza, hombre-espacio por una causa exterior, a veces derivada del comportamiento del hombre. Al producirse la ruptura se origina la angustia, y, con ella, mágicamente, su repercusión en el paisaje. Tal vez, como solución, pueda hablarse de un doble movimiento simultáneo del hombre a la naturaleza, y de ella hacia el hombre, de una simbiosis que emparenta e identifica con frecuencia la lucha del hombre y su angustia vital con la lucha que entabla con su espacio terrestre. La vida interior del personaje depende en mucho de la naturaleza que lo rodea, y, a la vez, como en un círculo mágico, la afectividad de la tierra, los matices de su comportamiento, son una respuesta simbólica a la actitud del hombre.

A veces el paisaje siente como el hombre y habla, se expresa por tonos de color, o por juegos de grises y neblina. A veces expresa frustración, a veces alegría y encuentro.

En ese espacio sensible, se destaca a veces con claridad un elemento simbólico central, en que cuaja ese complejo sistema de significaciones difíciles de aislar, porque se refieren a una relación dinámica e interna de órdenes opuestos. Ese elemento, como símbolo que es, apunta a veces en distintas direcciones y su valor semántico es complejo, pero en el fondo es siempre una forma de expresar sintéticamente una relación en conflicto: el personaje, su función, y el espacio. Es evidente que al aislar estas figuras, que se destacan sobre otros elementos simbólicos, se procede por orden de prioridad, dejando para un segundo paso la tarea de determinar en cada cuento esas unidades simbólicas menores.

Veamos algunos ejemplos. En *El chilamate*, el árbol, mujer de madera, es un sustituto de la mujer real y, a la vez, simboliza la lucha del hombre con la hostilidad de la región. Al final es sacrificado y el espacio queda igual. El árbol es elemento estructurante, núcleo del cuento, pues al final sentimos que fue la hostilidad de la Naturaleza la que llevó al hombre al desamor por su mujer. El árbol se convierte en una especie de sustituto y por esto, al final, el hombre, para liberarse, lo derriba. Sin este símbolo de la refinada hostilidad y seducción de la tierra (la mujer muere por sentarse bajo su sombra) no entenderíamos la angustia del personaje ni su circunstancia vital. Otro caso ocurre en *El puente*, donde el puente de madera, el puente-marimba es símbolo a la vez de comunicación, de unión entre los amantes, y de separación, de incomunicación después, pues Chela sabe que ya él no pasa por ahí para venir a ella. La no comunicación del personaje (recordemos que ella había jurado "no contarle a naide nada"), es la causa de su angustia, y el puente lo simboliza. Por esto, para liberarse del recuerdo y seguir viviendo, ella lo quema. En *El grillo*, el personaje sufre por algo que no sabe qué es: en realidad lo que lo desvela es su soledad. ("Si al menos tuviera con quién hablar"). El atribuye su angustia a una vaga hostilidad del espacio: culpa a su rancho de malquererlo y

al grillo escondido de su insomnio. Estos elementos simbolizan su angustia e incomunicación. Por esto el hombre, para liberarse, le da fuego a su rancho y abandona el lugar. Con ese acto mágico, el personaje se libra de la tiranía que el espacio ejerce sobre él. En *Un grito*, es el grito desesperado de alegría el símbolo de la ruptura del personaje con un espacio muerto, de pérdida y fracaso. Este grito lo salva y reconcilia, le abre la perspectiva de otro espacio de vida. ("Vive tranquilo en la bahía de Moín y se ha dejado crecer su barba de viejo"). Aquí la *barba de viejo* es signo que evoca la *barba de viejo de los árboles*, signo inocuo de un resto de persistencia del espacio abolido.

En *La sequía* son las lágrimas del indio el símbolo en que cuaja su angustia por no poder comunicarse, el líquido en que se resuelve al fin esa *sequía interior*, simbolizada por la sequía hostil de la Naturaleza. En este cuento, la bisemia del símbolo *sequía* da idea clara de cómo se estructura paralelamente la relación personaje – naturaleza. En *La montaña* son las calaveras de venado entrelazadas, las que por anticipado dan indicio de la suerte que correrán los personajes. En *Las horas* es el *bongo* símbolo de la espera y del tiempo que pasa hasta el retorno de la mujer. Y el rancho aparece abandonado, simbolizando la soledad y la angustia. En *La bocaracá* es la serpiente misma el símbolo en que se plasma ese extraño juego ritual con que es conjurada la hostilidad de la tierra, de la región. Ese *algo* que el hombre teme se materializa en el ataque (fingido) de la serpiente a la mujer. En realidad esta había conjurado el peligro en un juego ritual con su niño. Aquí la tensión hombre–espacio se resuelve no por una acción directa del hombre, ni por un ataque directo de la Naturaleza, sino por una acción simbólica que contiene en sí el daño y la retribución. El personaje es elemento pasivo de algo que no comprende. Por su estructura este cuento es excepcional, pues lo frecuente es que la acción se dirija del personaje al objeto, es decir, al signo liberador o retribución que resolverá el problema hombre–espacio.

Reduciendo a un esquema las situaciones más importantes en cuanto al valor simbólico del espacio, tendríamos las siguientes:

1. El personaje abandona el espacio hostil o problemático. Por ejemplo *El grillo*, *La calera*. En el primer caso el abandono del espacio se realiza después de una retribución simbólica: la quema del rancho. En el segundo, el personaje abandona la *calera* porque esta se ha vuelto símbolo (por lo *blanco*) de un vivir monótono, sin relieve.
2. El personaje realiza un acto que entraña una *retribución* con respecto a un *daño* determinado. Por ejemplo *El novillo*: Luisa da muerte al toro matador de su novio. La estructura daño–reparación equilibra o restaura el orden hombre–naturaleza. (Luisa reconoce al toro por un signo: un cuerno manchado de sangre). *El mestizo*. Aquí el personaje ha vengado la traición matando a su mujer. Significativamente, él atribuye su muerte a la intervención de la Naturaleza ("Pos . . . la mató un rayo"). *El botero*. En este cuento el personaje realiza su venganza, liberándose, con la complicidad del río *traicionero* que lo trajo a su bongo, a su espacio.

En *El curandero*, la atmósfera de muerte y de agravio

queda resuelta por el reconocimiento y la aceptación de su responsabilidad por parte del personaje.

En *La saca*, la confesión de Pedro Rojas a su amigo traicionado es el elemento reparador y la liberación de su angustia.

3. El personaje realiza un acto ritual, mágico, cuyo simbolismo entraña también un sentido de *reparación*. Por ejemplo, el fingido juego ritual con que la *bruja* deja abolido su oficio, en *La bruja*, o la eliminación de los barrotes de la ventana en *La ventana*, o el cuidado con que la madre recupera y envuelve la dulzaina de su hijo en un papel *azulito*, en *La dulzaina*, o la quema del puente en *El puente*, o la quema del rancho en *El grillo*.
4. El personaje crea un objeto imaginario, un símbolo, que desempeña la misma función retributiva. Por ejemplo, el *calabazo llenito de lágrimas* en *El calabazo*.
5. El personaje permanece solo en su espacio, y el conflicto no se resuelve o apenas se insinúan indicios de solución. Por ejemplo, *La sequía*.
6. Se trata de un espacio interior que se sitúa frente a espacios reales. Por ejemplo, *Los colores*. Aquí el paisaje está dentro y fuera de Flor de Itabo. Esta relación se impone a una realidad hostil. También en *El grito*, el espacio es más bien interior (el sentimiento de fracaso, de frustración), aunque está simbolizado por el paisaje frío, la neblina, etc. Algo parecido ocurre en *La trenza*. Aquí se enfrentan el espacio real y el interior (el problema moral de la muchacha).
7. El personaje acaba sumergiéndose en el espacio, tragado por la hostilidad o la indiferencia de la Naturaleza. Por ejemplo, el suicidio por inmersión de Miguelillo Ureña en *El beso*, o el abandonarse a la corriente del hombre junto con su yegua en *El temporal*.

Hemos visto cómo la relación fundamental hombre–espacio, en los cuentos, determina con frecuencia una estructura constante: la dualidad daño–reparación, y cómo esta se cumple a distintos niveles de significación, por medio de relaciones simbólicas entre funciones del personaje y elementos de la naturaleza.

Los cuentos presentan otros muchos elementos simbólicos menores, cuya determinación es importante en cada caso, pues son estos los que expresan los diferentes matices y tonalidades de significación correspondientes al simbolismo básico del espacio en relación con el personaje. Esos signos han de ponerse en relación con la función correspondiente y con la estructura temática en que se desarrolla. Se trata, por lo general, de elementos del paisaje que reflejan y matizan el estado de ánimo del personaje, o que dan signos sugeridores en relación con su conflicto. Veamos algunos de los más señalados.

#### La bocaracá

Aparte del elemento simbólico *serpiente* – ya estudiado – cabe señalar el *camino* (que en invierno es *ciénaga* y en

verano **polvazal**) como simbolización de la inclemencia de la Naturaleza. El juego ritual de Tana para quitar la serpiente al niño tiene un sentido mágico, de conjuro. El **atormentado** nubarrón de polvo, símbolo de la angustia del hombre.

#### El puente

Además del **puente**, ya señalado, aparecen como elementos simbólicos: el **caer de los cuchillitos de poró**, signo del tiempo y de la impasibilidad de la Naturaleza, y los **pedrones** (como **dólmenes** y **menhires**), símbolos de lo que permanece idéntico, inmovible frente a lo pasajero, y también — por la connotación **menhires** — símbolos fálicos.

#### La calera

A lo largo del cuento hay un paralelismo simbólico: el color **blanco** (la cal, el paisaje, los caminos) y el **negro** (el contraste evocado), en relación con los personajes: Lina y la Choluta respectivamente. A este orden paralelo pertenecen **carbонера**, **diamante negro**, **estatua de cal**, **gruta** (lo oscuro). Los símbolos blanco—negro aluden a un código tradicional, establecido: el **blanco**, lo legítimo, lo legal, la esposa, el orden; el **negro**, lo ilegítimo, la tentación, la aventura, el pecado. Pero también apuntan a orden establecido de cosas (la monotonía del orden) y a ruptura de ese orden. Hay una serie de gradaciones simbólicas: el **rojo blanco** de las calcinaciones, la **blancura cáustica**, **cal apagada**. La acción del paisaje sobre el personaje es evidente; “Eliseo pensó que su mujer no tenía la culpa de ser tan blanca y pensó que la blancura del paisaje estaba destruyendo a su esposa”.

#### El novillo

Luisa reconoce al toro asesino por un signo: un cuerno manchado de sangre. La oscuridad, los majafierros, símbolos de tragedia y de muerte.

#### El calabazo

Además del **calabazo de lágrimas**, están los colores del cielo en el Poniente, que sugieren las pinturas de Gauguin. “Colores planos, audaces y cálidos, como los cuadros del pobre Gauguin”. Estos colores son simbólicos, pues aluden a la función del personaje: abandono de su familia para librarla del contagio de una enfermedad (lepra). Según la leyenda, Gauguin realizó un sacrificio semejante, y la evocación de su pintura se hace por analogía. A esto se refiere la frase final, cuando el personaje que trajo la noticia de la muerte de Tito Sandí, se marcha “sumergido en un ocaso como nunca”.

#### El bongo

En este cuento, el personaje sufre por las consecuencias (aparentes) de su asedio a Natalia. El conflicto aparece como un juego, pues un malentendido es causa de la angustia del personaje (estructura semejante a la de **La bocaracá**). Al tomar contacto con la realidad del desenlace, el personaje se libera. El **bongo** es objeto simbólico: se parece a un cuento, es una embarcación pero permanece cercana a la tierra, en él caben pocos personajes, su casco se labra en una sola pieza. El bonguero se parece también al bongo. Son también elementos simbólicos el **alcatraz** que arrebató el bocado a otro **alcatraz**, pues se refieren paralelamente a los sucesos narrados. La **negra ave marina**, que como una ancla fondea en el cielo, es también sim-

bólica. Representa la angustia, el remordimiento estancado del personaje.

#### Un matoneado

Son elementos simbólicos: el camino solitario y **confian-zudo** (que representa a la víctima), el matorral encubridor y **agazapado** (que representa al asesino). “Escondíase, grande y rojo, el sol de marzo”. Este paisaje tiene un elemento simbólico: el color **rojo**, que sugiere sangre, muerte. También aparece en las **moras** simbólicas, que son y no lo son en la boca del asesino. El pájaro bobo que sigue a este y luego lo abandona representa pasividad e indiferencia de la Naturaleza. El silencio **lleno de crueldad** de los peones en el comisariato es bisémico: significa cosas diferentes para el asesino y para los peones.

#### La bruja

Aquí hay todo un juego de referencias simbólicas como **bruja**, **aquejarre**, **alambique**, **alquimia**, **baño mágico**, **jabón mágico**, **agüisote**, **escoba**, etc., que pertenecen en realidad a un plano real, en el que tienen un sentido lógico, pero que se usan para sugerir el plano irreal, que es desmitificado. Se trata de un falso ritual que sirve, en el fondo, para devolver a Elvira su verdadera personalidad.

#### El beso

Se dan aquí dos planos complementarios: el plano tranquilo del ensueño y el de la realidad. El personaje, soñador, se sumerge en ese mundo soñado y así puede evadirse de la realidad: su amor imposible. Sus ensueños aparecen simbolizados por el paisaje de nubes que se reflejan en el río (“a veces las nubes eran osos blancos sumergidos en el río, a veces eran dragones de la tarde”). Ambos planos se mezclan en el sueño: “Luego las nubes borran la casa y todo desaparecía: menos aquello, lo único que era verdad, porque todo era falso: el río, los árboles, la casa, menos el amor . . .” El sueño, con sus distintos elementos, simboliza el intento de abolir lo real por medio de la fantasía. La soledad y la incomunicación son simbolizadas por expresiones en que se plasma la indiferencia muda y el misterio de la Naturaleza. Así, por ejemplo, los círculos concéntricos en el agua, el silencio eterno de las piedras, los bambúes que hablan en secreto, la navegación de las hojas en el río, etc.

#### Un grito

Aquí el paisaje característico de la región en esa época está en relación simbólica con la angustia, el abandono y la frustración del personaje. Es la época de las **cilampas**, y hay varios elementos en que se plasma una visión de abandono, desolación y muerte, como el **espectro de la borrasca**, el **robleal fantástico y despiadado**, **monstruos de niebla**. La casa cerrada de su novia, la puerta que no se abre, la ventana que se entreabre y se cierra, la casa desierta del padrino, son también símbolos de soledad e incomunicación. El abandono del caballo simboliza el desprenderse de lo pasado, de lo dejado atrás, de lo que ha dejado de pertenecerle. El **grito** de alegría es símbolo de salvación, de reconocimiento, pues señala la decisión súbita del personaje de comenzar de nuevo, de intentar la conquista de un nuevo espacio. La **barba de viejo** (que evoca la **barba de viejo** de los árboles) evoca como un signo inocuo el pasado y su superación.

### La ventana

Aquí el acto de la mujer de quitar los barrotes a la ventana de la casa es simbólico: revela ternura y comprensión (pues los barrotes traerían a su marido el recuerdo de la cárcel), pero es también un acto ritual de ruptura con el pasado, de abolición, para recuperar un espacio concreto: el hogar cumplido nuevamente.

### El mestizo

El rifle que cuelga de un clavo es símbolo de muerte, y signo del asesinato. La soledad, la incomunicación del hombre son evocadas por la fosforescencia del mar, el chapoteo de una lancha, el croar monótono de un sapo. La tormenta, la tempestad marina y el rayo, simbolizan tragedia, muerte, hostilidad de la Naturaleza.

### Los colores

El nombre **Flor de Itabo** es simbólico: se refiere a la muchacha y a las relaciones entre sus dos padres. ("era palideja y amarga como flor d'itabo y que había brotao entre cuchillos enconosos"). Los colores del paisaje son simbólicos: se refieren a la riqueza de sensibilidad interior de la muchacha: Se sugiere una relación intrínseca entre paisaje y alma: los colores del paisaje se recrean en su espíritu y ella los plasma objetivándolos en los dibujos cromáticos de las carretas que decora.

### El botero

En este cuento es evidente el valor simbólico del **río traicionero**, que misteriosamente atrajo hasta el bote y su vengador a la víctima. "Y el río te trajo a mí oscurito, oscurito, mansito, mansito, pa que cumpliera mi palabra. ¡Río traicionero!" La Naturaleza, en su impasible hostilidad, colabora para que el hombre actúe y pueda liberarse, dominando o reconquistando su espacio.

### El temporal

En este cuento se sugiere el desapego del hombre por la mujer estéril. Y de ahí la incomunicación, y la angustia. Esto aparece simbolizado por el cariño del hombre por su yegua. "¡Pobre yegüita mía! ¡Cuatro partos! En cambio mi mujer . . ." El temporal, la correntada, la pérdida de las cosechas, son elementos que simbolizan hostilidad de la tierra, y el espacio que acaba tragándose al hombre. (Este pasivamente se entrega a aquél).

### El curandero

El paisaje simboliza la muerte, la destrucción de las cosas y del hombre mismo por el tiempo. También la hostilidad y la impasibilidad de la Naturaleza: árboles muertos, petrificados, la neblina (símbolo de incertidumbre, de sospecha): "una calavera de novillo con agua en las cuencas de los ojos". Los cuernos, el agua, son elementos míticos tradicionales que simbolizan **fecundidad**. En este cuento, como en otros de Salazar Herrera, aparecen connotaciones que apuntan a una sugerencia profunda de las ideas de fecundidad—esterilidad en relación con la tierra y la Naturaleza.

### La trenza

El paisaje de la ciudad lejana, cortado por el tronco de targuá, simboliza la contraposición de espacios y situaciones: el pueblo de Teresa y la ciudad de donde vino su amigo, el padre de su futuro niño. La **trenza** es símbolo externo del **susto escondido**, el problema de su gestación. El paisaje nocturno de la ciudad: "montón de estrellas caídas", es símbolo del olvido, el abandono, la soledad y la incomunicación del personaje.

### Las horas

La Naturaleza refleja la soledad, la angustia del abandonado, el tiempo transcurrido: árboles **atormentados**, **rocas carcomidas**. Son relaciones simbólicas: La Cruz del Sur, la esperanza; el silencio del mar, el silencio del encuentro; el perdón, la recuperación.

### Conclusiones

Los elementos simbólicos aislados en los cuentos de Carlos Salazar Herrera, tienen una función semejante: establecen relaciones significativas que apuntan al centro mismo de la estructura hombre—espacio natural en interrelación. En cada cuento puede observarse cómo esos elementos articulan los planos de sentido y dan forma al estilo, tan característico, del narrador.

La estructura de estos cuentos es una estructura poética porque es, fundamentalmente, simbólica. Relaciona mediante unidades significativas multisugerentes al hombre con su medio, al habitante de nuestras distintas regiones con su espacio. Y esta relación no se da solo a nivel de circunstancias externas, pintorescamente, sino que penetra en las motivaciones profundas de la conducta, en el misterio de las secretas relaciones entre la naturaleza y el alma del hombre. Ese misterio, en parte develado, parece querer decirnos que el hombre debe estar en paz consigo mismo y con su tierra. Hay un sutil equilibrio entre lo interior y lo exterior que, de romperse, pone en peligro al hombre. De ahí la estructura fundamental en los relatos **daño—reparación**. El habitante debe lograr una relación adecuada con su espacio vital, pero esa relación es compleja: tiene que ver no solo con sus actos, sino con sus sentimientos, motivaciones, y hasta con el sentido mágico de ciertos hechos o funciones. Salazar Herrera explora el ámbito de lo psicológico e intenta una interpretación naturalista (en el sentido mítico) del hombre de nuestros campos, llanuras y montañas. Por esto, al darle por título a su libro **Angustias y Paisajes** no establece un paralelismo temático (como ha dicho por ahí algún comentarista), sino todo lo contrario: alude a una relación intrínseca, a un sentido dinámico que aparece verdaderamente en su escritura, como lo hemos comprobado. Por esto es título justo, cabal, afortunado.

