

UN ESCRITOR EN BUSCA DE SI  
MISMO

---

VIRGILIO DIAZ GRULLON

Mi vena literaria tuvo un desarrollo tardío. Aunque cuando niño fui un lector compulsivo devorando cuantos libros caían en mis manos, no fue hasta el año 1957, con treintitrés años de edad, cuando comencé a escribir con seriedad o, por lo menos, cuando adquirí una relativa seguridad de que lo que hacía podía tener algún valor.

Pero esa seguridad tenía antecedentes dispersos y remotos. A los ocho años, viviendo a la sazón con mi padre en San Pedro de Macorís, comencé a escribir una novela de la que compuse los primeros tres capítulos. *Las legiones romanas* la titulé y comenzaba así: "Por las cálidas arenas del desierto caminaba un viajero". No recuerdo nada más, pero aún me parece ver esa frase escrita con letra vacilante y menuda en la primera página de mi cuaderno escolar. También me parece todavía oír la risa incontenible de mi padre tras leer aquel primer e infortunado producto de mi anhelo compulsivo y secreto de convertirme en escritor, que no pasó de ser el resultado de mis lecturas precoces y mal asimiladas de *Ben Hur* y *Fabiola o la Iglesia de las catacumbas* y de haber visto en el cine Aurora la película *El signo de la cruz*.

A ese infeliz ensayo sucedió un largo período de esterilidad literaria que sólo interrumpían ocasionalmente algunas cartas amorosas que escribía secretamente en la adolescencia y que mi profunda timidez impedía llegar a sus destinatarias, indiferentes y esquivas.

---

Trabajo presentado por el autor en el Taller Literario del INSTITUTO TECNOLÓGICO DE SANTO DOMINGO (INTEC) el 28 de mayo de 1983.

Pero un día, cursando ya el Tercer Año de Bachillerato en la antigua Escuela Normal de Santiago, el Director del Plantel, Don Aurelio Cucurullo, me solicitó que escribiera un cuento para una revista literaria escolar que se proponía editar con el inconcebible nombre de *Pétalos, Luz y Amor*. Un poco sorprendido con la solicitud, pero íntimamente orgulloso de ella, me dispuse a aceptar el desafío y escribí la historia, la que titulé *El Vengador*. Trataba de un hombre del campo que quería vengar una antigua ofensa y persigue a su enemigo hasta localizar su residencia en Rincón, cerca de La Vega. Una vez frente al rancho en que éste vivía a quien encuentra es a un niño al que identifica, por sus rasgos físicos, como hijo de su futura víctima. Al enfrentarse a la posibilidad de dejar en la orfandad a aquel niño, desiste de sus propósitos y regresa a su hogar abandonando su planes de venganza.

El cuento se publicó en el único ejemplar de la revista que vio la luz pública y yo estaba muy orgulloso de mi obra hasta que un día impreciso del año 1941, tres años después, cursando el Primer Año de la Facultad de Derecho en la antigua Universidad de Santo Domingo, y al serme presentado el poeta Rubén Suro, a la sazón estudiante de término, éste, al oír mi nombre, me dijo: "Virgilio Díaz Grullón. ¡Ah sí, ¿No fue usted quien publicó un cuento llamado *El Vengador* en una revista literaria de Santiago?" "Yo mismo", respondí, rebosante de satisfacción. Y él, "Pero, ¿usted no sabe que ese cuento relata la misma historia de uno de Juan Bosch que figura en su libro *Camino Real* con el título de 'El cuchillo'?"

Me quedé estupefacto y no volví a pronunciar una sola palabra. Corrí a mi casa, hurgué en la biblioteca de mi padre, tomé el ejemplar de *Camino Real* y comprobé, abrumado por la vergüenza y la humillación, que yo me había apropiado del argumento de Juan Bosch. Porque yo había leído el cuento, aunque obviamente lo había olvidado y la circunstancia de que ese plagio -que sin duda lo era- había sido realizado inconscientemente no alivió mi angustia, ni atenuó mi sentimiento de culpa.

Superar esos sentimientos me tomó dieciséis años durante los cuales no me atreví a escribir, y mucho menos a publicar ninguno de los temas que se agolpaban en mi cerebro.

