

Narrativa y Sociedad en Hispanoamérica

José Alcántara Almánzar

**NARRATIVA Y SOCIEDAD
EN HISPANOAMERICA**

José Alcántara Almánzar

NARRATIVA Y SOCIEDAD EN HISPANOAMERICA

**INSTITUTO TECNOLOGICO DE SANTO DOMINGO
SANTO DOMINGO, D. N.
REPUBLICA DOMINICANA
1984**

Prohibida la reproducción total o parcial sin autorización
escrita del Instituto Tecnológico de Santo Domingo (INTEC)

El Instituto Tecnológico de Santo Domingo
no se hace responsable de los conceptos emitidos por el autor.

Alcántara Almánzar, José
Narrativa y sociedad en hispanoamérica
/ José Alcántara Almánzar. — Santo Domin-
go: INTEC, 1984.
189 p.

1. Novela dominicana — Aspectos sociales
— Ensayos, conferencias, etc. 2. Novela
hispanoamericana — Aspectos sociales — En-
sayos, conferencias, etc. I. Tit.



RD 863.009355
CEP/INTEC

© 1984.

ISBN 84-89525-13-7

Impreso en República Dominicana
Printed in Dominican Republic

Composición, diagramación e impresión:
Editora Corripio, C. por A.
Calle A, Esq. Central
Zona Ind. de Herrera
Santo Domingo, República Dominicana

CONTENIDO

	<u>Página</u>
Prólogo	1
Introducción	3
Clases sociales y literatura en la República Dominicana.	9
Aspectos sociales de la literatura dominicana	19
La colonia	19
De la independencia a la muerte de Heureaux	21
Los albores del siglo XX	23
La dictadura de Trujillo	24
Los últimos veinte años	26
Después de abril	28
La sociedad dominicana en su novela	31
I. Federico García Godoy, su época y sus ideas ..	32
La Trilogía Patriótica	35
Rufinito, Alma Dominicana y Guanuma	36
II. Los Episodios Dominicanos de	
Max Henríquez Ureña	42
La Independencia Efímera	43
La Conspiración de Los Alcarrazos	45
El Arzobispo Valera	47
El Ideal de los Trinitarios	49
III. La novela de la caña	51
Cañas y Bueyes	52
Over	55
El Terrateniente	57
IV. Conclusión	59
Narrativa social dominicana 1960-1970	61
I. Juan Bosch: precursor de la narrativa social dominicana de hoy	66

II. De 1961 a 1970.....	71
Tres acontecimientos relevantes en la narrativa social dominicana	73
El régimen de Trujillo	73
La guerrilla de 1963	74
La Guerra de Abril de 1965.....	75
III. La ciudad, centro de la nueva problemática.	76
Crecimiento urbano y polarización social ...	77
La presencia de la pequeña burguesía en la narrativa social	78
La nueva situación política	79
IV. La influencia del “boom” en la narrativa social dominicana	81
Innovación y obstáculos	82
A manera de apuntes finales	85
Tres novelas dominicanas	87
I. Sólo cenizas hallarás (bolero)	87
La novela.	87
Del bolero al melodrama	90
Los personajes y lo dominicano.....	91
Conclusión	92
II. La biografía difusa de Sombra Castañeda	92
III. Curriculum (El síndrome de la visa)	95
Una vuelta al mundo de Cortázar	103
El otoño del patriarca	109
Populismo, clases sociales y alienación en dos novelas de Manuel Puig	117
Terra nostra.	129
Las historias	131
Los personajes.	134
Pasiones, truculencias y algunos síndromes	139
Algunos puntos de contacto con la literatura universal	142
Los modos narrativos, el lenguaje y algo de política	145
Del tiempo y el arte de fabular	148
Forzando una conclusión	149
La guaracha del Macho Camacho.	151
La narrativa de José Lezama Lima.	161
La guerra del fin del mundo y la maestría de Vargas Llosa ..	167

	<u>Página</u>
La obra de un escritor excepcional	167
Hombres en guerra	169
Héroes y antihéroes.	172
Entre la truculencia y la redención.	175
Retorno a la novela de acción	177
Referencias bibliográficas	179
Índice de nombres.	181

En memoria de mi padre

La literatura latinoamericana y en especial los géneros narrativos nacieron (...) comprometidos fundamentalmente con la realidad social; no podían menos que asumir esta actitud como instrumento de captación y, en una segunda instancia, de transformación de esa realidad social; una misión de denuncia de sus problemas y males mayores; una función testimonial de las aspiraciones colectivas, de las conmociones sociales, de sus derrotas, de sus triunfos, de sus carencias.