Tarea aparte sería determinar sus aportes al sentido gráfico del texto, esto es, los rasgos externos de su estilo: la extensión de la frase, los casi constantes apartes, los puntos suspensivos, la economía sintáctica, la escasez del diálogo. Por estos rasgos, que son también elementos significativos ligados a las motivaciones poéticas del relato, los cuentos de Salazar Herrera señalan una ruptura con el cuento tradicional costarricense. Este fue siempre de estructura formal densa, homogénea, cerrada; se caracterizó por la pesadez de los períodos

Pasa a página 35



## UN MATONEADO

Carlos Salazar Herrera

*Ya nada tenía que pensar. Todo estaba pensado ya. Eran las cinco y media de la tarde.*

*Gabriel Sánchez, escondido en el matorral, abrazando su carabina, acechaba la vuelta del atajo por donde solía pasar todos los días Rafael Cabrera, a las seis de la tarde, cuando iba para su casa.*

*¡Todo estaba pensado ya!*

*Gabriel dispararía distante a ochenta pasos largos del corte caminero que da la vuelta al Cerro de los Pavones.*

*Allá, el camino solitario y confianzudo.*

*Aquí, el matorral encubridor y agazapado.*

*Por allá pasaría Cabrera.*

*Por aquí dispararía Gabriel.*

*¡Las pagarás todas juntas! había dicho, y estaba dispuesto a cumplir su palabra.*

*Algún tiempo atrás, en una armería cualquiera, adquirió la carabina, cuya posesión mantuvo ignorada para todos, oculta en la montaña bajo unas cortezas impermeables.*

*Todo estaba pensado ya. No cometería torpeza alguna que pudiera delatarlo. Para eso había calculado todos sus proyectos hasta la saciedad, una y mil veces.*

*Y ahora, sentado sobre los talones, acariciando el arma, esperaba y esperaba, atisbando el recodo del camino.*

*Había decidido matonear a Rafael Cabrera, y para matonearlo estaba allí, inmovible, como un monolito.*

*— ¡Las pagarás todas juntas! . . .*

*Escondíase, grande y rojo el sol de marzo.*

*Por fin, allá, al despuntar la vuelta del Cerro de los Pavones, con un fondo luminoso de celajes, apareció la silueta del otro.*

*Gabriel miró su reloj. Eran las seis en punto de la tarde. ¡Cumpliría su palabra! . . . Ya era cosa de unos segundos.*

*Entonces empezó a oír apresuradamente sus palpitaciones, y se enojó con su débil corazón.*

*Frente a él, a dos palmos, vió un racimo sazón de moras, arrancó unas cuantas y se las echó a la boca.*

*Luego las escupió . . . porque no eran moras.*

*Aquél había llegado al lugar indicado para matarlo.*

*Este se puso la culata al hombro, sostuvo el resuello apuntando con toda precisión . . . y disparó.*

*El eco repitió el carabinazo.*

*Aquél se llevó las manos al pecho y cayó violentamente rodando por un pequeño declive, donde quedó boca abajo, hundido en el polvo.*

*Gabriel Sánchez se alegró de haberlo matado, y comenzó a desarrollar su plan de regreso.*

*Bajando por un despeñadero llegó a la orilla del río, en cuya profundidad arrojó la carabina. Buscó luego la canoa, que días antes había escondido entre las breñas de la ribera, y la puso a flote.*

*Remó. Remó usando toda la fortaleza de sus músculos, para librarse bien pronto de tan franca cortadura.*

*Alcanzada la ribera opuesta, abandonó la canoa a la voluntad del río y se metió en la selva.*

*Ahora iba lento y sosegado, como si nada hubiera ocurrido. No pensaba siquiera en lo que había hecho. Eso lo dejaba para después.*

*Un pájaro bobo lo siguió largo rato saltando de árbol en árbol, hasta que se volvió cansado de aquel hombre sin importancia.*

*El hombre sin importancia acabó de atravesar la selva y salió a un campo de pasto. Después al camino carretero, ancho y sabroso.*

*Llegó a su casa, regocijadamente. Nadie había. Envolvió una toma de picadura de tabaco en un recorte de papel amarillo y le dió fuego chupándolo hasta colmar los pulmones.*

*¡Nadie lo había visto!*

*Echóse sobre una hamaca y sopló una columna de humo.*

*Entró la noche.*

*Fue cuando se dió a-gustar la venganza a su sabor, gozándose del acierto de todo, y de su dominio contra la flaca naturaleza de los nervios. Necesitó luego fortalecer su conciencia con las poderosas razones que tuvo para matar, llevando a su memoria los motivos que originaron aquel juramento: ¡Las pagarás todas juntas! . . .*

*“¡Rafael Cabrera estaba ahora muerto! ¡El lo había querido! ¡Se lo había ganado! . . . ¡No faltaba más!”*

*Y así, echado boca arriba, con las manos enlazadas debajo de la nuca, estuvo largo rato desgranando una mazorca de recuerdos viejos.*

*De pronto recordó que él solía permanecer todas las noches a esas horas en el comisariato del chino Acón, donde llegaban a conversar los peones y patronos de las haciendas vecinas. La ausencia suya en el comisariato podría dar lugar a una sospecha; por otra parte, su hermano no tardaría en llegar, sorprendiéndose, seguramente, de encontrarlo metido en la casa, lo cual originaría una pregunta que resolvió evitar. Era preciso considerarlo todo. Hasta los más despreciables detalles, ahora y en el futuro, podrían significar una imprudencia.*

*Entonces Gabriel comprendió que, en cierto modo, había perdido su libertad.*

*Se dirigió al comisariato del chino Acón, igual que todas las noches, a charlar un rato con los peones.*

*Allí, posiblemente se comentaba ya el asesinato de Cabrera. Gabriel debería escuchar la noticia con asombro. Quizás reprocharía indignado el crimen. Quizás agregaría luego con fingida tristeza: ¡Pobre señor Cabrera! . . . ¡No hay derecho para matar!*

*Iba caminando a paso lento, bajo la noche y entre los grillos. Resolvió desembarazarse en el camino de un fardo de cosas por pensar, pero la carga se le hizo más pesada con una angustia, que no supo por qué, se le encajó encima. Perdía la serenidad conforme se acercaba al grupo de sus amigos.*

*Tuvo la impresión de que llevaba marcada en el semblante la tremenda verdad que quería encubrir. Tuvo el temor de que sus propios ojos lo fueran a delatar. Sintió miedo de que*

*él mismo, inesperadamente y contra su propia voluntad, fuera a contarle todo. víctima de una turbación.*

*Quiso arrancarse de golpe aquellas inquietudes, pero ya no pudo. Nuevos temores se le incrustaron en el cerebro.*

*¿Alguien vería el humo de la pólvora? ¿Alguien lo miraría bajar por el despeñadero? ¿Arrojar la carabina al río? ¿Remar en la canoa? ¿Echarla a la deriva? ¿Atravesar la selva? ¿Cruzar el pastizal? . . . Aquel pájaro bobo que lo siguió largo rato, ¿sería capaz de contar algo? Y se echó a reír; luego se asustó de oírse riendo.*

*No, nadie lo sabía. Todo fué un acierto . . . ¡Era preciso matar! . . .*

*Miró el reloj, eran las ocho recién pasadas.*

*Y echándose las manos en los bolsillos, con aire indiferente . . .*

*Entró en el comisariato del chino Acón.*

*El comisariato del chino Acón estaba lleno de gente. Gabriel saludó a los muchachos rozando con sus dedos el ala del sombrero y se fué a sentar en un ángulo de la tienda, sobre unos cajones de mercaderías. Encendió un cigarrillo y, al levantar la vista notó que varios peones lo miraban con marcada insistencia.*

*Un hervor de sangre le recorrió atropelladamente todo el cuerpo.*

*Observó que entre todos los peones se había hecho un silencio todo lleno de crueldad. A las miradas de aquéllos, se unieron las de otros y otros y otros más.*

*Tembló.*

*Se le helaron las manos y comenzó a sudar.*

*Algunos comentaron algo en voz baja mientras lo miraban de soslayo con aire misterioso. Después . . . ¡Nada! Se oía el silencio.*

*Gabriel creyó necesario sonreír. Fué una risa dolorosa, estrujada por el miedo. Notó que le temblaban los ángulos de la boca. Se dió cuenta que no tenía fuerzas para hablar ni para moverse; que no tenía valor ni siquiera para quedarse allí mismo, inmóvil.*

*El Jefe Político acababa de entrar, y Gabriel pudo oír que dos o tres voces le decían sucesivamente:*

*— A usted le toca.*

*El Jefe Político se adelantó con paso lento en dirección a Gabriel, seguido de algunos hombres.*

*En aquel momento Gabriel reaccionó. Lo negaría todo. Además, nadie podría probarle nada porque no hubo error alguno, estaba seguro. Levantó la cabeza y se llenó de magnificencia.*

*— Gabriel, — dijo el Jefe Político — venga usted conmigo. — Y ya afuera, con voz piadosa:*

*— Hará poco más o menos dos horas matonearon a su hermano en la vuelta del Cerro de los Pavones.*



## UN GRITO

Carlos Salazar Herrera

*Lo había perdido todo. La tierra, la casa, el sembrado. Todo lo había perdido. La voluntad, la ilusión, el tiempo.*

*Hacia la mitad del día, entregó sus bienes al acreedor. Entregó íntegra su hacienda, junto con sus diez años de trabajo.*

*Su nombre . . . Matarrita.*

*Fué allá, por las altas cumbres de Santa María de Dota, donde llegó cierta vez, solo, como caracol ermitaño, buscando tierras anchas y milagrosas . . . También quiso que hubiera paisaje para tener, de tarde en tarde, donde echar a navegar la vista.*

*Durante diez años fué transformando en labrantío, el campo que encontró obstinado en apretada montaña. Construyó una casa, pegó en las paredes algunos cromos y aprovechó la callada atención de las cosas para conversar con ellas.*

*Durante diez años se levantó temprano para descubrir en la siembra, con los primeros resplandores del día, los últimos brotes de la noche.*

*Finalmente llegaron a decirle que nada de aquello era suyo.*

*Había obtenido un préstamo, pero . . . cuando los intereses empiezan a acumularse, simultáneamente la tierra empieza a cambiar de dueño.*

*Llegaron con un pliego de papel, y con la pequeñez de este pliego envolvieron ¡todo cuanto encontraron!*

*Matarrita nada dijo. ¿Qué iba a decir? . . . Todo lo había perdido, hasta el ánimo de buscar una solución. No tuvo una súplica; tampoco una queja. Aún más, añadió una sonrisa . . . y se guardó la pena.*

*Al atardecer ensilló su caballo, abandonando diez años de sudores y congojas que quedaron plantados en la tierra para cosecha de otro.*

*Paso a paso se fué alejando de sus sembrados, como quien vuelve de una fiesta en donde se han derrochado demasiadas energías.*

*En aquellas desordenadas cumbres, durante la época de las cilampas, el frío atormenta las articulaciones y desconsuela el espíritu. Era la época de las cilampas.*

*Matarrita se metió las orejas debajo del sombrero, se frotó la nariz, y apretó con las piernas la panza del caballo para calentarse con el vaho.*

*El viento de agua, a una velocidad disparatada, aullaba como perros con miedo.*

*Por allí vivía su novia, con sus padres los Ortigas.*

*Matarrita pensó que debía visitarlos para contarles su fracaso y para aplazar la boda convenida.*

*La casa toda estaba cerrada. Llamó a la puerta repetidas veces. Nadie respondía.*

*— ¡Upe! ¿No hay nadie? . . . ¡Soy yo, Matarrita! . . .*

*Esperó unos segundos y llamó de nuevo. — ¡Ñor Ortega! . . . ¡Mela! . . .*

*Acercó el oído a la puerta. — ¡Soy yo! . . . ¡Matarrita! . . .*

*¡Cuántas cosas pensó que podría decirle a la muchacha! ¡Cuántas ganas tenía de que le dieran un jarro de café caliente! ¡Qué gran deseo de fumarse un cigarrito, sentado junto al fogón de la cocina!*

*Luego, pudo observar que una de las hojas de la ventana se entreabría unos centímetros.*

*— ¡Soy yo, Matarrita!*



La ventana se cerró y pasaron el picaporte, pero la puerta no se abría.

—Bueno,— se dijo, mientras continuaba su camino hacia El Empalme.— Esto también se acabó.

Le quedaba su padrino ñor Aguilar, que vivía no muy lejos, en una planicie talada, a quien no visitaba sino de año en año, para llevarle algún regalito el día de su Santo.

Allí con seguridad le darían un jarro de café caliente.

Cuando pasaba cerca, torció riendas a la izquierda y llamó a la puerta.

La llovizna, casi horizontal, aporreaba las paredes y el viento sacudía constantemente una plancha de cinc mal clavada.

—¡Padrino! . . . ¡Aquí está su ahijao Matarrita con mucho frío! . . .

Pero tampoco la puerta se abrió.

Matarrita, acercándose a una rendija, pudo ver que la casa estaba sola. Luego miró alrededor. Había en todo como un escalofrío de desolación y abandono. Era el espectro de la borrasca que en las cimas desabrigadas espanta a los montañeses quienes huyen buscando los bajíos.

Más allá, ni un rancho, ni una alma, ni un pájaro. Sólo el el inmenso robledal, fantástico y despiadado.

Por un instante pensó en el calor sabroso de la Bahía de Moín.

Ahora, el viento de agua, en su trágica carrera cambiaba de paraje y por momentos se acumulaban monstruos de apretada niebla, porque en aquellas alturas las nubes se tienden a descansar.

Los friolentos robles han tenido que cubrirse con musgos y los más añosos se dejaron crecer su "barba de viejo". En las axilas de las ramas tiritan las orquídeas, y se descuelgan por los bejucos los quejidos del robledal.

A veces, una alita de huracán lanza cuchillos de doble filo, y con un estremecimiento, todo el robledal gotea . . . pero en el suelo hay una muchedumbre de hongos que tienen forma de paraguas.

Al llegar a El Empalme, Matarrita se apeó del caballo.

Lo cogió por la brida y lo puso de cara a Santa María, dándole un latigazo en las ancas.

Acababa de recordar que el caballo . . . tampoco era suyo.

Miró hasta donde pudo a la bestia trotando hacia el potrero, y se frotó las manos limpias de rienda.

Fué entonces cuando se dio cuenta exacta de su angustiosa soledad. Se sintió aislado, sin ninguna atadura, sin ninguna querencia, sin ningún derrotero. Y mientras caminaba con su lío de tristezas, se iba perdiendo por un atajo angosto y barroso del robledal velado por la neblina. Iba tropezando con los bejucos y la maleza que se prendían a sus piernas como plantas carnívoras. Iba deshecho, lamentablemente perdido, entre aquel espantoso bosque de horcas con sus cuerdas colgando, mientras la noche se le venía encima cargada de silencio.

Entumecido el cuerpo por el frío, apagados los ojos por la bruma, embotado el cerebro por tantas amarguras, tuvo de pronto la extraña impresión de que había muerto. Lo sorprendió el temor de que, en un arrebato inconsciente, se hubiese colgado de cualquier bejuco, aceptando la insistente invitación al suicidio, que, durante toda la tarde, había venido repitiendo una voz a sus espaldas.

Entonces creyó que debía convencerse a sí mismo de que aún no había muerto. Tenía que hacer algo para solucionar aquella necesidad de volver a la vida. Algo que fuera como una liberación o un desahogo. Algo para dar un hervor a la sangre y un consuelo al alma. Algo para romper el silencio y espantar la tristeza. Algo que tuviera, en un momento dado, el poder milagroso de cambiar el espíritu demasiado confuso de las cosas . . .

Y lo encontró.

Se llenó los pulmones de aire, y soltó un prodigioso grito de fiesta que hizo temblar al robledal.

Ayer conocí a Matarrita. Me contó su historia. Vive en la Bahía de Moín, y se ha dejado crecer su barba de viejo. De tarde en tarde echa a navegar su vista sobre el Mar de las Antillas.

INSTITUTO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS  
INVESTIGACIONES DE PROXIMA PUBLICACION

Schifter, Jacobo. *Populismo vs. Transformismo*. Para ser publicado por la Editorial Universitaria Centroamericana en San José, en marzo de 1978. (Una reinterpretación de la Guerra Civil del 48 en Costa Rica, vista como la polarización de dos movimientos antagónicos).

Gudmundson, Lowell. *Estudios en Historia Social y Económica de Costa Rica: 1700-1850*. Para ser publicada por la Editorial Universidad Estatal a Distancia en San José, en marzo de 1978.

Contenido:

"Mecanismos de movilidad social para la población de procedencia africana en Costa Rica colonial: manumisión y mestizaje".

"La ganadería guanacasteca en la época de la Independencia: la Hacienda de San Juan de Dios, 1815-1835".  
"Nueva luz sobre la estratificación socio-económica en Costa Rica al iniciarse la expansión cafetalera".

\*Gudmundson, Lowell. *Aspectos socioeconómicos del delito en Costa Rica: 1750-1850*. (Mimeografiado).

Varios autores. *Costa Rica Contemporánea*. Para ser publicado por la Editorial Costa Rica, en San José, en marzo de 1978.

Contenido:

Veintidós ensayos sobre diversos aspectos de la vida política, económica, social y cultural costarricense de las últimas décadas.



## EL CURANDERO

Carlos Salazar Herrera

*En primer término un árbol, desnudo de musgo.*

*Era un árbol sin vida, en pie. Un enorme viejo petrificado, de más de trescientos años.*

*Después . . .*

*La neblina, revolviéndose en su misma densidad, como debe ser la tremenda confusión del alma cuando se le muere el cuerpo.*

*Una calavera de novillo, tirada por ahí, con las cuencas llenas de agua.*

*Y casi invisible, la mancha gris de una casa destruída por la neblina.*

*El curandero Constantino se bajó de la mula, la cual confió al viejo petrificado. Miró la calavera de novillo . . . y como un espectro, pasó sin dificultad a través de los muros blancos de la neblina.*

*— ¡Upe!*

*— ¿Quién?*

*— Constantino.*

*— Dentre.*

*El curandero empujó la puerta y entró pintando de miradas las paredes.*

*— Con su permiso . . . ¿Onde está Isáias?*

*— Pase por aquí, Tino . . . Yo creo que y'está agonizando— contestó en secreto la mujer de Isáias.*

*El curandero se acercó al enfermo. Le puso una mano en la frente, le levantó un párpado y miró el ojo.*

*Afuera estaban los sudarios, y las calaveras de novillo, y los árboles callados, resistiéndose a desplomarse.*

*Adentro, el cuarto estaba lleno de respiraciones, de oídos, de ojos, de latidos y de silencios llenos de palabras.*

*— ¿Dende cuándo está enfermo?— preguntó el curandero.*

*— V'hacer una semana.*

*— ¿Cómo empezó?*

*— Con fríos, vómitos, tos, calenturas y una estaca en la espalda.*

*— Ajá.*

*— Le yerve el pecho y le cuesta resollar.*

*— Ajá.*

*El curandero dió algunos paso rascándose la cabeza y llamó hacia la cocina a la mujer del enfermo.*

*— Dígame una cosa, Lupe: ¿Por qué me mandó recaó a yo que viniera a ver a Isáias?*

*— Si yo no juí, Tino. Jué él, el mesmo Isáias. Dende que se enfermó m'está diciendo: Traíganme a Constantino. Yo sé que Tino me alivia. ¡Yo sé que Tino me alivia! . . . A yo m'extrañó mucho que lo pidiera a usted, que vive tan largo, y estando ahí nomasito ñor Lolo, pero . . . diónde convencello . . . ¿Idiay? . . . ¿Yo qu'iba hacer? . . .*

*El curandero descubrió apiñaditas, como protegiéndose una con la otra, sentadas en un oscuro rincón de la cocina, a dosmuchachas como de la misma edad.*

*— Son mis hijas— creyó necesario explicar Lupe— Mis únicas hijas, las pobrecitas son sordomudas.*

*Constantino nada dijo. Volvió al cuarto del enfermo y se sentó en la cama.*

*Lupe, apoyada en la pared, mordiéndose la punta del delantal, pènsaba:*

*"Hace veintidós años y cuatro meses pasó lo que fué, y aquellas infelices criaturas gemelas — estaba segura — eran*

hijas de Constantino. ¡Nadie lo sabía! . . . ¡Nadie en el mundo! . . . sino ella, y ella lo sabía con toda la tremenda realidad de una mujer que se creía justamente castigada por su flaqueza . . . Pero ahora, estaba sintiendo una angustia. Sintiendo el temor de que Constantino fuera a sospechar que aquellas pobres mellizas eran hijas de él. Ella no quería que Constantino sufriera por aquello. Por miedo y por amor, había dejado la pena a su inocente marido”.

Constantino, sentado en la cama, tomando el pulso del enfermo, pensaba:

“Hace como veinte o veinticinco años ocurrió aquello. El no sabía cuanto tiempo. Lo cierta era que fué una aventura de su juventud sin consecuencias, que le había dejado un grato recuerdo. Desde entonces, se había marchado del lugar y vivía soltero, a doce leguas de distancia, sin saber nada de aquella familia . . . hasta hoy. Pero ahora, le estaba rompiendo el corazón la sospecha de que quizás aquellas desgraciadas muchachas . . .”.

El enfermo se movió, y esta agitación arrancó a Constantino de sus pensamientos.

—Hay que ponerle unos sinapismos en pecho y espalda, y dale a oler las siete yerbas. Yo tengo la mula ahí ajuera, y vuír a la Villa a traer mostaza. Mientras, vaya usté, Lupe, a la cocina y pone a calentar cuanto chuica encuentre. Si tiene cobijas coloradas, mejor.

La mujer se fué a la cocina a hacer lo que le mandaban.

El curandero quedó mirando al enfermo.