Esa parálisis intelectual no la superé hasta el año 1957 cuando escribí los cuentos que integraron mi primer libro *Un día cualquiera*, que publiqué el año siguiente.

En el año 1966 publiqué *Crónicas de Altocerro* en la colección Pensamiento Dominicano. En el 1975 se editó mi tercer libro *Más allá del espejo* como primer volumen de la Colección Arte y Sociedad, de la Universidad Autónoma de Santo Domingo. En 1978 se editó mi novela *Los*

*algarrobos también sueñan*, Premio "Manuel de Jesús Galván" de ese año, y en 1981 publiqué *De niños, hombres y fantasmas*, obra conjunta que recoge todos mis relatos hasta ese año.

Creo que podría resultar útil hacer un breve resumen de las características de esas obras, sobre todo las cuatro primeras, porque, como se produjeron a lo largo de un período de 22 años, serviría para reseñar las transformaciones operadas en mi concepción personal del cuento como género literario y las diversas influencias que las hicieron posibles.

Al tiempo que escribía las historias que integran *Un día cualquiera* mis conceptos sobre el cuento eran sumamente rígidos y a ellos se cifieron estrictamente los doce relatos que forman el volumen, dándole una homogeneidad total, sin fisuras. Estos conceptos se vinculan a la tendencia (real-objetiva); a la estructura (behaviorista o conductista); al conflicto que planteaban (siempre psicológico), y al remate del cuento (sorpresivo en todos los casos).

Veamos con algún detalle esas características.

Por aquellos años yo pensaba que la materia del cuento debía concretarse a la realidad ordinaria y cotidiana y la historia debía ser contada siempre por un espectador omnisciente y neutro que relatará exactamente lo que ve y oye (incluso los pensamientos más íntimos de los personajes de la historia), sin agregarle nada. Esta tendencia es la que se conoce con el nombre de realismo objetivo y, para llevarlo hasta sus últimas consecuencias, todos los cuentos de *Un día cualquiera* refieren acontecimientos triviales que nos pueden suceder a todos cualquier día (de ahí el nombre del libro) y se producen en un fluir incesante, sin interrupción ninguna en el tiempo. Es como si se tratara de una cámara de cine que reproduce fielmente la realidad, pero dotada de un aditamento especial que le permite fotografiar también los pensamientos. A esta variante del realismo-objetivo se le llamó "behaviorismo" o "conductismo", puesto de moda por los escritores norteamericanos conocidos como "la generación perdida", de la cual John Dos Pasos y E. Hemingway fueron cultores destacados. La técnica de producir los pensamientos en forma directa, que se conoce como "monólogo interior", fue utilizada por James Joyce en el famoso monólogo de la Sra. Bloom, al final del *Ulises*, y también por J. P. Sartre, sobre todo en algunos cuentos de su libro *El Muro*.

El conflicto planteado en todos los cuentos de *Un día cualquiera* es psicológico. Es decir, los dramas son internos y los acontecimientos externos (siempre acontecimientos triviales), sólo se relatan para poner de relieve ese drama interno. Son meros factores desencadenantes del conflicto psicológico, que es lo que de veras importa. Como consecuencia del relato, los caracteres de los héroes deben quedar

plenamente definidos, pero sin que en esa definición intervenga el autor, que pone esta tarea exclusivamente a cargo del lector.

Antes de la publicación de *Un día cualquiera*, la tendencia psicológica en el cuento no había sido explotada por nuestros escritores. Esa circunstancia ha movido a varios estudiosos de nuestra literatura a afirmar que con ese libro comienza esta tendencia en el país. Pero no es cierto: quien escribe los primeros cuentos psicológicos entre nosotros es un autor injustamente olvidado, que es poco conocido probablemente porque publicó muy poco en la República Dominicana. Me refiero a Angel Rafael Lamarche, verdadero artífice del cuento, que editó casi toda su obra en el extranjero. Yo tuve el privilegio de tratarlo pocos años antes de su muerte y aún recuerdo con nostalgia nuestras conversaciones en su casita de la calle César Nicolás Penson -de la que entonces no salía nunca- durante las cuales le leía mis primeros originales y él me ofrecía consejos generosos y observaciones muy oportunas.