Augusto Roa Bastos

PROLOGO

Siempre me he preguntado si el escritor activo debe o no reunir en libro sus trabajos publicados en diarios y revistas en un determinado período. Pienso que no todo lo que uno escribe merece formar parte de un volumen. Y el hecho mismo de escoger algunos textos y descartar otros confiere a los primeros una carta de relativa superioridad o permanencia sobre los segundos. Después que transcurre cierto tiempo, el escritor autocrítico advierte sus aciertos y toma conciencia de que a veces trabajó con demasiada prisa, reflexionó poco y pulió menos, o se equivocó en sus apreciaciones. Ese desacuerdo con el pasado, esa insatisfacción que surge cuando se relee lo escrito son los mayores obstáculos para quien se propone estructurar un libro con fragmentos de su propia producción.

Tal vez lo único que justifique la recopilación de artículos y ensayos dispersos sea la utilidad que ellos poseen para investigadores, profesores y estudiosos de la literatura en general. En nuestro país, las facilidades bibliográficas escasean, máxime cuando se trata de textos aparecidos en publicaciones no especializadas o en revistas universitarias cuyo destino suele ser un estante cualquiera en un oscuro salón de biblioteca.

Cuando el Director de Investigaciones y Publicaciones del Instituto Tecnológico de Santo Domingo, doctor Fernando I. Ferrán, me planteó la posibilidad de que nuestra universidad auspiciara la publicación de algunos de mis trabajos ensayísticos, mi primera reacción fue de agradable desconcierto. El escritor raras veces es un justo crítico de sí mismo y no siempre atina en la selección de sus mejores textos, por aquello de que la subjetividad de las preferencias se impone a la calidad objetiva. A pesar de mis reservas, el estímulo de la Dirección de Investigaciones y el decidido apoyo del Rector, doctor Eduardo Latorre, me llevaron a escoger, entre los numerosos trabajos escritos entre 1973 y 1983,

una muestra representativa de mi labor ensayística durante ese lapso.

El asunto resultó más difícil de lo que había imaginado al principio. En la última década he publicado cientos de comentarios y artículos de índole sociológica sobre poesía, novela y ensayo, y la primera decisión fue la de escoger una de esas áreas para darle homogeneidad al volumen que el lector tiene ahora en sus manos. Opté por la narrativa dominicana y de varios países hispanohablantes, debido a su indudable importancia en la actualidad. La relevancia de los autores, la trascendencia de las obras estudiadas y la calidad de los trabajos escritos por el autor de estas líneas fueron los otros criterios de selección. El resultado final arrojó trece textos: uno sobre aspectos teóricos de sociología del arte y la literatura que sirve de introducción al presente volumen, cinco acerca de la literatura y la narrativa dominicanas y siete sobre igual número de escritores hispanoamericanos esenciales: José Lezama Lima, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Manuel Puig, Mario Vargas Llosa y Luis Rafael Sánchez.

Al final del libro ofrezco las referencias de los periódicos y revistas en que aparecieron los trabajos que integran esta obra. Una simple comparación demostraría que todos aparecen tal y como fueron publicados originalmente. Apenas he realizado pequeñas correcciones necesarias que no alteran el sentido y suprimí paréntesis para ofrecer al lector mayores facilidades de comprensión.

Casi resulta una perogrullada decir que el escritor cambia al ritmo de su propia evolución. Lo que escribí hace ocho o diez años podría, como es lógico, contradecir mis criterios actuales, pero lo importante es que este libro constituye la mejor demostración del nivel de mis conocimientos en ese momento, así como de unas directrices teóricas y una metodología y, sobre todo, de mi pasión por la literatura.

Agradezco la publicación de este libro al INTEC, en la persona de su Rector, doctor Eduardo Latorre, y el permanente respaldo de todos los amigos que han sido siempre tan indulgentes con mi trabajo intelectual.

El Autor

INTRODUCCION

Cuanto más estudiamos la ideología, más nos parece que necesitamos continuar ahondando en sus caracteres y funciones, a fin de acceder a una cabal comprensión de la misma. A veces sentimos que estamos lejos de alcanzar un conocimiento pleno, que hay escollos, cabos sueltos y no podemos elucidar ciertos fenómenos. Esta paradoja podría, a simple vista, resultar extraña. Sin embargo, la ideología (como el arte y la literatura) es compleja: un sistema de índole cualitativa que no entenderemos si no somos capaces de despojarnos previamente de nuestros esquemas, echar a un lado los estereotipos que con el tiempo se han ido alojando en nuestra conciencia, hasta el punto de conformar una concepción estática de la ideología, un cuerpo teórico que se resiste a ser cuestionado.