Isaías abrió los ojos, y con mucha dificultad le habló a Constantino de esta manera:

—Mirá . . . Tino . . . No te molestés en haceme medicinas . . . Yo me muero esta misma noche . . . T’he mandao a llamar . . . pa que te hagás cargo de mi mujer . . . y de tus dos hijas.

El curandero sintió que se le había caído el corazón, y se agachó para recogerlo del suelo.

—Está bien— dijo.

Y cumplió su promesa.

Lea en el próximo número de REPERTORIO AMERICANO

La formación semántica en el proceso lengua—pensamiento . . . . .	por Gastón Gaínza
Justo premio a Vicente Aleixandre . . . . .	por Hugo Montes
Función poética del movimiento en un soneto de Leopoldo Lugones . . . . .	por Homero Castillo
Contribución a un análisis semiológico del poema “Viet—Nam, cinco cuadros” de la panameña Diana Morán . . . . .	por Annunziata O. Campa
<b>Misa—Mitin</b> de José Roberto Cea y los frutos que veremos arder . . . . .	por Miguel Huezo Mixco
Necesidad del Paraíso . . . . .	por Jorge Jobet
La situación del narrador en <b>Pedro Páramo</b> . . . . .	por Carlos E. Aguirre
Análisis de la novela <b>La última niebla</b> , de la escritora chilena María Luisa Bombal . . . . .	por Franco Fernández
Amighetti expresionista . . . . .	por Willy Montero
Homonimias y polisemias en la nomenclatura zoológico—botánica del español hablado en Cuba . . . . .	por Nicolás Farray
Los Jesuitas en Nicaragua, durante los años de 1871 y 1872 . . . . .	por Franco Cerutti
Los hebreos y la inquisición española en América . . . . .	por Sara Befeler de Zomer
Freud y el origen de la obra de arte . . . . .	por Carlos Sagot Muñoz
El ferrocarril al Pacífico y los Contratos Ulloa — Casament y Soto — Keith . . . . .	por Luis A. Serrano
Pablo Antonio Cuadra en Italia . . . . .	por Vera K. de Estrada
<b>Poemas de la respuesta</b> de Jorge Charpentier . . . . .	por José Basileo Acuña

NOTICIA DE LIBROS



## EL RAYO Y OTROS SUCESOS de Victoria Garrón de Doryan

*Fabián Dobles*

Acaba de aparecer, editado por el Departamento de Publicaciones del Ministerio de Educación Pública, un libro de cuentos y relatos cortos, de ambientes y sabores muy costarricenses, donde acontecen también dos o tres escapadas felices por los caminos del viejo continente. Su autora es la bien conocida escritora y poetisa Victoria Garrón de Doryan, quien, habiendo antes trajinado con fortuna por los campos de la lírica y escrito para el Ministerio de Cultura cortas biografías de los ilustres costarricenses, Joaquín García Monge y Anastasio Alfaro, nos ofrece ahora una sorpresa con su claro y sencillo conjunto de retablos y situaciones tan nuestros en que, como tónica preferente, el lector palpa la presencia viviente, directa o mediata, de la autora cuando niña, cuando adolescente o ya adulta, sus vivencias en el villorio rural o la gran ciudad extranjera, su absorbente sensibilidad para con el ser humano y los paisajes de la patria, y su capacidad de contar sucesos nada común porque, como diría Carmen Lyra, lo hace sin muchas aquellas. En efecto, este es un libro llano y al alcance de todos, niños o grandes, donde lo pretencioso está de raíz excluido. Más que su autora, son los pasajes amenos o significativos de la vida, que reflejan modos de ser o sentir de la gente, ya en una capital provinciana, ya en la pura campiña neblinosa de altura, los que se sentaron a escribirse a sí mismos sirviéndose de la amorosa mano de Victoria.

Dice uno amorosa mano porque todos estos sucesos, cuentos o anécdotas rezuman y rebalsan bondad de corazón como miraje interior enfrente de los personajes y personajillos que desfilan por ellos. Sin artificios de argumento o estilo, algunos casi sólo momentos de apariencia intrascendente,

con las ondulaciones de arriba abajo naturales en todo conjunto de narraciones aun de grandes plumas maestras. En *El rayo y otros sucesos* todo transcurre amablemente, con oportuna narrativa, y mueve al espectador, quiéralo que no, a revivir allá en sus adentros mil recuerdos similares a los episodios del libro, que más que vida individual, ya se le han vuelto vida de país y paisanos a lo largo de los veranos y los inviernos.

Con los años, uno puede llegar a los relatos, mejor que a perseguir trucos hábiles y artificios ingeniosos, en pos de solaz y de gracejo. Al libro de Victoria nadie venga a encontrar confusas iridiscencias estilísticas, que no las hallará: dése el gusto de arrellanarse a escuchar cosas de nuestro aquí y nuestro allá, más bien de entonces que de hoy en día, por boca de alguien que en su ejercicio vital ha sido antes que nada maestra, y que por su intercambio cordial con niños y con jóvenes se fue llenando del impulso interior de contar, como la autora dice sucesos; lo que, de algún modo, lo trae a uno al recuerdo de don Joaquín García Monge, que así denominó los de *La Mala Sombra*.

Amiga y discípula y fue Victoria Garrón, precisamente, del Maestro García Monge, entonces ella una estudiante de secundaria; cómo le habría gustado a don Joaquín publicarle personalmente en su *Repertorio* algunos de estos sucesos.

Por eso, para este número, hemos seleccionado unos pocos, como primicia.

## ¿Y EL PEDACITO?

*Ese domingo se jugaba un millón de colones.*

*Tomás se hallaba en la pulpería cuando apareció el número premiado en grande, en la pantalla del televisor. Con escepticismo sacó un pedacito todo arrugado de la bolsa de su chaqueta: la serie y el número eran idénticos a los del que tenía en la mano. Miraba el pedacito, miraba la pantalla y no acababa de salir del asombro. No cabía duda, había ganado un cuarentavo del premio mayor.*

*Primero pidió un trago grande, y, luego comenzó a reír a carcajadas, y fue risa y risa todo el camino hasta llegar a su ranchito.*

*—Susana, Susana—, llamó a gritos—, ¡me saqué el mayor, me saqué el mayor! Ahora todo este pulguero va a desaparecer. Hoy mismo nos vamos al pueblo y alquilamos una casilla decente. Te compro ropa, Susana, y mandamos a los güilas a la escuela. Adiós chuicas, adiós trastos viejos, adiós pulguero.*

*—¿Pero estás loco, Tomás? Tené calma. A ver, enseñame el numerito, porque no te lo creo y, además, te encuentro como "almadio".*

*—Miralo, mujer incrédula.— Y Tomás pasaba el pedacito de lotería frente a los ojos de su mujer.*

*—Ahora vamos a hacer una gran hoguera con toda esta mugre.—*

*Y, como trastornado, entró en el rancho, cogió un leño encendido que había en el fogón, prendió unos periódicos viejos y le dio fuego.*

*Cuando las llamas se alzaban saltarinas, cogió la chaqueta que por ahí había quedado tirada, diciendo:*

*—¡Y ésta también! Mañana me compraré una nueva—.*

*Susana sollozaba mirando desaparecer el rancho con todos sus míseros haberes, el rancho donde desde hacía doce años, jovencillos los dos, dejaron las casas de sus padres y se fueron a vivir juntos. ¡Cuántas congojas habían pasado allí!, los nacimientos de sus hijos . . . , la muerte del menorcito . . .*

*Las llamas se fueron reduciendo y quedó un montón de ascuas.*

*Los dos "panzoncillos" miraban atónitos a su madre llorar y a su padre reír y brincar de alegría.*

*—Ahora sí, Susana, dame el pedacito y vámonos de aquí—.*

*—¿El pedacito?, pero si yo no lo tengo, vos lo tenías, me lo enseñaste y lo volviste a poner en la bolsita de la chaqueta.*

*—¡La chaqueta! Pero si la tiré al fuego . . . —*

*Y con la chaqueta . . . , se quemaron las esperanzas de Tomás.*

## AL QUE NO QUIERE CALDO . . .

*—Señorita enfermera, se lo suplico, sé que no es cristiano . . . , pero no puedo . . . Jamás he soportado a los negros y tenerlo de único compañero en este salón del hospital me pone los pelos de punta . . . Y, además . . . hace tan feo de noche!*

*—Pero señor, si es un ser humano como cualquier otro, ¿cómo es posible que usted, que parece culto, tenga esos prejuicios?*

*Y esta conversación se repitió una y otra vez en el Hospital de Cartago, hasta que la enfermera, una mañana, echó la ropa en una bolsa plástica y le dijo al señor Jiménez:*

*—Ya logré cambiarlo de sala para que me deje en paz. Pero créame, usted se me ha hecho antipático con esa majadería. Sobre todo que el negrito se ha puesto tan mal, que no creo que pase del domingo.*

*El domingo en la tarde, realmente, se supo en todos los salones del hospital que el señor Brown había muerto y que estaría en la capilla un rato antes del entierro, para aquellos pacientes que quisieran rezarle una última oración.*

*Con la conciencia un poco maltratada, el señor Jiménez se puso la bata y se fue a ver al negro Brown, que yacía en su caja mortuoria.*

*Verlo y empezar a vociferar fue una.*

*— Pero si estos son mis vestidos, mi mejor traje, con el que entré al hospital . . . , entonces los que tengo en mi bolsa plástica deben ser los del muerto. ¡Al diablo con la bolsa y con la enfermera, ya me quedé sin traje!*

*Y así fue como el negrito Brown salió para su última morada con un impecable traje de la sastrería Ramírez Valido.*

## CHANA Y MONSEÑOR THIEL

*Chana, simplemente Chana, la india guatemalteca, vino de su país con manos hábiles y corazón generoso.*

*Entre las hazañas de su vida, se cuenta la de haber sabido más que los médicos de cabecera de Monseñor Bernardo Thiel.*

*Corrían los años de mil ochocientos ochenta y tantos y al Obispo Thiel lo aquejaba una serie enfermedad. Se le inflamó exageradamente un pie. Más de cinco médicos lo habían examinado sin descubrir el origen del mal.*

*Cuantas más medicinas le daban, con más dificultad*

*camínaba el Obispo.*

*Pero Chana, al corriente de la dolencia del prelado, lo visitó y con su sabiduría innata dijo:*

*— Permítame su pie y una aguja desinfectada, Monseñor. Yo creo que lo que usted tiene es, simplemente, una nigua con familia.*

*Días después, ante la estupefacción de los médicos, Monseñor Thiel camínaba por toda la casa.*

## LA RECETA

*—¿No ha pasado el zapatero?, preguntó don Rodolfo.*

*—No; es curioso, hace días que no pasa.*

*—Es malo acostumbrarse a una persona... ¿Desde cuándo, Flora, nos remienda los zapatos?*

*—Creo que desde que nos casamos.*

*—Bueno, me voy para la oficina; si aparece entrégale mis zapatos café.*

*Y el esposo se despidió de su mujer con un cariñoso beso.*

*Al día siguiente asomó Gino... , cojeando.*

*—¿Ay, señora!, discúlpeme. No había vuelto porque tengo una infección en un dedo del pie y, como ve, casi no puedo caminar.*

*—¿Y qué se ha hecho?— pregunta solícita doña Flora.*

*—De todo: yodo, alcohol, agua oxigenada, mercurio cromo, pero no cede. Hasta me lo he calentado con manteca de cerdo.*

*—No, no, lo mejor es alistar una palangana con agua hirviendo, ponerle suficiente sal y meter el pie... , a lo que aguante. Luego lo envuelve en un paño y no se baja más de la cama. Hágalo de noche, cuando ya se ha desvestido. Verá usted que en dos días cede la infección.*

*Gino, el zapatero remendón, se despidió agradecido llevando el par de zapatos del señor.*

*Pero pasó mucho tiempo y el hombre no volvía.*

*Al mes, llegó de nuevo, pálido, envejecido, adelgazado, que no daba paso.*

*—¿Qué sucedió, Gino?*

*—Señora, con su receta la infección se me curó la primera noche que me hice el remedio. Metí el pie en el agua hirviendo, pero fue tan terrible la quemada, que junto con la infección me bajó toda la piel del pie y he estado un mes en el hospital.*

*—Pero, Gino, yo le dije: "A lo que aguante".*

*—Ese es el problema, señora, que yo aguanté el agua a 100 grados de calor; pero mi piel no.*

# “LOS JUEGOS FURTIVOS”

de Alfonso Chase

Sherry E. Gapper

## Introducción

La forma en que está construída cualquier obra literaria, especialmente la novela, es siempre homóloga a una estructura mayor que la condiciona. En el caso concreto de la novela, es muy clara la relación entre el mundo representado en ella y la sociedad real de la que proviene. Esta afirmación se comprueba a través del estudio de la novela *Los juegos furtivos*<sup>1</sup> del costarricense Alfonso Chase.

En este estudio se hace en primer lugar, una descripción estructural a partir de la cual se buscarán las estructuras conscientes e inconscientes de la sociedad real en la cual se originó. La primera parte es una descripción inmanente de *Los juegos furtivos*, y la segunda un comentario sobre el origen y el significado de su estructura descrita. Es necesario hacer una descripción de la obra para hacerse consciente tanto de las relaciones humanas como de la manera en que éstas son homólogas a la estructura misma de la obra. Con esta base se busca un significado más profundo al investigar la génesis de esta novela. Viendo si todas estas estructuras se ajustan, se llega a una valoración de la eficacia de la obra para comunicar, transmitir y criticar las ideas de la conciencia colectiva.

Las consideraciones de Georg Lukács<sup>2</sup> y Lucien Goldmann<sup>3</sup> — dos de los más importantes estudiosos de la sociología de la literatura — sobre la novela y su relación con la sociedad, hicieron surgir las ideas aquí presentadas. La novela ha sido descrita por Lukács como la expresión literaria de ciertas actitudes humanas, especialmente la relación entre el hombre y la sociedad; esta relación debe entenderse como una oposición radi-

cal entre el hombre y el mundo, entre el individuo y la sociedad. Según Lucien Goldmann “la forma novelesca analizada por Lukács es caracterizada a la vez por la comunidad y el antagonismo radical entre el héroe y el mundo: la comunidad tiene su fundamento en la degradación común de uno y otro con relación a los valores auténticos que rigen la obra, al absoluto, a la divinidad; el antagonismo está fundado en la naturaleza diferente y aún opuesta de esta degradación.”<sup>4</sup>

El autor puede hacer presentes en su obra los valores que de un modo no problemático están presentes en su propia conciencia; Lukács acepta que la novela sea para el escritor el testimonio de una experiencia pasada. Por ello, la novela es una forma biográfica por excelencia (en cuanto al personaje), pero también es una crónica social en cuanto que esa biografía se desarrolla en el interior de la sociedad dada. De nuevo citando el estudio de Goldmann, para Lukács “la forma novelesca implica la ironía que resulta del hecho de que ese autor conoce a la vez el carácter demoníaco y vano de la búsqueda del héroe, el carácter convencional del mundo donde ella se desarrolla, la insuficiencia de la conversión final y por último, el aspecto conceptual de valores tales como ellos existen en su propia conciencia.”<sup>5</sup>

Para Lukács, el héroe de la novela es un ser problemático ya que está consciente de una serie de valores absolutos pero los busca sin llegar a encontrarlos. en realidad porque ni siquiera existen en la sociedad presentada. Al héroe también lo afecta el problema de la temporalidad; el tiempo es considerado como un proceso de degradación contfua.

El escritor responde a las actitudes

e ideas presentes en su sociedad, actitudes e ideas conformadas, según Lukács, por el sistema económico que las rige. De esta manera, el autor adquiere importancia cuando ha logrado describir (en el nivel inconsciente o consciente) las estructuras significativas de la sociedad en que se encuentra y las relaciones que existen entre él mismo y su realidad; entonces las manifiesta artísticamente. En el caso de la novela, esa manifestación artística conlleva una intención narracional (entendida ésta como una actitud crítica ante su sociedad, a través de su obra, que está provocada por las relaciones mencionadas). Debe aceptarse, según lo amplía Goldmann, el hecho de que el escritor también se ve afectado por los valores de uso y de cambio presentes en cualquier sociedad. Esto puede influir tanto en la estructura de la obra como en su contenido.

Al tomarse en cuenta estas consideraciones, se espera proceder con este estudio de la siguiente manera: de la estructura de *Los juegos furtivos*, un fenómeno particular de la sociedad costarricense, a una ley general de las estructuras inconscientes de esa sociedad real.

## 1.0 Descripción de *Los juegos furtivos*

*Los juegos furtivos* presenta un mundo en que el individuo (el protagonista) se enfrenta al grupo social. Esta novela está estructurada, según se verá, de tal modo que la distribución de cada una de sus partes responde a necesidades temáticas; es decir, que el aparente “desorden” que la obra presenta es una parte importante en su desarrollo. Estas consideraciones van a regir, a manera de hipótesis, las siguientes páginas.

Se utilizará aquí de un modo simplificado el método de análisis narrativo que Claude Bremond<sup>6</sup> ha esbozado. Se refiere al proceso que se experimenta en una fábula, cuando habla de una **situación inicial** y un **proceso** que lleva a una **situación final**. Este proceso puede ser, según el caso, de mejoramiento o de degradación; normalmente se da la posibilidad de que alternan ambos tipos de proceso.

Para hacer una descripción completa de esta novela, es necesario reconocer que posee dos sistemas interpuestos de mejoramiento y degradación. Los dos sistemas, que se llamarán **nivel síquico** y **nivel exterior** según se explicará en los apartados respectivos, tienen una situación inicial, un proceso de cambios, una situación final, y otras características propias. Cada nivel posee un propósito particular, que hace que no pueda subordinarse al otro nivel. El **nivel síquico** es una mezcla de recuerdos de la vida exterior y de pensamientos actuales, mientras el **nivel exterior**, que se presenta únicamente a través de recuerdos, consiste en varios hechos, incluyendo esta experiencia síquica. Los dos sistemas están bien definidos, aún cuando se superponen. Ninguno de los dos podría existir solo.

Es importante aclarar que Bremond limita su análisis al aquí llamado nivel exterior. Sin embargo, esos mismos conceptos se usarán en el nivel síquico. Para este último se han tomado muy en cuenta las características de la corriente de conciencia expuestas por Robert Humphrey.<sup>7</sup>

### 1.1 Consideraciones sobre la fábula<sup>8</sup>

Se comprende mejor el concepto de los dos niveles, al tomar en cuenta la fábula: el protagonista, para presentar su vida exterior e interior, recuerda una serie de sucesos que han influido en su formación. Necesita recordarlos para llegar a comprender exactamente quién es él. Por la libre asociación de ideas, el protagonista piensa en un acontecimiento de su adolescencia que le recuerda otro, sea de su infancia o de su adultez. Por medio de esta presentación de una serie desordenada de escenas de las que se compone la novela, se forma una idea de lo que ha sido la vida externa del protagonista. Se ve por qué tiene un estado de ánimo que lo lleva a pensar de la manera que lo hace en esta novela. La muerte de un pájaro, sus relaciones con sus familia-

res y amistades, varios viajes y algunas experiencias desagradables participan en su formación y le hacen sentir la necesidad de esta experiencia síquica de recuerdos para encontrarse. Ambos procesos que ilustran sobre el protagonista se terminan simultáneamente al final de la novela.

Se ha omitido deliberadamente la presentación de la fábula en sí porque esta novela ofrece una simultaneidad de ambos niveles. Estos niveles se complementan y se influyen uno al otro. Así, el resumen de la fábula no aporta mucho al análisis, sino su descripción.

### 1.2 El nivel síquico

El nivel síquico posee características que lo distinguen del nivel exterior. Su rasgo principal es que toda la acción tiene lugar en la **mente** del protagonista. El argumento tiene que ver con su conciencia y con el desarrollo total de su reflexión mental. Es como si no tuviera existencia exterior. El protagonista es un hombre adulto, no se conoce su nombre, ni cómo es físicamente. Tampoco se definen ni el espacio ni el tiempo exteriores. No se supone forma alguna de comunicación con otro personaje porque el protagonista, el único personaje presente en este nivel, habla o piensa para sí mismo. El narrador es el protagonista y narra como si pensara a sí mismo; usa los pronombres "tú" y "yo" para referirse a sí mismo. Este monólogo interior directo consiste en una serie de pensamientos, recuerdos, sensaciones, concepciones, imaginaciones e intuiciones no ordenados lógicamente. Las escenas de sus pensamientos y recuerdos se presentan como si pertenecieran al género dramático; no se dan en el modo de la narración sino en el de la representación. Se ofrece su vida síquica espontánea que pasa libremente de un tema a otro. Los recuerdos forman la base mientras los sentidos y la imaginación influyen en la corriente de su conciencia. El fenómeno de la libre asociación de ideas es sumamente importante en este proceso y se nota en el fluir de las ideas presentadas. Además, el protagonista se obsesiona con algunas imágenes y sensaciones que lo han impresionado. El nivel síquico trata del desenvolvimiento de la percepción puramente íntima del protagonista.