La tercera característica común de los cuentos de *Un día cualquiera* es su final sorpresivo. Esta costumbre de producir un impacto final contundente en las últimas palabras del relato es una manía de la que nunca he podido curarme, a pesar de que ha sido descartada desde hace tiempo por las tendencias narrativas modernas. Es una especie de juego, de desafío, entre el autor y el lector. Gana quien primero acierta a decir cuál va a ser el final del cuento. Si el lector adivina antes de llegar a la última frase, él gana. Si no, gana el autor. Pero este juego tiene también sus reglas: el autor debe proporcionar al lector ciertos indicios, ciertas claves, aunque se le permite esca-motearlas para que no resulten obvias. El final sorprendente es un aporte introducido al cuento por Maupassant y cultivado con gran acierto por O'Henry, escritor norteamericano muy popular en las primeras décadas de nuestro siglo. El cuento y la novela policíaca, cuyo precursor fue Edgar Allan Poe, han hecho suyas las reglas del final sorpresivo, que constituye una característica sine-qua-non de ese género narrativo.

Mi segundo libro, *Crónicas de Altocerro*, significa un cambio radical en mis ideas previas sobre el cuento, pero un cambio que se fue produciendo paulatinamente, a medida que avanzaba en la escritura de los cuentos. (Volveremos después sobre esto, porque tiene importancia en relación con la incidencia del subconsciente en la obra del escritor). En este segundo libro aparece un nuevo narrador. No ya el autor omnisciente y neutro, sino el cronista de un pueblo imaginario que se llama Altocerro. Un cronista que vive en ese pueblo y conoce los héroes de los cuentos y, algunas veces, participa en las historias como personaje secundario. Algunos de los cuentos que integran el volumen están relatados por ese narrador-participante. Otros introducen una nueva variante en mis cuentos: están relatados en primera persona de singular (es decir, el narrador es a la vez el héroe de la historia).

Los restantes están estructurados dentro de la técnica behaviorista.

Pero no es ésta la diferencia verdaderamente importante que separa unos de otros los cuentos de *Crónicas de Altocerro*, sino la ruptura que tres de ellos representan con las reglas de la tendencia real-objetiva. En efecto, las siete primeras historias (las primeras siete en el orden cronológico en que fueron escritas, no en el que aparecen en el libro) siguen estando sujetas a las normas del realismo objetivo característico de mi producción anterior, aunque no están ya estructuradas dentro de la variante behaviorista. Es decir, reproducen la realidad tal como esa realidad se manifiesta a nuestros sentidos en la vida diaria. Por el contrario, las últimas tres historias incursionan en el género de lo real-fantástico creando el precedente de los futuros cuentos que luego formarían el libro *Más allá del Espejo*.

En ese sentido, *Crónicas de Altocerro* es una transición entre el realismo-objetivo de mi primera producción y el realismo-fantástico al que corresponde mi próximo libro. Pero lo curioso de esa transición es que fue involuntaria. O sea, mi deseo consciente en la época en que escribía *Crónicas de Altocerro* era permanecer dentro de la corriente real-objetiva porque salirme de ella me parecía entonces poco serio, un juego de niños. Sin embargo, ese deseo consciente fue poco a poco siendo superado por una inclinación subconsciente hacia lo fantástico. Y aquí me parece oportuno que hablemos un poco de la incidencia que tiene el subconsciente en la labor del escritor. Esa incidencia aparece desde el momento de la elección del tema y ha sido expresada de esta forma por Mario Vargas Llosa: "El escritor no escoge los temas: éstos lo escogen a él". Esto quiere decir que hay una serie de vivencias que se van sedimentando en el interior del escritor (recuerdos de infancia, incidencias que le asombraron desde sus primeros años), que incluso pueden haberse borrado de su memoria, pero que permanecen en estado subyacente dentro de él. De esa materia, aparentemente informe y desorganizada, surgen los temas de las historias que habrá de desarrollar en el futuro. Son la cantera de donde extraerá el material de su obra. Pero aún durante la elaboración mental del cuento o la novela, cuando ya ha estructurado el episodio interiormente y sabe cuál será su desenlace y comienza a escribir, aún entonces el autor no puede estar absolutamente seguro de que el relato será exactamente como él lo había planeado. El autor no tendrá esa seguridad hasta el instante de poner el punto final de su historia, porque ésta, en cierta forma, se hace a sí misma a medida que se escribe.

Lo anterior fue para mí obvio mientras escribía tres de los cuentos del volumen: "Su amigo Arcadio", "Más allá del Espejo" y "Círculo", escritos en ese mismo orden.

"Su amigo Arcadio" es la historia de un alcohólico en proceso de rehabilitación en un sanatorio, que es visitado por un ser de ultratumba con el que establece una estrecha amistad. Esta fue la primera

incursión de lo insólito en mi narrativa. Pero aunque el cuento está narrado para dar la impresión de que el personaje sobrenatural existe realmente, al final todo se aclara y se explica la razón de su presencia en forma aceptable dentro de las normas de la lógica común y corriente. Es decir, la lucha entre las dos tendencias dentro del mismo cuento termina en este caso en favor del realismo-objetivo.

Después de "Su Amigo Arcadio" escribí el cuento "Más allá del Espejo" (que también figura modificado en mi tercer libro y le da título al volumen). Este cuento lo escribí primero en la versión que ahora figura en este libro pero, para publicarlo la primera vez, lo alteré añadiéndole una introducción cuyo propósito fue el de hacer aceptable la historia dentro de las normas del realismo-objetivo, porque mi consciente rechazaba todavía lo real-fantástico a pesar de que, obviamente, me sentía atraído subconscientemente hacia él.

Después escribí "Círculo", que refleja más claramente aún el conflicto latente entre las dos tendencias que imperaban en mí pero que, a diferencia de los dos cuentos anteriores, termina con el triunfo de lo real-fantástico. Esta fue una experiencia muy curiosa y pone de relieve el poder del subconsciente mejor que ninguna otra en lo que a mí respecta.

"Círculo" es la historia de un hombre ordenado y meticulado que de repente penetra en un mundo donde se han alterado todas las normas del espacio y del tiempo y donde sufre una serie de peripecias angustiosas. El héroe se despierta una mañana, a las 5 en punto de una mañana, e inicia los movimientos rituales de todos los días, pero de repente se ve envuelto en una vorágine de episodios absurdos que al final terminan en su propia cama, a las 5 en punto de la mañana. El tiempo no ha transcurrido, lo cual lleva a suponer que todo ha sido una pesadilla. Y eso era lo que yo conscientemente había buscado: describir una pesadilla sin anticipar que lo era y dejando esa revelación para el final. Pero ¿qué sucedió? Que cuando escribía las últimas líneas del cuento, que repetían la descripción de los movimientos rituales con los que se iniciaba la historia, no me fue posible poner el punto final donde había anticipado hacerlo. Presa de mi propia inmersión dentro de la aventura que describía, agregué, sin pensarlo, en forma automática, una frase que, por sí sola, trastocaba todo el sentido del cuento sustrayéndolo del terreno real-objetivo y colocándolo bruscamente en el terreno de lo fantástico. Esa frase, colocada a seguidas de describir que el héroe, una vez calzado con sus pantuflas da los cinco pasos que lo conducen hasta la puerta del cuarto de baño contiguo a su habitación, fue la siguiente: "Ajeno por completo a la espantosa amenaza que me acechaba tras su aspecto inocente y pueril". ¿Qué significa esa frase? Significa que lo que se acababa de relatar no era una pesadilla común y corriente sino la manifestación de una repetición infinita de la misma pesadilla, que no comenzó nunca ni terminará jamás, y en la que el héroe permanecerá atrapado para siempre convertido

en el protagonista único de su propio infierno. Fíjense qué claramente expresada queda en esa experiencia la influencia del subconsciente en la labor narrativa y cómo este cuento representa el triunfo de lo real imaginario sobre lo real-objetivo en mi obra de escritor.

Luego de terminar "Círculo" escribí "Retorno", que también figura en mi próximo libro y en el que ya no existen resabios realistas y lo absurdo y extraordinario se revelan con toda voluntad y conciencia.

Este es el terreno, pavimentado previamente por las tres historias que he mencionado, donde transcurren los 23 cuentos del libro *Más Alla del Espejo*, que bauticé con ese nombre como una especie de homenaje a la historia que me había abierto, a pesar de mí mismo, las puertas del mundo de lo real-fantástico.