La **situación inicial** puede considerarse el instante en que el protagonista decide recordar algunos momentos importantes de su vida:

*"Todo hubiera sido perfecto si no existieran los recuerdos. La mano que se alza, los ojos que miran. Los gestos pacientemente aprendidos frente a los espejos, habrían tenido sentido si no hubieras dejado escapar, una a una, todas las sensaciones acumuladas en el cuerpo, en el cerebro, entre tu piel."*<sup>9</sup>

Es lógico considerar la situación inicial como el estado anímico en que se halla el protagonista en el primer corte del primer capítulo. Ahí se establece su manera de pensar y todavía no empieza a cambiarla. El protagonista está pensando confusamente en el pasado. Está consciente de que existe una serie de recuerdos de su infancia, de su adolescencia y aún de su adultez, pero no los puede ordenar. No se siente seguro de que todavía existe él mismo, sino sólo el recuerdo. Trata de ordenar los recuerdos pero la incoherencia y confusión características de su mente lo impiden. Varias imágenes, como los árboles, las hojas, algunos gestos, la lluvia, y varios olores y sensaciones lo han impresionado y siguen mostrándose en su conciencia. Como deja que su conciencia lo guíe, no le importa el tiempo, dado que el tiempo es necesario solo respecto al mundo exterior. En la situación inicial se ha profundizado en su propia conciencia y está totalmente desligado del mundo exterior.

En la **situación final** el protagonista ya posee la facultad de ordenar los acontecimientos y los recuerdos importantes, para darles sentido. Piensa lógicamente y en forma detallada en su vida y en sí mismo:

*"Siempre tú, siempre tú, el que no traje la tarea, el que me quebró el florero, el que casi ahoga a un amigo, el que se robó la caja de lápices, el que peló al gato . . . Tú, el único, el de adentro y el de afuera, el íntimo y el farsante, el que dice que sus escritos no sirven y el altanero que se burla de los poemas del otro, tú el que le diste el tiro a tu primo y te engañaste diciendo que no había pasado nada, el que se burló de Carlota y traicionó al amigo. El de las joyas del árbol de sangre y el que se bañó desnudo para escandalizar a las primas, el que*



*mató al pajarito y nunca lo pudo olvidar, el que acaba de dejar los discos sobre la mesa y el que se asoma por la ventana para ver a la ciudad dormida".<sup>10</sup>*

Se da cuenta de que ha vivido una serie de experiencias, que ya le parecen lejanas y extrañas. Acepta el hecho de que es necesario recordar, para luego olvidar, con el fin de encontrarse a sí mismo. Reconoce sus características y su existencia solitaria; así, se siente más libre y acepta el descanso. El protagonista se cree dueño de las imágenes propias de su conciencia (los árboles, las hojas, el aire). Su deseo de vivir demuestra que está más consciente del mundo exterior. Sólo se refiere al tiempo y al espacio exteriores para decir que a su conciencia cualquier parte o cualquier tiempo es igual. Está metido en sus propios pensamientos compartiendo con el otro que lleva en sí, y a veces engañándolo; atado a cosas desagradables que no quiere recordar. Se ha aceptado y es capaz de enfrentarse con las necesidades síquicas actuales. Usa los recuerdos de su adultez no como recuerdos en sí, sino para expresar su visión actual del mundo.

Al comparar la situación inicial y la situación final del nivel síquico, se pueden notar semejanzas y diferencias. En las dos situaciones el único personaje es el protagonista y se presentan directamente sus pensamientos: es en el modo de pensar en que estas dos situaciones difieren. Al principio no puede controlar el fluir de su conciencia:

*"Haces un esfuerzo y tratas de aprisionar de uno en uno todos los sucesos pero la confusión es tal que vuelves sobre pasos ya recorridos sin precisar siquiera la huella y examinas y hueles pañuelos o flores secas, para buscarte un lugar en el tiempo".<sup>11</sup>*

Al final se considera lógica y objetivamente:

*"Dueño de los árboles y las hojas y también del aire. Perdido en el anonimato de las inmóviles callejuelas o entre el abigarramiento de las multitudes que te lanzan contra las paredes. Siempre tú. Altivo en el colegio, ceñudo en las fies-*

*tas y en los grandes y pequeños acontecimientos. Alegre al contacto del agua o ante un amigo de infancia. Siempre tú. En el momento de leer los diarios o escuchar las noticias por la radio. Libre. Aceptado en todas las condiciones de la vida. Temblando en la oscuridad pegajosa del cuarto o en la soledad infinita de los hoteles. Siempre compartiendo con ese otro que llevas en ti mismo las alegrías y las tristezas, las rabias y las euforias".<sup>12</sup>*

Al principio no puede ordenar los recuerdos; al final los resume cronológicamente. Al principio trata de concentrarse en su infancia, aunque también piensa en sucesos recientes; al final ve los recuerdos en función de su vida actual. Otra diferencia marcada es que en su estado síquico inicial pasa rápidamente de un recuerdo, o de una impresión a otra, mientras que en la situación final su ritmo de pensamiento ha disminuido bastante. Permanecen los mismos motivos que aparecen en su conciencia pero al final su actitud de dueño de ellos muestra que ya no se siente tan inseguro. Al principio se confía en el recuerdo y duda de su existencia real; al final acepta el olvido de los hechos recordados y comprende que se ha encontrado, y que es una persona que posee ciertas características inmutables. Habiendo recordado y ordenado varios acontecimientos de su vida, y habiendo tenido esta experiencia síquica de autodivagación, llega a comprender que tanto las influencias externas como su conciencia y subconciencia lo hacen tal como es. Su cambio de modo de pensar puede resumirse diciendo que ha pasado de una etapa de pensamientos muy profundos a una nueva que está más cerca del mundo exterior.

El proceso que lleva a cabo este cambio es gradual y muy sutil. Debido a su carácter síquico, no puede consistir en muchos cambios o en muchos mejoramientos y degradaciones definidos. Es un proceso en el que poco a poco el protagonista va adquiriendo más seguridad. Pero como se presentan las fluctuaciones de la conciencia, es aún menos probable que haya cambios violentos. Como la novela está basada en el recuerdo, es más evidente este proceso gradual en la actitud del protagonista hacia el recuerdo. Como se dijo anteriormente, él está seguro de la existencia del recuerdo.

En el primer capítulo mantiene esa seguridad y los recuerdos de la infancia y de la adolescencia predominan en su mente, porque trata de ordenar tales recuerdos. No lo logra perfectamente porque los de la infancia le rememoran otros de su adultez y todos se presentan en su mente como pequeñas escenas de un drama. Trata de parecerse a otros para buscar justificación a sus actos y sentirse más libre. Ya este proceso lo hace sentirse más solo, siempre desterrado, más aburrido y fracasado. Los hechos anteriores de su vida recién evocados en sus recuerdos y sus pensamientos mismos lo han cansado. En esta etapa el protagonista ha experimentado una degradación, al nivel síquico.

Al final del primer capítulo y al principio del segundo se nota otro cambio. Los recuerdos ya no son tan vívidos. Los seres del recuerdo se han hecho borrosos. En él se hunden los sucesos que trata en vano de recordar. Se ha iniciado un período de mejoramiento porque el protagonista comienza a entenderse cuando se presentan varias ideas nuevas. Empieza a criticar la necesidad de una justificación de sus actos, a preguntarse si se engaña, si es igual y a la vez diferente a los demás. Aún está consciente del tiempo y de su soledad. Aunque todavía elude los recuerdos dolorosos, como el de la muerte de su madre, ha logrado entender el recuerdo como una agradable preparación para un olvido.

Sigue analizando su vida y se encuentra preocupado por la cuestión del tiempo. En esta pequeña degradación el protagonista ve el tiempo en función tanto del descanso como de la vida y la muerte. Pronto se nota un mejoramiento porque en un recuerdo extendido piensa cronológicamente en los sucesos de su vida. Una vez ordenados estos acontecimientos, el protagonista puede controlar mejor su conciencia. Ha podido enfrentarse a varios recuerdos que lo angustiaban antes. Ya no considera necesaria la justificación de sus actos. Por eso, ha empezado a aceptarse como una persona válida, que merece el descanso que busca.

En la primera parte del tercer capítulo consigue otro mejoramiento en que llega a comprender plenamente que la presencia del olvido es necesaria y se obtiene a través del recuerdo. Recuerda para olvidar después, para sentirse más libre, aunque es un proceso incompleto

porque siempre queda atado a otros recuerdos. Aún así, sigue tratando de recordar las cosas que le duelen, por ejemplo a una mujer a quien amaba. En esta etapa predominan los recuerdos de su adultez porque ahora está en un nivel menos profundo de la conciencia y piensa más lógicamente en los acontecimientos recientes. Ya no le interesan la coordinación ni el análisis de sus recuerdos y hasta duda de la realidad de éstos. Así mejorado síquicamente un poco más, sólo le espera el mejoramiento ya descrito de la situación final. A lo largo de la novela se ha manifestado un mejoramiento "parcial" porque al ajustarse a los requerimientos de la sociedad, ha tenido que sacrificarse ocultando sus pensamientos más íntimos.

El nivel síquico se ha explicado más en detalle, pero se puede ver el desarrollo general de su conciencia en el esquema siguiente. El símbolo = indica 'simultaneidad' entre los aspectos.

daciones experimentados por el protagonista que lo han llevado a ser el hombre que es. Aún ordenados cronológicamente no se presenta una idea del desarrollo gradual y continuo del protagonista. Sin embargo, las pequeñas escenas presentan todos los cambios más importantes de su vida. El protagonista mismo ve la necesidad de ordenar algunos de esos sucesos cronológicamente, como ya se explicó, y se refiere en varias ocasiones a su infancia, adolescencia y adultez. El nivel exterior abarca muchos años y tiene lugar en variados sitios de distintos países. El personaje se ve afectado por más de cien personajes secundarios, algunos de los cuales no lo conocen.

La situación inicial del nivel exterior es de la infancia del protagonista, cuando tenía sólo cuatro años:

*"Tienes cuatro años y oyes el sonido de las balas y los gritos de los heridos y las maldicio-*

se enfrenta con el mundo y acepta cualquier destino, sin que entienda la seriedad de las circunstancias que lo rodean. Está muy consciente de sus propias acciones.

La situación final se da después de que el protagonista ha regresado de una fiesta familiar. Esta fiesta le ha recordado varias experiencias que tuvo con su familia y con otra gente conocida. Se siente "encerrado entre estas cuatro paredes", está pensativo y escucha un concierto. Se ve aquí que se ha hecho un hombre inseguro de sí mismo que tiene miedo del mundo. Ha vivido muchas experiencias que lo han impresionado considerablemente, de nuevo las ha recordado y se siente mal; deja que la música guíe sus pensamientos y sus recuerdos. Es sumamente importante esta situación final porque desde el punto de vista del nivel exterior, se ve que el hombre formado a través de todos los sucesos de la vida pasada, es capaz de la expe-

PRINCIPIO DEL PERIODO DE PENSAMIENTOS			
El recuerdo existe	=	Predomina el recuerdo de la infancia	= El protagonista duda de su existencia = El tiempo no le importa
El recuerdo se presenta libremente	=	Predomina el recuerdo de la adolescencia	= Se ve problemático, no se acepta = Está fuera y dentro del tiempo
El recuerdo es necesario para el olvido	=	Predomina el pensamiento	= Necesita descansar = Cronología lograda
El recuerdo se presenta conscientemente	=	Predomina el recuerdo de la adultez	= Aún con problemas se acepta para vivir = Acepta el tiempo como elemento necesario de su existencia.
FIN DEL PERIODO			

### 1.3 El nivel exterior

El nivel exterior tiene que ver con la vida entera del protagonista, no con sus reacciones mentales de una etapa relativamente corta. En *Los juegos furtivos* se ha presentado de forma desordenada, no cronológica, porque forma parte de los recuerdos del protagonista. Al ver la vida, después de ordenarla, con más facilidad se da cuenta de que tiene un propósito distinto del de formar parte de la materia del nivel síquico. El protagonista ha recordado los sucesos de su vida que le han impresionado más. Si se consideran estos sucesos cronológicamente, se ven los mejoramientos y degra-

*nes de los hombres y las carreras de la abuela y las tías que han venido a refugiarse al cuarto de paredes gruesas y de oscuridad pegajosa. Sigue afuera el ruido. El zigzagueante sonido de las balas. El inesperado quebrarse de la vajilla, de los vidrios de la cocina, de los cuadros, el caer de los libros. El aire se llena de un polvillo fino. Estornudas".*<sup>13</sup>

Ve las reacciones de la gente y acepta sin aparente temor la situación. Tampoco muestra emoción alguna cuando todo está en calma otra vez. A esta edad

riencia que se da en el nivel síquico. La situación final del nivel exterior se puede extender hasta incluir toda la experiencia síquica.

El hombre pensativo de la situación final difiere mucho del niño de cuatro años de la situación inicial. En esta comparación se ve que aunque es la misma persona sensitiva, consciente de los sonidos, personas y acciones que le rodean, ha cambiado mucho quizás porque ahora es mucho mayor, tal vez por la vida misma. Cuando tenía cuatro años dependía de su madre, de sus familiares, y ahora sólo los recuerda. Cerca de la madre, a los cuatro años se enfrenta al mun-

do abiertamente, aceptando la guerra o la calma como partes de la misma monotonía. Después de muchos años de tratar de salir de esta monotonía no se sabe enfrentar a la realidad y desea esa inconciencia del niño que aún no ha nacido. Después de una serie de experiencias que generalmente han degradado a ese muchacho que tenía cuatro años, aparece en la situación final del nivel exterior un hombre degradado hasta tal punto que en ese momento exige un mejoramiento que se da en forma de esa actividad síquica que lo equilibra.

El protagonista había experimentado muchas cosas que le habían dolido, que lo habían asustado y que lo habían impresionado. Se vio el inicio de este proceso cuando el protagonista tenía cuatro años, en la situación inicial del nivel exterior. La siguiente etapa que lo impresionó mucho ocurrió a los ocho años. Ya no acepta abiertamente los sucesos de la vida cotidiana; por ejemplo, en las noches experimenta temores causados por esas situaciones que no ha llegado a entender. En esta misma etapa, desde su punto de vista, experimenta otras pequeñas degradaciones que contribuyen a sus temores: le da muerte a un pájaro, escucha las conversaciones de sus familiares e ingresa a la escuela. Se ven aquí los primeros indicios de su deseo de aislarse cuando huye de los compañeros de la escuela y se esconde de sus padres.

A los nueve años empieza a leer, lo cual puede significar un mejoramiento, pero lee como un escape de la sociedad que ya no le gusta. No le puede gustar ya que ha sido castigado por algunos accidentes que ocurrieron simplemente porque no comprendía la situación, por ser tan joven. Por ejemplo, en un momento estuvo a punto de matar a su primo Alberto; en otro ve a los tíos en la hora de la siesta. Se aleja aún más de la sociedad con la muerte de su padre y pasa mucho tiempo solo, en su cuarto. Se ha degradado con respecto a sus relaciones con la gente.

Alrededor de los once años, el protagonista entra en la adolescencia. Odia a Dios porque lo hace sentirse lleno de culpa. En esta etapa descubre la música que en su soledad le da consuelo. A través de sus relaciones con sus compañeros y con Leda, una novia, es posible que haya mejorado, pero con la pobreza y con la muerte de su madre, se siente aún más solo y degradado, y huye otra

vez en la música, cuando tiene trece años.

Un poco después busca trabajo, sin éxito. Al mismo tiempo, su conocimiento del sistema social actual lo amarga, y experimenta otra leve degradación. Momentáneamente se mejora al conseguir trabajo y al conocer a una mujer que verdaderamente llega a amar. Sin embargo, pronto conoce a otra, Carlota, que interrumpe su relación con la primera. Al principio se atraen, pero pronto empiezan a pelear; Carlota se va, y él se reúne otra vez con la primera, que también sale del país. El protagonista nuevamente solo y degradado busca mejorarse con el uso de drogas, pero necesita dinero y se degrada aún más, a punto de morir cuando toma una dosis excesiva. Después de mejorarse físicamente, tiene que enfrentarse de nuevo con la sociedad. Casi se desespera al leer la noticia de una matanza en el extranjero, porque comprende el punto de vista del asesino fugitivo. Siguen otras pequeñas degradaciones cuando sufre un problema en su trabajo y cuando discute los males de la política.

Un viaje al extranjero puede significar un posible mejoramiento para el protagonista. Primero, se encuentra en Nueva Orleans, piensa en la mujer que amaba y todavía ama, pero se acuesta con otra. No se permite a sí mismo pensar en la primera. Así, queda más degradado de dos maneras: rehúsa aceptar la realidad de la que echa de menos y no logra satisfacerse con la mujer de Nueva Orleans. Luego, en San Luis, la situación no cambia, en la medida en que aún el protagonista no ha logrado entenderse. Al fin, en Nueva York, aunque se degrada aún más con una nueva experiencia superficial con otra mujer, se da cuenta de que aquella a quien realmente amaba, siempre está con él espiritualmente. La recuerda y piensa en ella. Se ha mejorado en cuanto puede aceptar el dolor de su ausencia. Sigue pensando en su vida mientras vuela de Nueva York a Miami, empezando a reconocer su confusión.

Nuevamente en Costa Rica trabaja y se acerca aún más a ese estado pensativo que le permitirá divagar en sí mismo. Otro pequeño mejoramiento se ve ya en que trata de pasar menos tiempo solo, porque está con sus amigos y con sus familiares. En una fiesta de las amistades del trabajo habla con sus compañeros y simultáneamente piensa en sus vidas. Empieza a tratar de justificar sus accio-

nes; asimismo en una fiesta familiar considera vacías las vidas de sus parientes. Todavía es un hombre degradado pero mediante este proceso se ha mejorado en el sentido de que ahora se dispone a pensar profundamente en su vida y en sí mismo para adaptarse a la sociedad en la que vive.

Se puede ahora notar el esquema del desarrollo de los dos niveles, ninguno de los cuales está subordinado al otro, sin que el otro esté subordinado a él. (Ver esquema de página 20).

#### 1.4 Unificación de ambos niveles

Como se ve sintetizado en el diagrama anterior, existen dos niveles. Cada uno tiene tanto un fin en sí, como una función subordinada. Los dos niveles están superpuestos. El síquico incluye el nivel exterior en una forma alternada no uniforme entre la historia del desarrollo de la conciencia del protagonista y la historia desordenada de su vida anterior. Al mismo tiempo, como una parte de su situación final, el nivel exterior incluye el síquico. Está relacionado por **enclave** porque no puede terminarse la situación final sin que se realice primero esa experiencia síquica. En este caso el nivel síquico es el proceso mediante el cual se desarrolla la situación final del nivel exterior. No obstante, los acontecimientos de cada nivel, tomado en forma independiente, están ligados por **encadenamiento**. Las dos historias, la del nivel síquico y la del nivel exterior, están vinculadas estrechamente porque ambas tienen que ver con un aspecto diferente del mismo protagonista y porque se emplean otras técnicas que se verán a continuación, que las unen aún más.

La presencia de los dos niveles sirve para dar énfasis tanto a los dos aspectos correspondientes del protagonista, como al desdoblamiento que se experimenta desde el punto de vista de este protagonista. Un indicio de este desdoblamiento se nota en la frecuente aparición de un espejo. Varias veces en el nivel síquico el protagonista se ve en un espejo que le ayuda a descubrir que así como hay un ser físico, hay otro ser íntimo subconsciente que se comprende reflejado en su conciencia. Además, con la alternancia entre 'tú' y 'yo' del narrador para hablar de sí mismo, se da más énfasis a este desdoblamiento. Hay que notar que ninguno de los dos pronombres corresponde únicamente a un nivel particular. Al final de la experiencia sí-

quica se da cuenta conscientemente que lleva consigo este otro ser subconsciente y que no debe engañarlo.

Para comprender mejor este fenómeno, debe considerarse lo que comenta Enrique Margery Peña al respecto: "*La plasmación de la segunda persona en las formas del monólogo interior hace evidente que el 'tú' emerge como resultante de una polarización dialéctica en la intimidad del propio 'yo'*".<sup>14</sup> A lo largo de la novela el protagonista usa alternadamente los pronombres 'tú' y 'yo' para referirse a sí mismo. Las excepciones son muy pocas cuando se usan 'nosotros', 'él' y 'uno' de la misma manera.

Otro ejemplo de las dos perspectivas del protagonista se ve en la deformación temporal del nivel exterior. El nivel síquico se presenta cronológicamente. En cambio, el nivel exterior se presenta desordenadamente en función del fluir de la conciencia del protagonista. La presentación cronológica del desarrollo síquico del protagonista sirve de elemento unificador de la novela. También se demuestra el concepto de un tiempo que fluye (que se podría llamar aquí **tiempo dinámico**) del cual está muy consciente el protagonista. Sin embargo, está presente simultáneamente un **tiempo estático** en que el tiempo de todos los hechos no importa en sí, sino en función del

*cuando tú dijiste que quien realmente te gustaba era Dalí y no Picasso. Que no importaba que fuera reaccionario o payaso sino que lo que valía era realmente la capacidad de expresión y la técnica y otros etcéteras, que ahora no recuerdas bien".*<sup>17</sup>

Hay casos en que se usa el tiempo presente para referirse al pasado con el propósito de destacar que todos los hechos del pasado sólo interesan en la medida en que estén vinculados al presente, y aún al futuro:

NIVEL SIQUICO	NIVEL EXTERIOR
Situación inicial (principio de la novela y del pensamiento)	Situación inicial (el protagonista tiene cuatro años)
Proceso (recuerdos de hechos del nivel exterior, mezclados con sus pensamientos actuales, con el fin de mostrar los cambios de la conciencia del protagonista)	la infancia
	la adolescencia
	la adultez
	Fiesta familiar, regresa a casa
Situación final (fin de la novela y último estado síquico).	Situación final desarrollo de la experiencia del nivel síquico

El uso alternado de 'tú' y 'yo' forma, al nivel del lenguaje, una estructura de dos niveles semejante a la estructura de la novela (el nivel síquico y el nivel exterior). Como lo explica Francisco Induraín, "*el tú, como personaje imaginario, es el punto de encuentro, la objetivación más próxima de las vivencias del yo individual*".<sup>15</sup> Aquí se ve muy bien esta estructura:

*"Siempre tú (...) Siempre compartiendo con ese otro que llevas en tí mismo las alegrías y las tristezas, las rabias y las euforias. Conversando frente a los espejos..."*<sup>16</sup>

Se nota en este fragmento la estructura del conjunto yo-tú donde el "yo" forma una parte interior del "tú". Obsérvese también el motivo del espejo que evidencia el desdoblamiento comentado en párrafos anteriores.

presente o del futuro. Estos conceptos del tiempo se ven tanto en la estructura de la novela como en los mismos pensamientos y acciones del protagonista explicados anteriormente.

Esto se manifiesta en el nivel del lenguaje por el uso de las formas verbales en: a) pasado, b) presente (para referirse tanto al presente como al pasado) y c) infinitivo. La conciencia del paso del tiempo, es decir el tiempo dinámico, se hace evidente desde el momento en que usa el pasado y el presente, cuando se narra. En el siguiente fragmento se alterna el uso de presente y pasado, con el objeto de enfatizar el tiempo dinámico, sobre todo el contraste pasado-presente:

*"La conociste en la inauguración de una exposición de pinturas. No logras precisar cómo empezó la primera conversación pero te parece que fue*

*'Eres ahora un niño. Tienes ocho años y te escondes debajo de la mesa. Oyes las discusiones. Los gritos acalorados de tu padre, la voz ambigua de tu madre y las voces conciliatorias de tus tías. Tienes ocho años. Te ríes para tí mismo. Gozas al oír los gritos y como supones que no te pueden encontrar te haces un ovillo, un diminuto ovillo de pensamientos y de ansias, de carcajadas que estallan en tí mismo, en tu cerebro, de leves cosquillas que recorren tu piel. Si no te dominas bien podrías señalar con tu risa el lugar en que te escondes'.*<sup>18</sup>

El uso del infinitivo es de gran importancia porque procura manifestar la presencia del tiempo estático en la mente del protagonista:

*"Vivir. Vivir. Escuchar de pronto el tic tac que nunca habías distinguido. Es tarde. Voy a llegar retrasado. No. Es el descanso. La eterna lucha entre el descanso y la movilidad, entre las sombras y el mundo luminoso. Voy a llegar retrasado, vas a llegar retrasado, vamos a llegar retrasados".<sup>19</sup>*

Hay una tendencia a alternar el uso del tiempo dinámico con el estático, con el objeto de unir ambos niveles: el nivel síquico está presentado cronológicamente, pero lo que importa es el tiempo estático; el nivel exterior está presentado en forma estática (a través de los recuerdos) pero lo que importa es el fluir del tiempo:

*"Dispersar los pensamientos como hojas, crear voces en el más íntimo de los silencios, recorrer el largo camino de los días acompañado de un talismán invisible apretado contra el pecho y cuando éste desapareció, cierto día, seguir solo, siempre en ese afán de estar en soledad, que se fue haciendo en ti como un vicio secreto.*

*A veces te asaltaba la sensación de descanso. Puedes precisarla ahora: pequeños puntos, estrellas, rostros, árboles, todo podía ser creado gracias a ese poder desconocido. Recuerdas a aquella mujer que venía a visitarte por las tardes cuando el patio estaba solitario y te quedabas mirando la puesta del sol y el irse cerrando una a una las celosías de la casa.<sup>20</sup>*

La presencia de la música es otro elemento unificador de los dos niveles. Respecto al nivel exterior, el protagonista, aún adolescente, descubre la música y sigue disfrutando de ella. Cuando vuelve después de una fiesta familiar escucha un concierto. Este concierto es otro estímulo para su conciencia y contribuye a que tenga la experiencia síquica. En el nivel exterior, la música es una influencia también externa sobre el protagonista. Es aún más interesante su efecto más sutil en el nivel síquico. Primero se nota que vuelve a pensar varias veces en la Sonata N° 2 de Chopin, que sirve de modelo inconsciente a través del cual se desarrolla la experiencia síquica. Una sonata es la exposición de dos distintos temas musi-

cales; en la primera parte de la sonata se presenta cada tema por separado, en la segunda las traspone en la recapitulación. En esta novela, los mismos encabezamientos de los tres capítulos ("Allegro vivace", "Adagio" y "Finale") indican la influencia de esa forma musical. Como la sonata, esta novela posee dos temas (esto es, los dos niveles superpuestos). Además, la velocidad del fluir de su conciencia disminuye gradualmente a lo largo de la novela, como sugieren los términos musicales utilizados en los tres capítulos. En la última parte los dos niveles se ven traspuestos en la utilización simultánea de algunos recuerdos como pensamientos actuales.

Es interesante considerar esa última parte por separado porque es otra prueba de la presencia de la unión en ambos niveles. Mientras avanzan cronológicamente las acciones del nivel exterior, coinciden más con los pensamientos del nivel síquico. Se ve más claramente en el último corte de la novela (pp. 95-97). Este es una mezcla del recuerdo de un momento anterior y del pensamiento actual. Hay otro corte, el tercero del tercer capítulo (pp. 71-73) que es muy parecido, pero éste se da como recuerdo puro, es decir, no se confunde el material del recuerdo con el pensamiento actual. Un ejemplo sumamente interesante es el siguiente: el protagonista recuerda un comentario dicho anteriormente que prueba que el silencio es mejor que la música. Se emplea ese recuerdo como un pensamiento actual. El protagonista se ha cansado de la música, de la experiencia síquica y se termina la 'sonata' de su conciencia. En estos dos cortes el protagonista está consciente de los mismos símbolos e imágenes, pero en el último se da cuenta de que forman parte del futuro. La unión de los dos niveles se ve aquí que es algo confuso sencillamente porque la situación final del nivel exterior es también confusa ya que en ella se lleva a cabo la experiencia síquica. Por medio de la mezcla de los dos niveles en este último corte se ve que terminan simultáneamente, sea visto desde la perspectiva de cualquiera de los dos niveles.

Se había comentado que aquellos dos cortes muy semejantes poseen los mismos símbolos e imágenes. A lo largo de la novela aparecen constantemente esos mismos símbolos e imágenes junto con otros en varias formas. Funcionan como motivos que unen aún más los dos niveles de desarrollo. Frecuentemente los motivos experimentan cambios para-

lelos a los de los niveles de desarrollo. Estos cambios son indicios de variación que se lleva a cabo en cada nivel. Sin embargo, su función unificadora, que es la que interesa aquí, se da cuando los mismos leitmotivs aparecen en los dos niveles. Incluyen las hojas, la lluvia, los árboles, el tiempo, la música, el aire, los insectos, el polvo, lo furtivo, la luz, el nombre de algún personaje famoso, el espejo, los gritos, las voces, el filo y la presencia de varias sensaciones. Están presentes en el nivel exterior e impresionan al protagonista. En el nivel síquico están presentes como símbolos, como recuerdos, y como expresiones de su modo de pensar actual, que se expresan a través de un lenguaje poético.

La limitación a un personaje, a un tiempo y a un espacio centrales es otro factor unificador de la novela. Es necesario porque al mismo tiempo posee muchos elementos secundarios. Asimismo, se necesita porque el protagonista se refiere a sí mismos como "tú", "yo" y a veces "nosotros" y porque hay un juego del tiempo en las formas verbales cuando se presentan los recuerdos. Con frecuencia éstos se dan aparentemente solos en el mundo interior del protagonista; otras veces está consciente de que recuerda y usa el tiempo pasado. Si no fuera por esa limitación de los elementos del personaje, tiempo y espacio, la novela carecería de unidad.

### 1.5 Recapitulación

Hecha la descripción de *Los juegos furtivos*, se puede recapitular lo dicho, por medio de los siguientes postulados básicos desarrollados en las páginas anteriores:

- a) La novela está construída bajo dos niveles fundamentales: uno síquico y uno exterior.
- b) Esta división se ha hecho con base en el espacio en que se llevan a cabo los acontecimientos. En el nivel exterior se han visto las influencias que la sociedad ha ejercido sobre las acciones del protagonista; en el nivel síquico se observan las características del "espacio psicológico" (la mente del protagonista) que han sido producidas por esa sociedad.
- c) Ninguno de los dos niveles está subordinado al otro; más bien cada uno posee autonomía y por lo tanto un propósito propio (cada uno

posee una 'situación inicial' y un 'proceso' que lleva a una 'situación final').

- ch) Estos niveles se complementan, pues cada uno está incorporado al otro y se influyen mutuamente. Ninguno de los dos niveles puede prescindir del otro.
- d) Se ha visto que esta novela no está arbitrariamente "desordenada"; su estructura particular está justificada en la medida en que sigue el proceso del desarrollo exterior e interior del protagonista.

## 2.0 Explicación estructuralista genética de Los juegos furtivos

En la parte anterior se vio que la estructura de la obra estudiada se justifica porque es semejante al proceso del desarrollo interior-exterior del protagonista. Hipotéticamente este proceso o esta estructura se extiende a los niveles individual - colectivo y costarricense - internacional. Estos niveles se ven tanto en la sociedad presentada en *Los juegos furtivos* como en la sociedad real costarricense de la cual proviene.

Es necesario aclarar aquí que esta novela se publicó en 1968, y por eso no se han hecho todavía los estudios críticos que se han realizado sobre novelas no tan recientes. Tampoco se ha acumulado mucha información escrita sobre el autor. Esta contemporaneidad también limita el número de estudios históricos y sociológicos que se han escrito sobre la época. En la primera parte aún no era necesario considerar estas fuentes de información porque se trataba de un estudio inmanente. En esta parte se relaciona la obra con la sociedad. A pesar de esta falta de información, se ha recurrido a diversas fuentes que han permitido desarrollar con suficiente propiedad las hipótesis aquí expuestas.

Con base, pues, en las ideas de Lukács y Goldmann presentadas en la Introducción, se considerarán primero los conflictos que se presentan en la sociedad real para llegar a comprender su estructura. A su vez se tomará en cuenta que el autor real, Alfonso Chase, forma parte de la conciencia de esa sociedad. En segundo lugar, se estudiarán las oposiciones presentes en la sociedad novelesca para establecer asimismo sus leyes estructurales. De este modo, se comprueba que el conflicto de dos oposiciones es una estructura que aparece en la socie-

dad real, manifestada en la sociedad novelesca. Como se explicará más adelante (2.3 y 2.4) este conflicto que se da en varios planos (los pensamientos - las acciones, el individuo-la sociedad, lo costarricense-lo internacional), está presente en la estructura misma de la novela.

### 2.1 Conflictos presentes en la situación real

En un afán de lograr una visión global de la sociedad costarricense, es necesario pensar tanto en su función con respecto al resto del mundo como en los factores internos que la componen. Si se considera la relación entre lo internacional y lo costarricense, por ejemplo, se ve que lo nacional es una parte de lo internacional. A su vez la sociedad costarricense está compuesta de lo colectivo y lo individual. Asimismo lo individual depende de las acciones y los pensamientos de un individuo. La estructura de cada relación consiste en que una parte se integra en un todo. En todas las relaciones la parte y el todo ejercen una influencia mutua. En ningún caso domina ni la parte ni el todo, a tal punto que uno no tenga alguna autonomía. A través del siguiente esquema, se ve con más claridad este concepto:

lo internacional	
lo costarricense ....	lo social-colectivo
	lo individual ....
	sus acciones
	sus pensa -
	mientos

Para comprender la sociedad costarricense en función del resto del mundo, esta investigación se basa en el estudio sociológico de José Luis Vega C.<sup>21</sup> Este ha tomado en cuenta varios factores que se han visto a lo largo de la historia de Costa Rica. Véase el siguiente comentario:

*"No quiere decir esto que todos los procesos históricos, desde la colonia hasta el presente, hayan sido directamente causados, de manera mecánica y lineal, por los factores externos, como han pensado muchos al analizar los fenómenos del colonialismo y el imperialismo en los países dependientes y subdesarrollados. Tampoco se intenta defender la tesis de que ha existido una historia nacional, determinada*

*en su totalidad por un acontecer puramente interno, tan particular de la sociedad costarricense, que debiera forzarnos a tomar su historia como un hecho único y excepcional, que no amerita parangón alguno con la trayectoria seguida por otras sociedades periféricas del mundo y, en especial, de América Latina. En la realidad lo que ha existido es una interacción, una reciprocidad cambiante, de constelaciones internas y externas de tipo económico - social, político, cultural y geográfico que, en su dinamismo propio, no asimilable al de las sociedades europeas o norteamericanas, han ido dando fisonomía a Costa Rica, defendiendo su dependencia; su vulnerabilidad; sus profundas limitaciones en cuanto a desarrollo; sus conflictos y estructura de clases. Cuando ese mutuo condicionamiento entre lo externo y lo interno se pierde de vista, se comete entonces el error de acentuar unilateralmente uno de los dos planos con la exclusión del otro . . . "*<sup>22</sup>

Así se ha visto que Costa Rica forma parte de una sociedad internacional y desde luego, las influencias internacionales junto con las propiamente nacionales han moldeado la sociedad costarricense. Los dos aspectos interactúan, ninguno domina el otro. Sin embargo, al mismo tiempo no puede desarrollarse lo puramente nacional debido a su interacción con la sociedad mundial.

De una manera semejante, se puede considerar la parte interna de la sociedad costarricense. Está compuesta del factor colectivo y del factor individual. Sin los individuos la sociedad no podría existir; y a su vez, sin la estructura organizadora de las relaciones entre los individuos tampoco existiría esa sociedad. El sistema económico del capitalismo está presente en Costa Rica y ha influido tanto en la forma de las relaciones entre éste y otros países como en la relación del individuo con el resto del grupo. El capitalismo hace que el individuo se oponga al resto de la sociedad para mejorar sus propias condiciones sin preocuparse suficientemente por el bien de los otros se-

res humanos. Los abusos de este sistema han causado la formación de clases socio-económicas.

El individuo mismo se define por sus acciones, entre las cuales se incluyen sus pensamientos. La relación entre estos dos es muy parecida a la relación entre lo colectivo y lo individual. Las expresiones externas del individuo abarcan las internas y al mismo tiempo estos pensamientos influyen en las acciones del individuo. Frecuentemente aparece una oposición entre los deseos interiores y las acciones exteriores en la medida en que pueden realizarse.

En cada una de esas tres estructuras — lo costarricense incluido en lo internacional, lo individual en lo colectivo, los pensamientos en las acciones — aparece un conflicto entre el elemento específico (lo costarricense, lo individual, los pensamientos) y el conjunto mayor (lo internacional, lo colectivo y las acciones, respectivamente). En ningún caso está uno subordinado al otro, aunque frecuentemente una parte se considera oprimida por la otra al no poder dominarla; así que están en una oposición constante.

Más adelante se señalará cómo estas mismas estructuras se han manifestado específicamente en la sociedad novelesca de *Los juegos furtivos*. Sin embargo, es necesario ahora considerar a su autor, Alfonso Chase, como miembro que forma parte única de la conciencia colectiva. Como miembro de la sociedad costarricense actual, Chase se encuentra rodeado por el complejo de estructuras explicadas anteriormente. A la vez que él es parte y producto de esa sociedad, se ve afectado externa e internamente por esas mismas estructuras. Las conoce consciente o inconscientemente; esto hace que su obra sea un reflejo y un comentario sobre los conflictos causados por los factores que componen esas estructuras. Las experiencias de Alfonso Chase han influido más en los contenidos de *Los juegos furtivos*, donde se han establecido las características superficiales de los componentes de las estructuras aludidas. Por ejemplo, Chase ha viajado bastante y se ha familiarizado con otras culturas. De esta manera en su novela se han podido dar detalles específicos que caracterizan la cultura urbana norteamericana, que corresponde al factor internacional que se opone al costarricense. Al mismo tiempo las estructuras inconscientes de la sociedad han influido más en la forma de la obra como se verá con más detenimiento

adelante, como una manera más de transmitir artística e inconscientemente un mensaje.

## 2.2 Conflictos presentes en la situación novelesca

Es conveniente señalar cómo las mismas estructuras presentes en la sociedad real, aparecen también en la sociedad novelesca de *Los juegos furtivos*. En primer lugar, se considera el conflicto costarricense — internacional que se llega a conocer mediante dos modos diferentes: la descripción del espacio físico donde está el protagonista, y la presencia de varias imágenes y motivos en la mente del protagonista.

El protagonista, un costarricense que ha viajado al exterior, está consciente de los problemas sociales de los dos lugares. Describe sus experiencias en Nueva York, Nueva Orleans, San Luis y Miami de una manera que hace evidente la sensación de aislamiento que sintió y que le condujo a buscar relaciones sexuales superficiales con varias mujeres ahí. También presenta la sociedad costarricense, que se siente orgullosa frente a la internacional por sus logros educacionales, mientras pasa por alto sus problemas internos como la corrupción, la pobreza y la injusticia que de ello se implica. Se señala la tendencia a esconder los problemas internos de Costa Rica frente a la sociedad internacional, exactamente como se verá más adelante que un individuo tiende a no expresar sus pensamientos en sus acciones.

El otro modo, menos directo, de presentar el conflicto nacional—extranjero consiste en el uso de los motivos que aparecen en la mente del protagonista. La preponderancia de motivos referentes al extranjero demuestra que esta influencia ha penetrado profundamente en el ser costarricense presentado aquí. En esta novela de aproximadamente ochenta páginas se mencionan más de veinticinco lugares del extranjero<sup>23</sup> y aproximadamente treinta famosos personajes<sup>24</sup>, algunos repetidamente. La variedad de lugares y personajes extranjeros demuestra la penetración de lo extranjero en todo lo costarricense. Se nota en el nivel del lenguaje la importancia que el protagonista da al idioma extranjero. A veces al referirse a algo extranjero, usa el idioma respectivo. El padre del

protagonista también habla un idioma extranjero.

Así, la influencia de lo internacional se ha visto en la sociedad narrada mediante dos modos cuya forma demuestra el mismo conflicto entre los sentimientos internos y las apariencias externas. La importancia que da a los idiomas corresponde a la falta de comunicación y comprensión entre las sociedades costarricense e internacionales aludidas. Ahora conviene conocer más detalladamente los componentes de esta cultura nacional, estructurada de una manera muy semejante.

Hay que pensar en dos factores: la relación entre el individuo y la sociedad en que se ubica. Específicamente esto concierne a la relación entre el protagonista y el resto de la comunidad; generalmente tiene que ver con la estructura básica de las relaciones interpersonales. Aquí se considera entonces, la concepción global de la sociedad según el parecer del protagonista y asimismo la concepción que tiene de las relaciones humanas según su propia experiencia.

El protagonista se imagina como miembro insignificante primero de una familia y luego de la sociedad en general. Siempre se refiere a su madre, a su tía, a sus familias, a sus abuelos y también a sus compañeros de la escuela, del trabajo y de sus viajes. Está consciente de un gran número de personas que también componen su comunidad. El hecho de que no se menciona el nombre del protagonista enfatiza su sentimiento de anonimato en el que se refleja la humanidad. Desde muy joven, el protagonista se concientiza de las actitudes de los otros hacia él. Sus tías lo regañan, sus compañeros no lo entienden, otros lo critican, pero su madre lo quiere mucho. El, a su vez, no los comprende y se siente desajustado del resto de su entorno, según lo demuestra en los recuerdos de sus acciones y pensamientos. El protagonista aún muy joven tiene que entender el sistema económico, porque al morir su padre, ve que su familia pierde prestigio, que su madre tiene que trabajar y aceptar los abusos de los más ricos, y que él mismo tiene que ir a trabajar porque no hay dinero.