Pero en los cuentos de *Más Alla del Espejo* todavía se trasluce mi lucha interna, la contradicción dialéctica entre dos tendencias con trapuestas, aunque ya ambas dentro del campo de lo real-fantástico.

En su ensayo crítico sobre el libro que forma la primera parte del volumen, Marianne de Tolentino establece tres niveles en los cuentos de *Más Alla del Espejo*, diferenciados por los distintos grados que, dentro de la fantasía, logran los relatos. En el primer nivel, es decir en el más cercano a lo real-objetivo, coloca dos: "Paréntesis Folklórico" y "Pas de Deux", donde lo fantástico se logra (en el primero) con la mera exageración de la realidad y en la celeridad con que se van precipitando los acontecimientos y (en el segundo) con el desdoblamiento -posible pero no necesario- de una mujer en varias mujeres distintas. Es decir, que estos dos cuentos constituirían sólo tentativas tímidas dentro del género fantástico. En el segundo nivel, estarían 6 de los relatos porque, si bien es cierto que lo que narran son acontecimientos extraordinarios, el final de los cuentos nos trae de nuevo a la realidad cotidiana, al mundo equilibrado que nos es familiar, o, por lo menos, plantea dos realidades distintas entre las cuales debe decidirse el lector, una dentro de lo real-objetivo, otra dentro de lo real-fantástico. Finalmente, en el tercer nivel estarían los 15 episodios restantes donde todo sucede en el terreno puramente fantástico, sin ninguna explicación posible para la razón común y corriente.

Podríamos también emplear otra metodología para clasificar los cuentos de *Más Alla del Espejo*, basándonos en las teorías de Tzvetan Todorov sobre el género fantástico en la literatura. Para este crítico lo fantástico en el cuento dura lo que dura una vacilación. El lector habrá de decidir si los sucesos extraordinarios que acaba de leer pueden ser explicados de acuerdo con las leyes tradicionales que rigen el mundo habitual o si, por el contrario, para explicarlos es necesario

inventar otras leyes no conocidas. En el primer caso el cuento corresponde a lo "fantástico-extraño", en el segundo a lo "fantástico-maravilloso".

De acuerdo con esa clasificación, quince de los cuentos de *Más Allá del Espejo* pertenecen a lo fantástico-maravilloso y ocho a lo fantástico-extraño. O sea, que empleando el método de Todorov llegamos a la misma conclusión que Marianne de Tolentino en la primera clasificación (15 cuentos puramente fantásticos) y agrupamos en una sola categoría los dos niveles adicionales propuestos por ella.

Antes de seguir adelante, es preciso explicar la ubicación de los cuentos de *Más Allá del Espejo* en el contexto de libro. Son 23 historias en total. Las primeras 17 son de muy reducida extensión y, aunque aparecen en primer orden, fueron los últimos en ser escritos. Los seis restantes, a partir de "Paréntesis Folklórico" (que debe su nombre de "Paréntesis" al deseo de señalar que hay una frontera, una separación entre los cuentos que lo preceden y los que se ofrecen después) fueron escritos con anterioridad, sobre todo los dos últimos que formaron parte, como ya vimos, del libro anterior. Pues bien, si consideramos sólo los 17 primeros cuentos que figuran en el índice del libro, puedo afirmarles que escribí primero las 8 historias que, dentro de esos 17, hemos clasificado dentro del género fantástico-extraño, según la metodología de Todorov (que corresponde a los dos niveles más bajos de lo fantástico, según la clasificación de Marianne) y después escribí los nueve restantes, que ya corresponden al género de lo "fantástico-maravilloso" según Todorov, o sea el nivel superior de lo fantástico según Marianne. Esto demuestra el carácter ininterrumpido del proceso que se desarrolló en mí hacia la liberación de los resabios del "realismo-objetivo".

De acuerdo con las clasificaciones que hemos hecho de los cuentos, y si yo hubiese estado consciente de ella en el momento de dar los originales del libro a la imprenta (que no lo estaba y he aquí una de las ventajas de la crítica: ayudar al autor a comprender por qué escribió lo que escribió) yo hubiera compuesto el orden de los cuentos en tres categorías y en el siguiente orden:

Primera categoría (nivel más bajo de la fantasía): "Paréntesis Folklórico", "Pas de Deux".