El sistema económico que se presenta en esta novela es típicamente capitalista, según las características de las clases sociales descritas. Hay mucha competencia entre los miembros de la socie-

dad para mejorarse económicamente y para ganar prestigio frente a los otros, a pesar del daño que los primeros estén causando. Dado el infortunio de la madre del protagonista, las tías no la ayudan sino que insinúan que ellas han tenido mucho éxito. Esta misma competencia conduce al engaño tanto en el gobierno como en los negocios privados y hace que el pobre tenga que recurrir a los malos medios para subsistir. El protagonista ve esta situación y se da cuenta que está justificado que algunos se hacen locos debido a las irregularidades que impiden su realización como seres humanos individuales.

Esta situación desequilibra la estructura entre lo individual y lo colectivo, porque el individuo ya no tiene autonomía alguna y, lo que es peor, no hay siquiera la cooperación que se espera entre los miembros de la comunidad. En esta novela esta situación ha sido presentada mediante las descripciones de las condiciones socio-económicas en las que se encuentran varios sectores de la sociedad. Esto corresponde a lo social-colectivo. Para comunicar su aislamiento ante esa sociedad, el protagonista hace comentarios directos, preguntas y exclamaciones de desesperación; así se demuestra el efecto de estas circunstancias en el individuo.

Como un medio de entender esto con más profundidad, se necesitan considerar los aspectos exterior e interior del individuo. Presentan la misma estructura ya que las ideas, los pensamientos, y los sentimientos tienen que luchar para manifestarse exteriormente ante la posible crítica de los otros seres humanos. Tanto influye la opinión de los otros que frecuentemente el individuo mismo no se permite a sí mismo descubrir sus verdaderos pensamientos y valores.

El protagonista experimenta este conflicto. Mediante sus recuerdos se ve que toda la vida él se ha sentido confundido por el contraste entre lo que piensa y lo que hace. No entiende el mundo y no quiere hacer lo que se espera de él. Esto lo preocupa porque sabe que tiene que comportarse superficialmente según las normas de la sociedad, mientras interiormente es muy sensitivo, y muy sensible a los problemas de esa sociedad. Como se ha visto, este aspecto (el conflicto entre los pensamientos y las acciones) ha sido desarrollado detenidamente en la primera parte de este estudio.

En *Los juegos furtivos* se ha comprobado la presencia de una estructura de conflicto entre una parte pequeña y el conjunto de estas partes. Cuando el protagonista explica que se siente desterrado, como un extranjero en todo lugar, se ve ese conflicto en su totalidad. Lo ha abarcado desde el punto más pequeño, sus pensamientos, hasta el aspecto más englobante, lo internacional. Al desequilibrarse la estructura de la unión de las partes con el todo, resulta que la parte individual se desespera. O tiene que aceptar y ajustarse a la situación o pierde la poca autonomía que le queda.

### 2.3 Semejanza de estructuras de la novela y de las sociedades real y novelesca

En la primera parte se presentó una descripción de la estructura de esta novela, que ofrece alternadamente el desarrollo exterior y síquico del protagonista. Esta forma consiste en la superposición de los dos factores que están en oposición. En ese mismo tipo de estructura que se ha visto tanto en la sociedad real costarricense como en la novelesca de *Los juegos furtivos*. La semejanza de la forma de la novela con la organización de las sociedades real y novelesca, sirve para enfatizar el hecho de que esa oposición está presente en todos los niveles, incluyendo los inconscientes que hayan influido en la formación de la obra.

En el esquema siguiente se ven las relaciones de carácter dicotómico que existen entre los cuerpos pequeños (**unidades**) y los cuerpos mayores (**conjuntos**) ya aludidos más arriba. En la relación entre la unidad y el conjunto se busca un equilibrio (ninguno de los dos elementos debe dominar); procurarlo genera conflictos ya sea para el mantenimiento o recuperación de tal equilibrio:

#### ESTRUCTURA DICOTOMICA

	unidad	conjunto
I) Del narrar	: nivel síquico	nivel exter.
II) Del mundo	: los pensamientos individual	las acciones
III) De la sociedad	: lo individual	lo colectivo

Solo pensando en el "fenómeno novelesco", los elementos del 'mundo individual', de la 'sociedad costarricense' y de la 'sociedad internacional' (que componen la estructura dicotómica mencionada), corresponden a la **sociedad novelesca** de *Los juegos furtivos*, en tanto que el elemento 'del narrar' corresponde a la **estructura de la novela**.

Pensando en el "mundo real", el 'mundo individual', la 'sociedad costarricense' y la "sociedad internacional" corresponden a la **sociedad real**, mientras que respecto al elemento "del narrar", la configuración de esta sociedad ha hecho que el autor (como miembro de ella) haya tenido que conformar la novela de la manera que lo hace.

Es interesante considerar, por ejemplo, la estructura temporal de la novela; aunque se supone un desarrollo cronológico de los sucesos del nivel exterior, que abarca mucho más tiempo, se presentan de una manera no cronológica a través del proceso del desarrollo del nivel síquico, que abarca mucho menos tiempo, probablemente un día. La falta de énfasis en el tiempo cronológico destaca la acumulación de sucesos que juntos han conformado la situación presente. Quiere mostrar que no son sucesos separados, sino que todos ellos forman un solo ente. De esta manera, la estructuración temporal tiene la misma forma de conflicto entre lo grande y lo pequeño que tienen los otros aspectos de la novela, porque muchos años de la vida configuran un solo momento de contemplación y del estado del protagonista. Los años configuran el momento, de la misma manera que la sociedad conforma al individuo en *Los juegos furtivos*.

Visto globalmente, este esquema hace evidente el complejo de factores que intervienen en el momento de crear una obra artística; hay una estructura mental en la sociedad real que se manifiesta en el mundo imaginario de la obra. En el caso concreto de *Los juegos furtivos*, esta **estructura dicotómica** ya explicada es el trasfondo que existe tanto en la mente del protagonista como en el mundo ficticio; tanto en el autor como en la sociedad real.

### 2.4 Recapitulación valorativa

*Los juegos furtivos* es más que una manifestación y un producto de la sociedad costarricense; es un comentario sobre la misma y una posible solución. La



sociología estructuralista genética parte de la tesis de que "la conducta de cualquier ser viviente con algún grado de complejidad, es significativa".<sup>25</sup> La conducta, que es en este caso la cultura y la literatura, "es significativa hasta el grado de que tiende a restablecer el equilibrio"<sup>26</sup> que no esté presente en una situación dada.

El protagonista tiene que enfrentarse con el conflicto entre las posibilidades de su propio desarrollo y las de su sociedad. Al mismo tiempo él se vio influido por la lucha de la Costa Rica novelesca por su posición en la sociedad internacional novelesca. En esta novela se ve la intención de mostrar que cuando un

cuerpo pequeño se encuentra con uno mayor, ocurre un conflicto o desequilibrio entre los dos. Así, ambos necesitan cambiar un poco para ajustarse a los requisitos del complejo interno-externo. Frecuentemente no llegan a ajustarse y un componente queda degradado con respecto al resto del grupo.

La novela plantea un mundo afectado por una serie de problemas sociales, de los que se hace consciente poco a poco el protagonista en el de la conciencia real. A través de diferentes modos conscientes e inconscientes (en la forma y en el contenido), la reiteración de la estructura explicada anteriormente hace evidente la conciencia posible.

Los recursos literarios han sido empleados sólo en la medida en que se ajustan a las necesidades expresivas de la obra estudiada; es decir, los recursos particulares aparecen donde son indispensables, para hacer una obra consistente, aún cuando ella misma expresa coherentemente la incoherencia de la sociedad en crisis de valores. Para que sea entendida, se necesita una "confusión" con suficientes elementos unificadores. La coordinación de todos estos aspectos en el mundo ficticio ha logrado formar una respuesta significativa ante el mundo real.

NOTAS

1. Alfonso Chase, *Los juegos furtivos* (San José: Editorial Costa Rica, 1968).
2. Georg Lukács, *Teoría de la novela* (Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1974).
3. Lucien Goldmann, *Para una sociología de la novela* (Madrid: Editorial Ciencia Nueva, S. A. 1965).
4. Apéndice a Lukács, op. cit., p. 159.
5. Idem, p. 160.
6. Claude Bremond, "La lógica de los posibles narrativos", en Roland Barthes, y otros, *Análisis estructural del relato* (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972) pp. 87-109.
7. Robert Humphrey, *La corriente de conciencia en la novela moderna* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969).
8. Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1972). Kayser dice: "Si se intenta reducir el desarrollo de la acción a extrema sencillez, a esquema puro, se obtiene precisamente lo que la ciencia de la literatura suele designar como 'fábula' o argumento de una obra". p. 98.
9. *Los juegos furtivos*, p. 13.
10. Idem, p. 95.
11. Idem, p. 14.
12. Idem, p. 93.
13. Idem, p. 18.
14. Enrique Margery Peña, "Alcances en torno a la problemática del narrador" en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, mayo de 1975, núm. 1, tomo I; p. 72.
15. Francisco Ynduraín, *La novela desde la segunda persona*, citado por E. Margery Peña, art. cit., p. 72.
16. *Los juegos furtivos*, p. 93.
17. Idem, pp. 24-25.
18. Idem, p. 14.
19. Idem, p. 96.
20. Idem, pp. 59-60.
21. José Luis Vega C., "Etapas y procesos de la evolución socio-política de Costa Rica" en Luis Ferrero, *Ensayistas costarricenses* (San José: Editorial Lehmann, 1971).
22. Idem, pp. 374-375.
23. Por ejemplo Nueva York, París, Guatemala, Riverside, Central Park, Babilonia, Hudson, Miami, Acapulco, Bahamas, Boston, California, Grecia, Les Champs Elysées, San Luis, Chicago, Londres, Washington, Barbados, Buenos Aires, Borbon Street y otros.
24. Ejemplos: Fidel Castro, Ray Charles, Chopin, Dalí, Funes, Hegel, Billy Holiday, Henry James, Kant, Mrs. Kennedy, Alan Ladd, Lawrence de Arabia, Mansfield, Marx, Gertrude Stein, Barbara Streisand, Turner, J. Verne, Oscar Wilde, Virginia Woolf y otros. Con respecto al uso de idiomas extranjeros, por ejemplo: "Nueva York" y "New York" dependiendo de su estado anímico; "Je suis partie", referente a una mujer francesa; "Do you like coke?", referente a un recuerdo en los Estados Unidos.
25. Lucien Goldmann, "Estructura: realidad humana y concepto metodológico" en Macksey, Richard y Eugenio Donato, *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre* (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1972), p. 117.
26. Idem, loc. cit.

## Página de Don Joaquín



### DON JOAQUIN GARCIA MONGE, TREINTA AÑOS ATRAS

*César Godoy Urrutia*

Se ha dicho que el medio ayuda a evocar a la gente, pero cuando el espacio que nos separa, suma nada menos que treinta años, los recuerdos se diluyen y esfuman entre las nieblas del pasado.

Con todo, hay hechos y emociones que perduran en la memoria, pese al tiempo transcurrido. Tal, para el caso, la primera visita hecha a Costa Rica en 1945, año de término de la Segunda Guerra Mundial y de la pesadilla fascista.

Por invitación de los maestros, yendo hacia Guatemala, nos detuvimos dos días en San José para intervenir en un acto masivo que se realizó de mañana en el Teatro Nacional, con intervención de la Sinfónica y siendo presentado por el Ministro de Educación.

Costó que don Joaquín García subiera al proscenio a presidir ese acto; su sencillez y modestia se imponían sobre todo exhibicionismo.

Días después, por invitación especial del Presidente Teodoro Picado, volvimos por una semana (la "semana santa" de abril) que nos permitió conocer un poco más al pueblo de esa lejana época, que, por cierto, no es el mismo de hoy, si bien conserva características que le individualizan y proyectan su personalidad.

El Presidente Picado, tuvo la amabilidad de invitarnos a un almuerzo en la Casa Presidencial. Asistieron a él, si no omitimos nombres, el diplomático chileno, el Ministro de Educación, don Joaquín García, Manuel Mora Valverde y el

Secretario de la Confederación de Trabajadores, Rodolfo Guzmán.

Durante el ágape, repentinamente, don Joaquín García Monge, dirigiéndose al Presidente, le dijo: "— Teodoro, usted sabe que a lo largo de los años yo he ocupado cargos importantes, que fuí ministro, director de la Biblioteca, etc., pero esta es la primera vez que yo me siento a almorzar en Casa de la Presidencia".

Por cierto, le expresamos de viva voz nuestro agradecimiento por el honor que su gesto importaba.

Así, de esta estructura personal han sido muchos hombres públicos de Costa Rica, incluso varios de sus ex-Presidentes. El pueblo no se engaña respecto de los políticos. Sabe cómo es su vida pública y cómo se conducen privadamente. No sabe hacer diferencias sofisticadas entre lo uno y lo otro.

La honradez y la consecuencia moral tienen que ser una e intransigente; la lealtad a los principios y a los programas jurados no pueden ser frases de conveniencia y oportunismo; los pueblos pesan y miden las palabras y los actos de los políticos y cada día son más exigentes.

Corrientemente se oye mencionar mucho el término "sacrificio". Un escritor argentino advertía: "Gramaticalmente, sacrificio es una forma pasiva, pero, políticamente, suele ser ferozmente activa".

Don Joaquín García Monge fue y sigue siendo un ejemplo en todo sentido. Por eso se le admira y se le recuerda.

## ROMULO GALLEGOS

Doña Bárbara: "Santos Luzardo  
y la lanza clavada en el muro".

Juana Mary Arcelus Ulibarrena

Civilización y barbarie giran en torno al tema elegido, por ello Doña Bárbara no terminará nunca de ser actual, su contenido gira una y otra vez en torno a un mundo físico y psicológico que caminan conjuntamente; su ambiente ha sido y será evocado bajo el eterno folklorismo y el simbolismo que conlleva. La reivindicación y superación en ella contenidos gritan por un porvenir autónomo del "nuevo continente" que nace a la literatura con sabor propio.

Gallegos crea una sucesión de imágenes, detalles, colores e inquietudes en la increíble pero abrupta soledad del "llano". En cuatro páginas solamente, recrea una espantosa sucesión de odios y crímenes que tienen como escenario la dramática y atormentada lucha entre **Luzardos** y **Barqueros** y que culmina con la escalofriante evocación del "complejo de Edipo" en la versión galleguiana. El padre — José Luzardo — frustra el intento parricida de su hijo Félix dándole muerte en dos fases consecutivas, una mental y otra material:

*"Don José lo midió de arriba abajo con una mirada despreciativa y soltó una risotada. Acabó de perder la cabeza el hijo y tiró violentamente del revólver que llevaba al cinto. El padre cortó en seco su carcajada y sin que se alterara la voz, sin moverse del asiento, pero con una expresión, dijo pausadamente:*

*— ¡Tira! Pero no me peles, porque te clavo en la pared de un balazo".<sup>1</sup>*

en esta situación de los hechos, el hijo, atemorizado desiste de su intento y marchándose de la casa paterna se suma a los enemigos de su padre. Pasado un tiempo Félix provoca a su padre y éste más rápido y hábil le da muerte; nos encontramos frente a una muerte no ya "mental" sino **material**, un espejismo siempre, que retrocede a la escena anterior:

*"— Acabo de matar a Félix. Ahí lo traen."  
"Enseguida ensilló su caballo y cogió el camino del ható.*

*.....  
Llegó a casa, se dirigió a la sala donde se había desarrollado la primera escena de la tragedia, se encerró allí, previa prohibición absoluta de que no se le molestara, se quitó del cinto la lanza y la hundió hasta la empuñadura en la pared del bahareque, en el mismo sitio donde la habría clavado, la noche de la funesta lectura, a través del corazón de hijo, pues fue allí, se decía, y en el momento de proferir su*

*tremenda amenaza, donde y cuando había dado muerte a Félix y quería tener ante los ojos, hasta que se apagasen para siempre, la visión expiatoria del hierro filicida hundido en el muro".<sup>2</sup>*

Don José impone sin quererlo, una "ley" de una moral ya disminuída y abandonada, pero defendida con tenacidad porque gradualmente se ha ido perdiendo — siempre de una forma más aguda — en el enredo de las pasiones de una vida dedicada a la "rigidez" de una **barbarie**; una pérdida que culmina con la muerte:

*"Y, en efecto, encerrado en aquella pieza, sin pan ni agua, sin moverse del asiento, sin pestañear casi, con un postigo abierto a la luz y dos pupilas que pronto aprendieron a no necesitarla durante la noche para ver, todo voluntad en la expiación tremenda, estuvo varios días esperando la muerte a que se había condenado, y allí lo encontró la muerte, sentado, rígido ya, MIRANDO LA LANZA CLAVADA EN EL MURO".<sup>3</sup>*

Santos Luzardo es nuestro protagonista principal en toda la novela y sólo tenía 14 años cuando presenció la "primera escena" viviendo el trágico desenlace del altercado entre su hermano y su padre:

*"..... y Santos que a la sazón tenía unos catorce años, se quedó paralizado por la brutal impresión"<sup>4</sup>*

sin quererlo se introduce en un cosmos irrenunciable, donde la lucha contra la naturaleza y la vida "libre" del llano lo acaparan en medio de un absurdo trágico e inconcebible.

No obstante, nos detendremos en el sentido simbólico que encierra la **lanza clavada en el muro** y su connotación psicológica dentro de la secuencia: Félix, al marcharse de la casa paterna acudió a la de su tía Panchita, pero ésta le hace representar el papel de Lorenzo Barquero — su esposo —; desde este momento y dentro del campo psicológico, Lorenzo Barquero y Félix Luzardo vendrán a ser una misma persona formando la "unidad" que se enfrentará al padre:

*"..... en aquella guerra a muerte cuya más encarnizada instigadora era su tía Panchita"<sup>5</sup>*

es entonces y dentro del mismo ciclo de hechos, cuando José

Luzardo hunde su lanza a través del corazón de su hijo, no es solamente a Félix a quien simbólicamente se la está clavando, sino a la "dualidad filial" en el crimen: Lorenzo Barquero —sobrino— y Santos Luzardo —hijo—; es así como lo entrevee Gallegos cuando introduce el diálogo entre Santos Luzardo y Antonio:

"— ¡El maldito palmar! Sí, señor. Allá está purgando en vida su crimen (Lorenzo Barquero) el que azuzó al hijo contra el padre"<sup>6</sup>

tras una breve pausa en su conversación con Antonio, Santos se complace en comprobar que sólo un interés compasivo lo movía a formular la pregunta:

"—Vive todavía el pobre Lorenzo?"  
"Si se puede llamar vida al desuello, que es lo que queda. El "Espectro de la Barquereña", lo mientan por aquí. Es una piltrafa de hombre. Dicen que fue Doña Bárbara quien lo puso así; pero para mí que fue castigo de Dios, porque comenzó a secarse en vida desde la hora y punto en que el difunto Don José lo clavó en el bahareque."<sup>7</sup>

pero más demostrativa y significativa aún es la incomprensible torpeza observada en Santos, que no puede ser interpretada sino como una inhibición, como una defensa inconsciente:

"Aunque Santos no comprendió todo lo que quería decir Antonio con la frase final, le repugnó que mezclara a su padre en aquel asunto y cambió el tema haciendo una pregunta relativa al ganado que pacía por allí".<sup>8</sup>

Ya sólo queda un testigo inocente en la tragedia, Santos, quien tuvo que sentir en carne propia el terrible contenido de aquel trágico desenlace y su mente a su vez tuvo que verse atormentada. Cuando su padre mata a Félix, su identificación con éste tiene que provocar por fuerza una reacción paralela, como si también él se hubiera revelado contra el padre abiertamente, respondiendo así a lo que sin duda estaba ocurriendo dentro de sí mismo.

Santos fue madurando conforme pasaban los años y la "primera escena" fue transformándose en su mente conforme se iba alejando de la barbarie del llano:

"Días después, doña Asunción abandonaba definitivamente el Llano para trasladarse a Caracas con Santos único superviviente de la hecatombe. Quería salvarlo, educarlo en otro medio, a centenares de leguas de aquellos trágicos sitios".

"Los primeros años fueron tiempo perdido en la vida del joven. La brusca transplatación del medio llanero . . . dentro de las cuatro paredes de una casa triste, al lado de una madre aterrorizada, prodújole un singular adormecimiento de las facultades. El muchacho animoso, de inteligencia despierta . . .

. . . —, se volvió obtuso y abúlico; se convirtió en un misántropo"<sup>9</sup>

"Te veo y no te conozco, hijo. Te has vuelto cimarrón —decíale la madre, llanera todavía, a pesar de todo".

"Es el desarrollo — observábanle las amigas. — Los muchachos se ponen así cuando están en esa edad. —Es el estrago de los horrores que hemos presenciado — añadía ella.—

"Eran ambas cosas; pero también la transplatación, la falta de horizonte abierto ante los ojos . . .

. . . La macolla de hierba llanera languideciendo en el tiesto".<sup>10</sup>

"eran ambas cosas", nos dice Gallegos y está en lo cierto: el "desarrollo" es el despertar de su vida sexual en la pubertad, y el "estrago de los horrores" del que fue testigo, esto sumado al cambio de su vida y a la añoranza del Llano, son causas suficientes para comprender el por qué de su libertad y de su emoción estimuladora impulsadas por su condición de adolescente. Pero en esta "Metamorfosis" y pérdida de lo que era placer y alegría en su vida, ¿quién era el culpable, sino el padre?, y en sus hondas y calladas cavilaciones tenía que ser por fuerza éste su pensamiento dominante:

"A veces, doña Asunción lo sorprendía en el corral . . .

Estaba enmatado, como dice el llanero del toro que busca el refugio de las matas y allí permanece días enteros, echado, sin comer ni beber y lanzando de rato en rato mugidos de rabia impotente, cuando ha sufrido la mutilación que lo condena a perder su fiereza y el señorío del rebaño".<sup>11</sup>

Es mediante visiones "metafóricas" que nos muestra Gallegos la extraña conducta de Santos Luzardo: "macolla de hierba llanera languideciendo en el tiesto"(c.f.) que sufre las terribles torturas de su complejo de castración; con la muerte de su padre "recupera" algo de su impotencia y dolor y se entrega con gratitud a su madre, pero en el fondo de su espíritu nace un profundo sentimiento de culpa y siente que con sus deseos y sentimientos rechazados ha contribuido en alguna forma a la muerte de su padre, por ello dolorido y "enmatado" se lamenta y llora por su terrible e irrevocadora angustia.

## NOTAS

1. GALLEGOS, R. Doña Bárbara (Editorial del Ministerio de Educación. Dirección de Cultura y Bellas Artes. Bibl. popular venezolana. Caracas. 1964) pp. 47-8.

A continuación, todas las citas en prosa vendrán de esta edición.

2. GALLEGOS, R., *Ibíd.*, p. 49.

3. *Ibíd.* pp. 49-50.

4. *Ibíd.* p. 48

5. *Ibíd.* p. 48

6. *Ibíd.* p. 87

7. *Ibíd.* pp. 87-8 Lorenzo Barquero espiaba el crimen cometido psicológicamente desde una posición binaria.

8. *Ibíd.* p. 88

9. *Ibíd.* p. 50

10. *Ibíd.* p. 51

11. *Ibíd.* p. 51

# PRESENCIA DEL TEATRO HISPANOAMERICANO EN EL MADRID DE LA POSGUERRA

Víctor Valembois

El enfoque de sociología literaria utilizado en la presente contribución, como todo método, tendrá sus virtudes y defectos. Entre estos está la falta de un propósito valorativo directo: entre aquellas está la de atacar el tenaz lugar común según el cual no habría prácticamente teatro hispanoamericano. Para ambos casos, el cuerpo informativo e ilustrativo lo constituirá la escena española entre los años 1939 y 1969, la "posguerra" para este contexto.

Es significativo considerar en forma monográfica el aporte hispanoamericano al teatro de Madrid, específicamente, porque es un caso típico de concordancia entre evolución política y aporte teatral extranjero. En el teatro de posguerra, como en la política española, se empieza, en abril de 1939, con una apertura cero: no hay ningún extranjero en cartelera en los primeros meses; tampoco hay movimientos diplomáticos por parte de España hacia el exterior. Hasta 1945, que es un primer período, en lo poco que hay en cuanto a obras extranjeras, prevalece absolutamente el teatro de consumo, con un ligero predominio de obras francesas y argentinas de los años treinta. De estas últimas la más exitosa fue *Vacaciones*, del binomio Regas y Albornoz, en 1944. Fuera de cuatro títulos argentinos más está *La madre borrada*, del colombiano de la Rosa Albareda y *La señorita del mirador*, del brasileño Figueroa, esta última en teatro oficial, en representación de beneficio.

La exclusión de España de la Sociedad de las Naciones Unidas, en abril de 1945, no es que haya provocado un cambio brutal en la proporción global de teatro extranjero en Madrid. Lo que sí ocasionó completamente el veredicto de la conferencia de San Francisco es una alteración cuantitativa en la distribución de los aportes de fuera. En febrero de 1946 el gobierno francés cierra su frontera con España, situación que se prolonga hasta febrero de 1948. En todo este período no hay prácticamente teatro francés en Madrid. En este lapso, Argentina vino a suplir la deficiencia francesa.

El aislamiento diplomático de España no afectó sus relaciones culturales con Buenos Aires. Muy al contrario. En el mismo año 1945 se totalizan ya diez escenificaciones argentinas en Madrid. Lo más importante lo constituye una reposición de un éxito de 1938 de Pondal y Olivari, *Los maridos engañan de 7 a 9*. El título, para el caso se había alterado en *Los maridos se divierten de 7 a 9*, adaptación pudorosa a la mentalidad del público receptor . . .

En 1946, *Del brazo y por la calle* introduce también en la escena madrileña al chileno Armando Mooock. Se sabe que el autor realizó casi toda su producción en Buenos Aires. De modo que este santiaguino penetra prácticamente como comediógrafo rioplatense, aprovechando el auge de este teatro

en la península ibérica. Es útil señalar entonces que el creciente interés por el teatro americano no se debe a su valor propio, sino exclusivamente a una combinación de intereses comerciales con el planteamiento político del Nuevo Estado franquista. En octubre de 1946 interviene un convenio comercial hispano-argentino; en junio de 1947, Eva Duarte de Perón, "Evita" visita Madrid. En abril de 1948 tenemos el Protocolo Franco-Perón. La razón de todo este movimiento diplomático es que Madrid necesita pan y carne. Este conjunto de circunstancias repercute de la siguiente manera en la actividad teatral:

En primer lugar, la participación hispanoamericana, principalmente argentina irá aumentando. Para 1949 tendremos once espectáculos "*del otro lado del gran charco*"<sup>1</sup>. En segundo lugar, esta contribución se diversifica trayendo no sólo obras de bulevar (los citados, Darthes, Damel, Collazo, Malfatti, Insausti, todos argentinos), sino también muestras con pretensiones superiores como *La hiedra*, de Xavier Villaurrutia, estrenada en 1941 en México y puesta dos veces en 1949 en Madrid y *Entre Hermanos*, de Federico Gamboa. Esta última es un interesante fruto teatral de la revolución mexicana de 1910, ya que el dramaturgo plantea el problema de la tierra. Los dos últimos títulos fueron traídos por una compañía azteca. Importante aspecto, porque de hecho el teatro hispanoamericano si es que llegó a importarse, lo fue gracias a giras de tropas americanas en el viejo continente: también en este aspecto prevalecen las compañías argentinas. La penetración cultural extranjera, en el caso de un género colectivo como lo es el teatro, depende fuertemente de gustos y preferencias de público y empresarios. En cuanto a los primeros, el número de representaciones alcanzadas, marcadamente más alto en las obras de mero divertimento, revela que el espectador madrileño aprecia mucho menos el "drama" que la "comedia". En cuanto a las empresas, su afán de "españolizar" las obras, en función del público, naturalmente se nota otra vez en la alteración del título *Tiburón* que se estrenó como *Ché . . . qué tiburón*.

Pero es del caso señalar que el manejo estatal prevalece sobre los demás elementos de la maquinaria teatral. La misma situación puede generalizarse a nivel de todo el teatro hispanoamericano: España exportará hacia el continente americano cantidad de teatro clásico, cosa facilitada por la comunidad de lengua, pero inversamente aceptará sólo con parsimonia el teatro de allá, quedando fechas, autores y modalidades de estreno supeditadas a las conveniencias estatales. Definitivamente, la vitalidad de un teatro hay que medirla, no sólo a partir del teatro que se representa en un contexto determinado, sino teniendo en cuenta además, lo que no se monta, o solamente se ofrece con atraso, o también en condiciones que aniquilan el mensaje artístico. Por tal estado de

cosas, hay autores hispanoamericanos que no aparecerán nunca en la escena española, como Eckelbaum, Boal y Buenaventura; otros aparecerán con veinte o más años de atraso, en la década de los sesenta y en representaciones limitadas en cantidad.

De hecho, existe nuevamente cierta relación entre, por una parte, la paulatina aceptación diplomática de la España de Franco en el concierto mundial, proceso que llevará toda la década de los cincuenta, y, por otra parte, cierta apertura para lo teatral, en este caso hispanoamericano, a nivel de repertorio. Si bien ya antes se habían celebrado en forma esporádica escenificaciones en sesión única — es el caso de dos obras de la autora costarricense, Victoria Urbano — realmente, no es sino con la instalación oficial del teatro de cámara, en 1954, que se institucionaliza el sistema.

En el teatro de cámara, a una obra determinada se le otorga permiso hasta por un máximo de tres representaciones. Por este camino, tan real como escabroso, es que entraron la mayoría de las obras hispanoamericanas a la escena madrileña. En la medida en que los dramaturgos americanos se publican en España menos todavía que en la misma América, llega uno a darse cuenta de la poca penetración efectiva que pueden haber tenido nuestros autores allá; al mismo tiempo, algo se explica la ignorancia (que a veces precisamente por eso bordea en desprecio) del público español en general frente a la escena hispanoamericana.

Al primer lustro de sesiones de cámara se deben otras obras de Cuzzani y Villaurrutia, autores nombrados, así como felizmente unos ocho títulos creados entre el Río Grande y el Canal de Panamá. Está *La perrera*, de Juan José Martínez; hay un ciclo de teatro cubano (Manet; Alvarez Ríos; Badía; González; Cascorro; Piñera); también *Los olvidados*, del puertorriqueño Sánchez Morán. El grueso de las representaciones está a cargo del grupo "Los juglares" bajo la dirección del conocido Carlos Miguel Suárez Radillo, verdadero puente cultural entre ambos continentes. Otras nacionalidades representadas son la mejicana con *El gesticulador*, de Usigli, la argentina, con *El delantero centro murió al amanecer*, de Cuzzani, la venezolana con Díaz Sánchez, la chilena, con Cuadra Pinto y la brasileña con Figueroa y Bloch. Del último es *As maos de Euridice* (1950) estrenada en España en 1957 y convertida rápidamente en éxito comercial, repuesto innumerables veces, casi siempre con Enrique Guittart como intérprete único.

Ya para el segundo lustro de representaciones por medio del teatro de cámara (1959 — 1964), Argentina ha perdido el predominio absoluto que tenía en años anteriores. Además, esta vez en teatro comercial, se sigue representando los autores exitosos señalados, pero proporcionalmente van formando minoría frente a los estrenos en sesiones de cámara. Así es como entre los mismos argentinos aparece por fin Ferretti y Dragún. Este estrena en 1959 *Los de la mesa diez*, siempre gracias a la labor pionera de Suárez Radillo, pero hay que esperar todavía cuatro años más para que *Historias para ser contadas* sea corporificada en un escenario español. Ahora bien, sus representaciones en el Valle-Inclán no le hacen peso a las 321 que mereció *Aprobada en inocencia*, de Luis Peñafiel, en el teatro Lara. Esta ley de números es implacable por revelar tajantemente que estas obras comerciales entran sin dificultad y triunfan tam-

bién sin gloria; mientras el teatro comprometido, o simplemente difícil, lucha sesión tras sesión. Lo mismo pasa con Olivé, que cosecha fáciles aplausos y en cambio Aquino y Pedro Pico apenas si alcanzan a ser representados una vez.

Entre los dramaturgos chilenos llegados a Madrid penetran sin dificultad la comedia policíaca de Endhard y el boulevard de Josseau; bastante más problemas encuentra Vodanovic. Su *Deja que los perros ladren* así como *Versos de ciego*, de Heiremans, a pesar de tener un mensaje igualmente válido para la sociedad metropolitana del cono sur americano como para el sofisticado público madrileño, tampoco las resistió este por más de unas escasas representaciones.

Ambiente netamente peruano hay en *Collacocha*, de Solari Swayne, tan distinto del que ofrece el drama rural, *La valora* de Figueroa, como a su vez adquiere matices propios la crítica social mezclada de costumbrismo, de *En familia* y *Mano Santa*, del uruguayo Florencio Sánchez. Sin confundir lo nacional con lo típico, se sugiere un estudio más a fondo de diversos matices dentro de una misma expresión americana.

Centroamérica está escasamente representada por Walter Beneke, con *El paraíso de los imprudentes* y por Miguel Angel Asturias, con *Soluna*. A pesar de la proximidad de lengua, también el teatro brasileño sufre de un desfase categórico en la escena de Madrid. *La zorra y las uvas* de 1953, de la mano de Figueredo, recién en 1964 llega a la península ibérica. Lo mismo pasa con el *Auto de la compadecida*, de 1957, por Suassuna, que el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo estrena en 1965. Para la casi completa marginalización, como en el caso centroamericano o para el manifiesto desajuste temporal, como en los casos brasileños citados, puede ser que una explicación parcial la constituya otra vez la misma evolución política española. La rápida transformación de las relaciones entre España y el resto del continente europeo obliga, consecuentemente a un giro cultural.

Las repetidas solicitudes oficiales por parte de España para su ingreso al Mercado Común Europeo así como las significativas reformas de la Censura en 1962 y 1966, son etapas que no obedecen todavía a una inspiración democrática europea, pero sí son imprescindibles en este camino. A nivel cultural, las cosas no se hacen esperar, a consecuencia de lo expuesto: la situación favorable exterior, junto con la presión interior, obligan a evolucionar. Ahora bien, si en los últimos años cuarenta y principios del cincuenta la penetración teatral extranjera era esencialmente argentina, prevalecerá lo norteamericano, por la misma política de acercamiento entre los Estados Unidos y España, por lo menos durante el resto de la década de los cincuenta, para pasar finalmente a una predominante penetración europea en los años sesenta.

En toda esta transformación ha ido perdiendo cada vez más peso relativo el ya escaso aporte hispanoamericano a la escena de la capital de España. La influencia de un autor como Jorge Díaz, chileno, sólo llega en forma indirecta, se puede decir, a través del descubrimiento tardío en Madrid—años sesenta— del teatro del absurdo francés de los años cincuenta. La influencia suramericana también se ejerce indirectamente en otro sentido:

A partir de 1966 se permite a escala más amplia la publicación española y la importación, desde Argentina principal-

# NARRATIVA HISPANOAMERICANA DE HOY

## EL ODIO

David G. Gross

*¿Que dos hermanos se fajen?, eso no lo duda nadie y más cuando la envidia corta las miradas. Pudo ser que la yegua de uno pariera un potrigo más grande, o que el maíz del otro hubiera grandeado más amarillo o un poco menos. El odio es así cuando es entre familia. Se va incubando poco a poco como esos aguaceros preñones que bajan de las nubes al mediodía, de improviso y hacen que el arroyo caracolee endemoniado.*

*Los dos estaban en el cañaveral, en plena zafra, corta que corta tallos, miradas, escupitajos y maldiciones, mientras que el padre, sombrero de yarey a la cabeza y mocha en mano sorbía el peligro por todos los poros del cuerpo.*

*A las tres de la tarde llegó el camión con un bobinazo desde la guardarraya. Se aculó al montón y una a una, en brazadas, fueron subidas las cañas para acomodarse como buenas compañeras sobre los palos puestos de través. A cada brazada un resoplido de los hombres, un quejido animal; un bombear más aprisa de las sangres. Sin embargo, parece que el destino observaba el ajetreo y decidió intervenir.*

*Yo estaba con una caña entre los dientes y el guarapo me bajaba por el güergüero cuando una brazada que subía*

*hacia el camión, abrazada por unos brazos quemados por el sol rozó la cara del otro. El insulto brotó en la tarde.*

*— ¡Cuidao so tarrú!*

*Entra un vecino y trata de encontrar los sollozos de padre entre los otros pero no aparecen. Nadie sabe de él desde la mañana y sólo yo, el pequeño, conoce que está allá en el cañaveral, arrodillado, mientras besa y arroja lágrimas sobre las cañas manchadas de sangre . . . y de odio.*

*Se miraron como la muerte y la vida, los brazos pendientes hacia el suelo cubierto de paja seca y de sol; la sangre como caldera de ingenio. Uno de ellos se agachó y la caña que alzó con las dos manos se estrelló en la cara del otro. La mocha estaba clavada de punta hacia el suelo y la mano la arrancó rápida. Quedó destellando y soltaba granitos de tierra. Descendió rápido, tan rápido que sólo se sintió el zumbido. Un ¡nooooo!, del viejo asustó a las garzas que picaban cerca.*

*Eso fue ayer y hoy, en la casa, en la sala; la caja negra traída del pueblo yace con sus cuatro velas marronas encendidas en sus cuatro esquinas. La pareja de la Rural espera afuera mientras mi otro hermano llora sobre su muerto.*

## EL PULSO

David G. Gross

La cerveza corría loca por las gargantas de los bebedores. Enedino, sentado en medio de los vaqueros miraba con ojos entrecerrados la polvareda que dominaba la calle del pueblo. Se enjugó la espuma de los bigotes y habló con esa voz tan ronca de vocear los ganados.

— Las mujeres son como las guitarras, hay que pulsearles las cuerdas para que suenen sabroso.

Otro trago largo, tan largo como los rayos del sol al mediodía, tan largo como el rabo del chipoyo tendido sobre un gajo de la guásima que le servía de cobija.

— Hay mujeres a las que le fajan unos cuantos y sin embargo no se dan a naiden hasta que encuentran su guitarrista y les halla la cuerda que les llega al alma.

— ¿Entonces? — interrumpió Severino con ganas de apurar las palabras.

— Entonces el manantial brota y la mujer se estremece y surgen esos amores que dan tanto que contar. Amores donde la mujer muere pegada al macho aunque este sea tremendo cabrón.

Todos se rieron y la cerveza dejaba escapar su aroma más allá del corral donde mugían las vacas y los terneros. Enedino se quitó el sombrero.

— Sin embargo hay otras que tocan con cualquier dedo, como aquella que me engañó una vez.

Se arremolinó el viento junto con las hojas y el polvo se tendió como una sábana sobre las botas y las espuelas.

— Le decían Margolla, mal rayo la parta, y me metí con ella como un toro bravo. Comencé a cortejarla, vivía sola y me dije: me puse las botas.

Silencio absoluto entre los hombres. Los labios se movían para pegarse a la lata llena de bebida amarga y sorber el

líquido frío. Los ojos estaban rectos dirigidos hacia la figura del viejo.

— Por fin la mujer me dice que sí. Nos citamos y la condená me advierte que cuando llegara cerca de la casa le lanzara un silbido desde la talanquera.

Tosió para que el golpe de aire le despejara la garganta. Un perro se acercó al grupo pero se fue de costado como si no le interesara la historia.

— Así iba noche por noche. Pero aquello del silbío me tenía maldito. Un día, luego que salí de la casa to deshuesao por el trajín en la cama, me puse a la orilla del camino a esperar. ¿Y qué creen ustedes?, como a las once otro tipo silbando, a la una un chiflío que espantó a las lechuzas y así un gallo tras el otro hasta que fueron cinco bombas soplando viento por to la madrugá.

Las carcajadas se unieron en una sola. Escupió sobre el polvo y luego le pasó la suela de una bota a la bolita húmeda.

— Dejé de verla una semana recondenao como estaba. Hacerme eso a mí que era el padrote de la zona. Una tarde se me apareció por el corral. Iba bonita la muy desgraciá y me dijo bajito: "Enedino, parece que ya mi patio no te agrada".

— La miré de frente como hacen los hombres cuando son machos. Le medí con los ojos entre la nuca y la tabla del pecho y le tiré un piñazo que la hizo comer polvo como una culebra. Pa que cansarlos, los otros vaqueros tuvieron que echarle agua. Cuando me iba, le pasé por el lado y le dije: a las gallinas mías las cubre un sólo gallo.

Risas, polvo, sol y cervezas. La calle del pueblo era una fiesta. En el círculo de bebedores, Enedino comenzaba a cantar una canción mexicana de esas que hablan de tarros, pistolas y machos remachos. Severino volvió a encender su cabo de tabaco por milésima vez y le dió con el codo a Edelmiro, sentado sobre una piedra.

— ¿A esa Margolla la pulsó el Diablo, verdad?