Segunda categoría (nivel medio de la fantasía): "Icaro", "La mutación", "Doble personalidad", "Vertiginoso tiempo", "El uno y el otro", "Falso embarazo", donde al final de las historias nos devuelve a la realidad cotidiana o, por lo menos, nos coloca frente a dos realidades posibles, y

Tercera categoría (nivel más alto de la fantasía): "Biografía"

de un suicida", "Retorno", "Viaje al microcosmos", "La invasión", "El diario inconcluso", "El cuento sin título", "La resignada inmortalidad de Don Cástulo", "La broma póstuma", "Más allá del espejo", "Punto de vista", "El aprendiz de brujo", "La trampa", "El maleficio", "La pareja", "La verdadera pesadilla", historias cuya explicación no puede encontrarse en las normas tradicionales de la lógica y que, por tanto, pertenecen a lo fantástico-maravilloso, o sea a la pura fantasía.

Para ilustrar con ejemplos estas dos últimas categorías me voy a permitir leerles dos cuentos brevísimos, representativos de cada una de ellas.

El primero, correspondiente al nivel medio de la fantasía, se titula: "Vertiginoso tiempo" y dice así:

"Cuando se dio cuenta de que el tiempo -su tiempo- se le había encogido como una tela de mala calidad después de lavada, aceptó resignadamente su desgracia y tomó las providencias del caso para adaptarse a ella. Después de efectuar algunas mediciones y realizar ciertos cálculos llegó a la conclusión de que, para él, el tiempo discurría a un ritmo ocho veces superior al de los demás. Es decir que, independientemente de la posición del sol en el firmamento, su día era exactamente de tres horas y su año de cuarentiséis días aproximadamente. Ello significó, como es natural, la necesidad de acomodar su vida a esas proporciones desusadas. Al principio le costó trabajo acostumbrarse a hacer las veinticuatro comidas y dormir los ocho lapsos de sueño que ahora demandaba su organismo durante el día convencional de los demás. Pero se adaptó a ello después de vencer los prejuicios de sus familiares e imponer el respeto de los demás al indispensable aislamiento en que hubo de retraerse en vista de su nueva situación. Inmerso en ella, encaneció totalmente y perdió luego gran parte del pelo y los dientes mientras su rostro se llenaba de arrugas a la vista asombrada de sus padres a quienes ya les doblaba la edad por aquella época. La senectud le alcanzó cuando ellos aún jugaban al tennis y se hacían el amor y la arteriosclerosis le sobrevino por la fecha que nacía su último hermano. Falleció una tarde fresca de invierno y cuando sus padres fueron a recoger su cadáver en la *morgue* del manicomio lloraron juntos al contemplar conmovidos su terso rostro de adolescente serenamente dormido sobre la burda almohada en que por más de cinco años había soñado el más infortunado de los sueños".

Como vemos, el absurdo y lo fantástico que impregnan el relato, desaparecen en las últimas líneas, en las cuales se ofrece una explicación lógica de lo que acontece: sólo había sido el delirio de un demente.

El otro, representativo del nivel más alto de la fantasía, se llama "Falso embarazo" y su texto es el siguiente:

"Hacía ya muchos años que residía en el extranjero cuando recibió la noticia del accidente que había costado la vida de su padre y mantenía a su madre al borde de la muerte. Regresó a su país sin tiempo para asistir al entierro del primero y encontró a la última en estado de coma en su lecho del hospital. Allí conoció a un hermano de su madre a quien nunca había visto antes y que, mirándolo con ojos severos y desconfiados, le aseguró enfáticamente que su hermana jamás había tenido hijos a pesar de que su profundo deseo de concebirlos la había hecho víctima, al poco tiempo de casada, de un falso embarazo que engañó a todo el mundo y tuvo un epílogo triste y ridículo en la sala de partos.