## CORAZON DE CLAVEL

Julián Gustems

*Mi primera chapuzadita antes de las siete, cuando el sol apenas roza el mar. Porque ya está allí la cursi de Filo con su librote de poesías a lo Neruda.*

*Ahí, tan temprano dejo ya la primera sonrisa. ¿Qué pensará la cursi de Filo? Seguro que le doy ideas para crear sus propios versos. Porque versos hará, no hay duda.*

*Mi primera chapuzadita antes de las siete. Y me tumbo casi tiritando sobre la arena que se encuentra húmeda y fría. Pero eso es. A esto estoy. Cruzamos la mirada y hace como que no le interesa. Pero se marcha después de mi remojón. La encontraré más tarde, en pleno bullicio pero como si no.*

*Pero a ésta hora la playa está solitaria y me ve y vive en mí.*

*Nunca hemos cruzado la palabra pero seguro que en su corazón de niña bien le queda la imagen de mi cuerpo, de mi juventud y espléndida fiereza.*

*Cualquier día abandonará el libro de poesías, y éste día la habré enamorado del todo.*

*Después de la chapuzadita me voy de nuevo al hotel. Hago allá mis ejercicios. Uno, dos, uno, dos. Hasta que el sudor me empapa. Y la ducha, ahora sabiamente degustada.*

*Me pongo mi camisa inglesa, mi pañuelo marrón que adquirí en Turquía. Enciendo mi primer cigarrillo y con él me presento en el hall del hotel.*

*Ya está allí la Merche, esa casadita bombón que seguro seguro piensa en mí en más de una ocasión, por más fiel que parezca.*

*Pero en este campo no he querido meterme nunca demasiado formalmente porque pienso que es perder el tiempo. En todo caso seré siempre un caballero, porque tampoco es cosa de desmerecer. Que pase primero la entrada, que le ceda el asiento del teatro. En fin, esas cosas.*

*Pero lo que no puedo dejar de hacer es cortejar a la viuda. ¡Con qué piedad me dedico a ella! No basta que celebre su belleza a fuerza de miradas y miradas, talmente como si la desnudase. La cosa dura ya bastante tiempo y creo que ha prolongado su estancia en el hotel sólo por sentirse admirada.*

*Y no sé. Tal vez si reflexionara seriamente. Pero no es mi caso.*

*La viuda y yo solemos entablar largas conversaciones. Siempre caemos en lo melancólico, quiero decir en lo del dinero, que es la conversación más íntima que pueden tener un hombre y una mujer. Ya sé toda su fortuna porque día a día me ha ido descubriendo sus cosas. Como si me las ofreciera. Como si quisiera comprarme con ella.*

*Pero yo sólo dejo mi aliento, le doy impulso a sus pensamientos, pero me alejo, sin quemarme. Baste sólo la ilusión que la mantiene. Basta solamente ésto.*

*Muchas noches bailamos ella y yo, muy pegados de cuerpo. Transpira perfume y delicias. Se abandona y sé que le gustaría que la basase. Pero ahí queda la cosa.*

*Seguro que en la oscuridad de su cuarto saboreará por mucho tiempo el recuerdo del baile. Seguro que en su cabecita bailan mil disparatadas ideas, maravillosas ideas.*

*Pero lo que más me atrae es esa mujer, entradita ya en años, que cada tarde toma asiento justo a mi lado, en el jardín del hotel, para tomar su café. No ha podido resistir el deseo de aproximarse a mí y de entablar conversación en la forma más indiscreta: preguntándome la hora. Cada tarde me pregunta la hora, y después suspira.*

*Una vez me confesó que yo me parecía extraordinariamente a un novio que la abandonó. Iba a contarme la historia, pero hice el desenfadado y se contuvo. Pero cada tarde me pregunta la hora y suspira, no sé si soñando con aquel novio que la abandonó o porque abro el pecho y aspiro el deleite de la tarde y en mí brota como un torrente de vida.*

*También paseo y persigo a la modistilla chiquilla, guapita, que cree haber enamorado a un príncipe. Seguro que también sueña en maravillosas historias.*

*Y así un día y otro. Dándolo todo para que las mujeres tomen de mí un pedazo para su ensueño. Haciendo tanto bien me siento feliz.*

## EL ENGAÑO

Víctor Cilia Schilling

Pues si patroncito, yo se que usté es re—bueno y que siempre que ha podido nos ha ayudado y tan yo se corresponder que aunque, de veras yo se que no valen nada, pero siempre que me lo ha pedido le he traído las caritas y los monitos que a usted tanto le gustan y pos esas son de barro y no cuesta mucho trabajo encontrarlos, y aunque muchos digan que son de los “antiguas” y aunque ya el señor padre me dijo que son Dioses del Demonio y que los que encuentre mejor se los lleve a él para que él los encierre donde no puedan salir, yo siempre se los traigo a usté; pero de plano esto que me pide pos no se lo puedo cumplir.

Y semos compadres y nos une lo sagrado y hasta hemos roto los jarritos<sup>1</sup> pero pos usté sigue siendo blanco y patrón uno sigue siendo indio y prieto y pues eso mas que se raspe, nadie se lo puede quitar. Y lo que usté dice que encontrando esonomas y todos vamos a salir de pobres pos a usté le dará mucho gusto pero a mí como que eso de salir de pobre no me cuadra ni tantito ¿Pa’ que si con perdón del patroncito, yo he visto muchos catrines que entre mas van teniendo mas van queriendo? Si usté cuando deja su automóvil alla abajo en el pueblo lo tiene que dejar cerrado quesque para que no se lo roben y está con el Jesús en la boca de que no le vayan a llevar y yo aquí no necesito ni amarrar mis animalitos, que aunque se los lleven lejos siempre tienen que volver a la querencia? No, patroncito yo lo he visto sufrir quesque por no tener dinero “ni para comer” y sacar un rollote de billetes en la plaza p’al mandado de la señora o para darles su “domingo” a los muchachos que yo ni siquiera alcanzo a gastarme en un año; más que sea así, yo mientras ni sufro aunque el graniizo acabe mi milpita, pues siempre quedarán mezquites o pochotes o tantas cosas que Dios da para que sus hijos los pobres no padezcamos.

Así que no patrón: Yo no quiero ser rico para irme a vivir a la Ciudad y que mis hijos estén ñangos y amarillos de tanto no ver el sol: a que me maten de un susto a mi mujer los tales bocinazos de los carros o a quedarme echando panzas sentado en una silla encerrado en un cuartote como ese que usté llama su despacho; así que no me insista patroncito: No le voy a decir de dónde saqué las monedas esas raras que tanto le gustaron y eso sí yo le recuerdo que me juró cuando se las dí que con la mitad de lo que valieran tenía que mandar a hacer una misa de Difuntos y pos la otra mitad serían para su persona por hacer de buena gana ese mandado; que yo por mí no quiero nada y así se lo dije a la “aparición” que me enseñó dónde estaban: Sacaré nomás lo que cuesten las misas, que cada año mientras Dios nos dé licencia mandaré a hacerle al Difuntito y nunca haré logros con su dinero, porque yo no quiero ser rico, el dinero aleja los amigos y tapa las verda-

des; ya lo ve usté: Tan re—bien que nos habíamos llevado y ahora nomás por las monedas, que le digo que ni son mías, ya hasta la amistad estamos perdiendo, cuanto más el compadrazgo.

Así que adiós patroncito y pos aunque hartito me duela, pos no he de hacerle caso a su persona: Uno es indio y seguirá siendo indio y pos ¿pa’ que quiere el indio el dinero cuando Tata Dios le ha dado todo?

\*\*\*\*

Ya viste Juan, no dijiste: “Estos indios no saben lo que tienen ni lo que valen, verás cómo yo le saco a mi compadre el secreto de dónde se encontró esas monedas que nos dió, que de seguro hay mas y si bien nada mas una era de oro y las otras de plata y cobre, como los indios son ladinos no nos han de haber dado más que las que menos valen pero son bien antiguas y pues que no le vas sacando nada, aunque se le salió confesarte lo que ya me había dicho la comadre: Que eran de un entierro que les enseñó un “aparecido” y que es un cajonsote lleno de las más amarillas (Han de ser las de oro, porque el cobre se oxida) el que queda enterrado en un lugar que nomás el compadre sabe, así que ahora dejame a mi, veras cómo las mujeres somos más listas que los hombres para estas cosas, dejame sonsacar a mi comadre y ya verás que con el cuento de que somos compadres, que estos indios lo tienen por lo mas sagrado, la convenzo de que me diga dónde está el entierro o por lo menos le sacamos la promesa de más monedas y cuando vayan a ir por ellas los espiamos, al cabo como ahora estamos de vacaciones los podemos estar vigilando, y tu ya sabrás, luego que sepamos dónde está el escondite, darte tus mañas para que el Gobierno te otorgue el terreno o dado caso hasta se lo compramos a los compadres con engaños, haciéndoles creer que firman por otro terreno, pero en realidad sea por el del “entierro” por el que nos den las escrituras y pues ya sacando el tesoro ¿para qué queremos tierras de cultivo? Nosotros sí sabemos dar buen uso a ese Dinero, no que los indios ¿En que podrían gastarse tanto? ¿Te fijaste en el canastote que tienen llenito de billetes del que sacaron las monedas que te dieron? Si hasta debías levantarle falsos al compadre para que se lo llevaran a la cárcel y pudieramos quedarnos con todo, pero en fin, tú y tus escrúpulos. Trata pues de aparecer como que ya quedaste conforme y yo me encargo de engatuzar a la Comadre. ¿A poco no vamos a poder engañar a unos brutos que ni a la escuela fueron?

\*\*\*\*

Ora sí vieja, se me hace que los tarugos de los compadres ya cayeron ¿No viste cómo peló los ojotes la envidiosa de la comadre cuando le enseñaste las otras monedas que hablamos guardado? Bien que se fijó que las sacate del chiquihuite que llenamos de recortes de periódicos y encima le pusimos "bilimbiques"<sup>2</sup> que es lo único que nos dejó tu abuela y que tu ibas a quemar por que no valen nada y ni en "La Lagunilla"<sup>3</sup> las había yo podido vender. Lo que sí me puede un poco son las dos monedas de oro que le robé al Sr. Cura cuando le fuí a entregar los idolitos y por las cuáles corrió al sacristán, que en cuanto a las otras una son tlacos<sup>4</sup> y medios de las que tenía tu abuelita y otras las cambié en el mercado al señor que me compra las caritas. Ahora sí vieja, es buen negocio ese de fabricar caritas e idolitos, enterrarlos, envejecerlos y luego decir que los encontramos, pero ahora quesque ya lo van a prohibir y a vigilar que no se los lleven los "gringos" pos como que ya no va a ir siendo negocio así que mejor con los centavos que tenemos alzados y los billetes que le quitamos al compadre vendiéndole el terreno en que disque está el tesoro, aluego luego nos largamos pa los Estados Unidos, donde de seguro nos hacemos ricos: Si aquí a "gringos" grandotes y güerotes los hago guajes y eso que nomás vienen pocos imagine allí en que todo el país está lleno de los mismos! Con que ahora sí vieja, a usted le toca atizarles la puntilla a los Compadres

1. Romper los jarritos en que uno ha tomado el aguardiente con el compadre es en la Sierra el equivalente "moderno" de hacerse hermanos de sangre: Abrirse las venas y mezclar la sangre
2. Los "bilimbiques" son billetes emitidos por los Gobiernos de los estados o por las distintas facciones revolucionarias durante los períodos en que cada una de ellas se encontraban en el poder, y que dejaban de tener validez al triunfo de un bando contrario (y a veces aún no contrario). Carecen de valor, salvo histórico, aunque muchos son altamente impresionantes por lo bellamente impresos

Viene de página 30

### PRESENCIA DEL TEATRO HISPANOAMERICANO. EN EL MADRID DE LA POSGUERRA

mente, de traducciones que dan fundamento teórico a las creaciones artísticas más importantes de la escena contemporánea. El libre acceso a libros como *El teatro y su doble* de Artaud, *Hacia un teatro pobre*, de Grotowski, los escritos político-teatrales de Piscator y Brecht, las teorías del actor de Meyerhold y Stanislavski, estudios diversos sobre la relación teatro-político o teatro-sociedad<sup>2</sup>, en fin, todo eso que significa una libre circulación de ideas, por lo menos en lo escrito y proveniente casi todo de América, no pudo sino dejar su huella en la dramaturgia española en los últimos años

Viene de página 5

### FUNCION, ESPACIO Y SIMBOLOS EN LOS CUENTOS DE CARLOS SALAZAR HERRERA

sintácticos, por la abundancia de frases subordinadas reiterativas. Con estos cuentos hay una renovación: el texto tiene más aire, y es, por tanto, más sugerente. La brevedad de las frases, los apartes casi constantes, conquistan un espacio de sugerencia que está en relación directa con el sentido poético de los textos. En esto también inicia un procedimiento, y le fija — por buen uso y por reiteración — sus propios límites.

\*\*\*\*

Y ese es el plan, Atilano: Pancho le va a decir a los Compadres que mi hermano, que vive en California de "mojado" lo mandó llamar, porque ya le tiene arreglada su emigrada, pero nomás se va a ir para la sierra. — Antes de irse va a dejar que los Compadres lo espíen cuando vaya al terreno de La Noria quesque a desenterrar unas pocas monedas para el viaje, sin que se den cuenta realmente de dónde las saca. Como a los dos días de haberse ido (porque Pancho teme que su compadre le quiera dar madruguetes con el terreno) le voy a decir al Compadre que me avisaron que Pancho sufrió un accidente y que tengo que ir a llevarle todo el dinero que pueda conseguir, porque al fin y al cabo despues nos vamos a quedar a vivir allá y que me ayude a vender la casa y los terrenos; que ya me ofrecen por ellos buen dinero pero que yo no quiero venderlos a cualquiera porque aunque yo no sé dónde se encuentra el entierro sé que en algún lugar de algunos de ellos hay un buen "guardado". El avorazado de mi Compadre me va a querer ayudar comprando desde luego el terreno de La Noria, y tan luego como me dé el dinero y yo lo tenga constante y sonante tu y yo nos vamos de veras pa' los Estados y ahí si deveras empezamos a vivir la buena vida, lejos del mentiroso y trampuchero de mi marido y de sus odiados idolitos y caritas que hace fabricar pa' los Turistas

3. La Lagunilla es un mercado dominical en la Ciudad de México (una especie de Flea Market) en donde se venden toda clase de antigüedades, genuinas y falsificadas y que es muy visitado por el turismo mundial
4. Tlaco es una moneda de ínfima denominación del siglo pasado antes de que empezara a usarse el sistema decimal, era la 12ª parte de un real y fue substituído después por el centavo. Medio era 1/2 real, 6 Tlacos.

sesenta y en la década actual. Pero, a todo eso se esfumó la presencia real y directa de los mismos autores americanos.

1. En este trabajo, al igual que JUAN GUERRERO ZAMORA en su *Teatro Europeo Contemporáneo*, consideraremos a Enrique Suárez de Deza, argentino de nacimiento, como español porque en España fue donde estrenó la mayor parte de sus obras
2. Los títulos y autores citados se publicaron todos en la década de los sesenta, en Buenos Aires y México, sin tener paralelo en la península ibérica.

1. Isaac Felipe Azofeifa, "Incomunicación y soledad en el mundo narrativo de Salazar Herrera", en *Revista histórico-crítica de literatura centroamericana*, Vol. I, N°1, julio — diciembre de 1974.

2. Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Edit. Fundamentos, Madrid, 1971

## Colaboradores en este número

ARCELUS ULIBARRENA, Juana Mary. Nació en Pamplona, España, en junio de 1949. Licenciada en Letras por la Universidad Católica de Caracas. Maitrise en Ha del Arte por la Universidad de la Sorbonne, París. Ha seguido cursos de especialización en el Centro Internazionale di Semiotica e di Lingua, Urbino. Profesora de Castellano en el Colegio La Salle, Caracas y profesora de Humanidades en la Universidad Metropolitana de esa misma ciudad. Primero Lectora y actualmente Contratista de Lengua Española en la Universidad de la Calabria. Autora de *Prácticas Docentes* (1972), *Marc Chagall* (1976), *Mafia e Antimafia* (1976) y *Estilística en "Las Lanzas Coloradas" de A. Uslar Pietri*, (1977).

BACIU, Stefan. (Ver *Repertorio Americano*, Vol. I, N° 4).

DOBLES, Fabián. Poeta y narrador nacido en 1918, es uno de los más destacados escritores costarricenses, autor de conocidas novelas como *Ese que llaman pueblo*, *El sitio de las abras*, *Una burbuja en el limbo*, y de libros de cuentos, el más divulgado de los cuales es *Historias de Tata Mundo*, obras consideradas fiel reflejo humano, social y literario de realidades nacionales, preferentemente agrarias, contadas en lenguaje muy costarricense y estilo muy propio. Entre otras distinciones, ha sido galardonado con el Premio Magón, y su obra, particularmente cuentista, se proyecta internacionalmente gracias a diversas antologías centroamericanas y latinoamericanas publicadas en América y Europa. Su producción más reciente, una pieza de teatro llamada *El barrilete*, se proyecta montar en fecha cercana.

A Fabián Dobles, como miembro que ha sido del Consejo Directivo de la Editorial Costa Rica por años, se lo conoce también como a uno de los más laboriosos y entusiastas divulgadores del libro costarricense.

DUVERRAN, Carlos Rafael. (1935). Escritor costarricense. Profesor de Teoría de la literatura y de Castellano en la Universidad de Costa Rica. Licenciado en Filosofía y Letras. Obras publicadas: *Paraíso en la tierra* (1953); *Lujosa lejanía* (1958); *Angel salvaje*

(1959); *Poemas del corazón hecho verano y Tiempo delirante* (1963); *Vendaval de tu nombre* (Poema a Rubén Darío) (1967), *Redención del Día* (1971). Investigación: *Poesía contemporánea de Costa Rica* (1973); *Pablo Neruda* (1977).

GAPPER, Sherry E. Nació en California, EEUU, en 1953. Graduada por la University of California, Riverside, ha completado sus estudios en la Universidad Nacional, en la que obtuvo su Licenciatura y Ciencias del Lenguaje. Actualmente trabaja en docencia, con especialidad en la enseñanza de idiomas, para la Universidad Nacional.

Conserva inédito un importante estudio comparativo sobre la narrativa de Mariano Azuela y Alfonso Chase.

GARRON DE DORYAN, Victoria. Nació en San José, en 1920. Profesora Normal de Enseñanza Primaria, Escuela Normal de Heredia, 1939. Licenciada en Letras y Filosofía (Filología), Universidad de Costa Rica, 1945. Becaria del UNICEF, Curso de Pediatría Social, París, 1949. Delegada de Costa Rica al XII Congreso Mundial de Educación, Ginebra, 1949. Profesora de Español, Literatura y Francés en varios colegios del país. Directora del Liceo de Señoritas Anastasio Alfaro durante dieciséis años y simultáneamente Secretaria Permanente de la Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO. Actualmente pensionada. Obras publicadas: *El aire, el agua y el árbol, poesía* (1962); *Para que exista la llama, poesía* (1971); *Joaquín García Monge, biografía* (1971); *Anastasio Alfaro, biografía*, 1974; *El rayo y otros sucesos, narrativa* (1976).

GROSS, David. 1945. Cuentista y poeta. Reside en la ciudad de Palma Soriano, Provincia Santiago, Cuba. Ha obtenido diferentes premios y menciones en los concursos Heredia 1974, 1<sup>ero</sup> de Mayo CTC 1974, Mención Concurso ANAP 1974. Además ha publicado cuentos y poemas en las revistas cubanas *Bohemia*, *Verde Olivo*, *Santiago* y en las revistas mexicanas *El Cuento* y *Cuadernos Americanos*. Investiga folclor y es colaborador de la revista *Signos*.

SALAZAR HERRERA, Carlos. Nació en San José, en 1906. Profesor de dibujo en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica durante treinta años. Actualmente pensionado. Miembro de la Academia Costarricense de la Lengua. Ha publicado *Cuentos de Angustias y Paisajes* (1947 y 1974), y algunas de cuyas ediciones aparecen ilustradas con grabados del propio escritor. *Tres cuentos* (1965). Es autor de otras narraciones, algunas aparecidas en revistas y periódicos o aún inéditas. Por su obra total le fue otorgado el Premio "Magón" de Cultura, en 1964.

SCHILLING, Víctor C. Nació en Tehuiztzingo, Puebla, México, en 1934. Doctor en Filosofía por la Universidad de Ohio. Director para Latinoamérica del *International Business New Magazine*, de Canadá. Autor de numerosos artículos y estudios especializados sobre comercio exterior. Tiene en preparación una antología de cuentos, leyendas y tradiciones de cada uno de los Estados de la República de México. Asimismo trabaja en un estudio socio-antropológico para obtener el doctorado en antropología, que ha titulado "La subcultura del mestizo clase media".

Su interés por la cultura Nahuatl lo ha llevado a recopilar y traducir al español, inglés, portugués e italiano textos de esta cultura.

VALEMBOSIS, Víctor. Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid; cursó, además, estudios superiores de especialización en Lovaina (Bélgica) y Valdivia (Chile).

Desde 1969, ha publicado regularmente diversos artículos sobre teatro en varias revistas especializadas, como *Insula* y *Cuadernos Hispanoamericanos*.

La Sociedad General Española de Librería publicará, en 1978, su *Sociedad y teatro en la posguerra española*, denso y extenso trabajo de investigación sobre el teatro de posguerra, tan tratado y maltratado. Del mismo autor es el libro *Cuatro dimensiones del teatro de posguerra*, que ofrece una recopilación de varios artículos de las revistas mencionadas así como cuatro estudios inéditos.

Víctor Valembois es actualmente Profesor Asociado de la Universidad de Costa Rica.

## Suscripciones a Repertorio Americano

Para suscripciones a Repertorio Americano,  
dirigirse al Instituto de Estudios Latinoamericanos (IDELA),  
apartado 86, Heredia, Costa Rica, A.C.

Precio anual de inscripción (4 números)  
¢18.00 para el territorio Nacional.

USA \$3.00 para el Exterior.