Indignado e impotente para convencer de su filiación a su increíble tío, realizó una afanosa búsqueda de sus documentos de identificación que se inició en la oficina de pasaportes, continuó en la de la cédula de identidad y, pasando por el registro civil, culminó en la parroquia donde había sido bautizado. En ninguna parte pudo hallar prueba alguna de su existencia. De inmediato trató inútilmente de que lo reconocieran sus antiguos amigos y compañeros de colegio y, luego de rechazar por ilógica la posibilidad de una confabulación colectiva en su contra, llegó a la amarga conclusión de que nunca había existido; que toda su vida no había sido más que una ilusión a la que se había aferrado estúpidamente durante todos los años transcurridos desde el día en que creyó haber nacido, y que la imagen que proyectaba en los demás era un mero espejismo que se esfumaba con el tiempo sin dejar rastros perdurables en la memoria de nadie. Esta dolorosa convicción lo arrastró a su vez a tratar de hallar la razón de aquella situación absurda y descubrir el plano en el que se había desarrollado hasta entonces su ficticia existencia. Comprendió la verdad al recordar el falso embarazo de su madre y concluir en que su ilusión de tener un hijo no terminó para ella -como para los otros- en la sala de partos, sino que había continuado viva e inalterable todo el tiempo y él había nacido, crecido, jugado, ido al colegio, amado y sufrido solamente en la imaginación de aquella mujer que ahora agonizaba en el hospital. Tan pronto se hizo la luz en su cerebro corrió hacia el lecho de la enferma pero, al llegar a la puerta de su habitación y ante la mirada estupefacta de médicos y enfermeras, se desvaneció en el aire en el preciso instante en que la paciente del cuarto contiguo al lugar donde se producía aquel extraño fenómeno exhalaba su último suspiro".

En este caso no se trata de ofrecer una explicación lógica de lo absurdo y lo fantástico y éste se mantiene a todo lo largo del relato. Y pasemos ahora a un cuarto libro: *Los Algarrobos También Sueñan*.

Desde que concebí el proyecto del libro estaba seguro de que tenía que desarrollarlo dentro de la corriente real-objetiva. Se trataba de una novela corta, destinada a ser el testimonio de una etapa de la lucha antitrujillista en la que participé cuando tenía unos veinte

años, en la década de los años cuarenta y, como tal, debía referirse a hechos concretos que han pasado al dominio de la historia.

Estaba muy seguro de mi personaje central, inspirado en un compañero, que conocí íntimamente en aquel tiempo y que murió unos doce años después en la invasión de Constanza de 1959. La personalidad de ese compañero me había impresionado profundamente, más que todo por su bondad, su espíritu de sacrificio y su inmensa generosidad. Era la negación de la violencia en todas sus manifestaciones: incapaz, como se dice corrientemente, de matar una mosca. Sufrió largas prisiones en las mazmorras trujillistas y sus compañeros de cárcel lo ponían como ejemplo de humildad, desprendimiento y amor a sus semejantes. Tiempo después de salir en libertad marchó por largos años al exilio y yo perdí su rastro hasta que me enteré que había regresado por Constanza como guerrillero el 14 de junio de 1959 y había muerto en acción días después.

Planeé cuidadosamente mi libro en base a que el propio héroe, mediante el proceso -muy usado en la literatura- de que el moribundo reconstruya su propia vida en el tiempo que dura su agonía, fuera recorriendo en sentido inverso los episodios claves de su existencia hasta encontrar, en la etapa de su niñez, el origen de su rebeldía, y que todo ello sucediese mientras su cuerpo, alcanzado por un disparo, fuese cayendo hasta las raíces del algarrobo en que estaba trepado en el momento de ser herido.

Así fue planeada mi historia, que desarrollé siguiendo un esquema preciso que había esbozado de antemano, con ayuda de gráficos que indicaban la trayectoria de la caída del héroe a lo largo del árbol y cómo se ensartaban en las etapas de esa caída los diferentes episodios de su vida.

Mi propósito consciente fue relatar la historia en dos planos tiempo-espaciales distintos: el del Sargento que dispara, hace blanco y cobra su presa y el del guerrillero que recorre en sentido inverso su propia existencia. Ambos planos narrativos se inician y terminan al mismo tiempo. Es decir, comienzan con el disparo y finalizan con el Sargento enfrentado a su víctima. Mi intención es limitar la alteración de la realidad convencional a ese doble plano simultáneo, sin ir más allá.

Pero, ¿qué sucedió mientras escribía el relato? Sucedió que se me ocurrió la idea de cambiar el final, introduciéndole un ingrediente mágico que cambiaría completamente la naturaleza de la historia. En las últimas frases se revela que el sargento que ha matado al guerrillero encuentra bajo el algarrobo, no el cadáver de éste, sino el de un niño de ocho años de edad. O, más bien, encuentra, no lo que era el guerrillero cuando recibe el disparo, sino lo que había sido unos doce años

antes, en la edad que tenía en la época del último episodio de su vida que recuerda.

Cuando se me ocurrió este final no me di cuenta de todas las implicaciones: sólo alcancé a ver su propósito de expresar simbólicamente que el guerrillero, a pesar de su condición de revolucionario que lucha con las armas en la mano, seguía siendo en el fondo el ser inocente y generoso que era cuando niño. Pero, una vez escrita la historia, se me reveló algo más, un significado más trascendente de ese final inesperado. Veamos: el relato está formado de dos partes independientes la una de la otra, cada una con sus propias reglas internas, su propio escenario, su propia noción del tiempo. En otras palabras su propia realidad. Una de esas partes está centrada en el Sargento y lo que para él ha sucedido: el sospechoso movimiento que detecta en el algarrobo, el disparo que hace a la copa del árbol, su certeza de que ha hecho blanco, su observación indirecta del curso que sigue la caída de su presa a lo largo del tronco y, finalmente, su enfrentamiento con el cadáver de su víctima. Todo esto ocurre en un escenario limitado al algarrobo y a sus inmediaciones y la acción no dura más de tres minutos. La otra parte de la historia está concentrada en el guerrillero y sus vivencias, que se desarrollan en varios lugares del país (la casa provinciana de sus padres, el colegio católico donde estudió en su adolescencia, diversos sitios de la ciudad de Santo Domingo, las estribaciones de la Cordillera Central) y se extienden a un lapso de cuando menos doce años.

Esas dos realidades distintas coinciden, sin embargo, en el texto literario, y señalo esa coincidencia porque las vivencias del guerrillero no son meros recuerdos estáticos, sino episodios reales de su existencia que él vive de nuevo.

Tenemos, pues, dos realidades distintas y opuestas dentro del texto: la realidad del Sargento y la realidad del guerrillero y, detrás de ambas realidades -y correspondiendo a cada una de ellas- una visión del mundo, también opuesta y contradictoria una de la otra, que determina de antemano esa realidad particular: el Sargento, brazo armado del statu-quo, para quien los revolucionarios son aliados del diablo, encarna la resistencia violenta a los cambios. El guerrillero, con su actitud generosa y espíritu de sacrificio, representa la juventud idealista entregada a la lucha por transformar la sociedad para hacerla mejor y más justa.

El final de la historia, marcado por la confrontación del Sargento con el cadáver de su víctima, marca también el enfrentamiento de ambas realidades, que desemboca, a su vez, en la suplantación de una por la otra. ¿Y cuál es la realidad que prevalece?. No es la del Sargento porque lo que sus ojos ven junto a las raíces del algarrobo no es el cadáver del hombre que él mató en el marco de su propia realidad y dentro de su personal concepción del mundo, sino el de un niño que

corresponde a la realidad del joven generoso que ha ofrendado su vida en aras de un ideal. El guerrillero, pues, no es el perdedor -aunque aparente serlo- sino el triunfador en la confrontación. Su realidad, su cosmovisión, se ha impuesto a la de su enemigo. Y éste, por su parte, debe aceptar su derrota porque, al enfrentarse con el cadáver del niño, intuye que ha matado a un inocente.

Esta interpretación, que no fue conscientemente pre-elaborada por mí y se me reveló posteriormente -proporciona al libro su verdadera significación simbólica: una anticipación a lo que sucedería dos años después de la gesta del 14 de junio de 1959, o sea, el derrumbe de la tiranía trujillista que -aunque fue difícil de predecirlo en esa fecha- comenzó a desmoronarse justamente a partir de entonces.

Y ese simbolismo, y el proceso que me llevó a interpretarlo, constituyen un buen ejemplo de cómo los anhelos y sentimientos que subyacen en lo más hondo de nuestra psique encuentran su camino para aflorar a la superficie a través de la atmósfera especial -mitad trance, mitad sueño- en que se sumerge el escritor o el artista en el proceso creativo.