Aunque los funcionalistas se han ocupado de ella, haciendo énfasis en su naturaleza psicosocial, son los marxistas quienes han desarrollado las teorías más ambiciosas y completas sobre la ideología. El hecho no es fortuito. Marx y Engels le dieron muchísima importancia por el papel que ella juega en el comportamiento político de las clases, porque es el resorte que activa las luchas sociales que se producen en el devenir histórico, alterando estructuras y sistemas sociales. Si bien es cierto que los marxistas han privilegiado el aspecto político de la ideología, no menos cierto es que desde Marx, Engels y Lenin ha existido una auténtica preocupación por el papel que ella desempeña en la producción artística y literaria de los pueblos.

En los últimos tiempos el análisis marxista del arte y la literatura se nutre de concepciones menos ortodoxas que en el pasado (Antonio Gramsci ha contribuido mucho en este proceso), haciendo factible una conceptualización enormemente más rica y flexible. Por ejemplo, ya nadie incurre en el tosco determinismo que postula la estructura económica como condicionante absoluta de

la superestructura ideológica. El propio Marx aclaró oportunamente que la infraestructura determina, en última instancia, la superestructura. Y aunque parezca elemental, este matiz resulta de la mayor importancia, ya que le confiere una relativa autonomía a la instancia ideológica. En *La ideología alemana* encontramos que no es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia (Marx y Engels, p. 46).

La ideología ha sido definida como un conjunto de representaciones, valores y creencias que se manifiesta en todas las actividades del hombre. Por un lado, esas representaciones surgen de una realidad concreta; por otro, son la expresión de una relación imaginaria. Los hombres reconstruyen la realidad en la medida en que tratan de reproducirla o adecuarla a sus propios intereses de clase. A esto se debe que a menudo hablemos de “ideologías” y no de “ideología”. Cada clase es portadora de una ideología específica (subconjunto ideológico), indudablemente subordinado a la ideología dominante, que es, en el caso de sociedades como la nuestra, la ideología burguesa. Todos los subconjuntos dominados están influidos, en algún grado, por la dominante.

Nicos Poulantzas ha señalado varias funciones de la ideología: “ocultar las contradicciones reales” (p. 265), “ocultar el nivel que tiene el papel dominante, y sobre todo el hecho mismo de su dominio” (p. 269), ocultar “de una manera totalmente específica la explotación de clase, en la medida en que toda huella de dominio de clase está sistemáticamente ausente de su lenguaje propio” (p. 275). De ahí que cuando se habla de ideología como sinónimo de “falsa conciencia” se alude al carácter deformante de la misma. Y si todas las ideologías recogen, en un grado u otro, ese rasgo, no hay duda de que la ideología burguesa dominante está situada en uno de los extremos, porque quiere ocultar la explotación y el dominio de esta clase, porque intenta presentarse como el equivalente de la conciencia nacional.

Con razón Guy Rocher, un sociólogo no marxista, asegura que “en el modelo marxista, la ideología y sus funciones sociales son definidas exclusivamente en la perspectiva de la clase dominante: la ideología es la percepción que de la situación tiene la clase dominante, conforme a su posición y a sus intereses; adoptada por las restantes clases sociales, la ideología resulta para ellas un “opio”, por cuanto aliena su conciencia y adormece sus energías revolucionarias. Así concebida, la ideología es una “conciencia falsa” de la realidad, por tratarse de una percepción viciada de la

misma, destinada a mantener un *statu quo* favorable a la clase dominante” (p. 480).

Hasta ahora nos hemos referido sólo a las consecuencias sociales y políticas de la ideología en el comportamiento colectivo. Este preámbulo era necesario antes de entrar a considerar las vinculaciones de la ideología, el arte y la literatura.

Louis Althusser advierte que “el problema de las relaciones entre el arte y la ideología es un problema muy complejo y muy difícil. (...) *Yo no sitúo al arte verdadero entre las ideologías*, aunque mantiene una relación muy particular y específica con la ideología” (p. 316). “El arte plantea un problema muy delicado. Sin duda, reposa sobre un fondo ideológico indiscutible (Una producción estética tiene por fin último provocar en la conciencia (o en los inconscientes) una modificación de la “relación con el mundo”. Un pintor, un escritor, un músico proponen *nuevas modalidades* de percibir, de ver, de oír, de sentir, etc. Estas modalidades pueden ser más o menos ideológicas según el tiempo y las épocas. Se puede plantear la hipótesis de que la gran obra de arte es aquella que, al mismo tiempo que actúa en la ideología, se separa de ella para constituir una crítica en acto de la ideología que ella elabora, para hacer alusión a modos de percibir, de sentir, de oír, etc., que, liberándose de los mitos latentes de la ideología existente, la superen” (p. 320).

Althusser no desvincula el arte de la ideología, mas se resiste a identificarlos, a considerar al primero como un subproducto de la segunda. Tal reducción entorpecería un conocimiento de las esencias de uno y otra. El arte convertido en ideología pura y simple no pasa de ser un mensaje en el que explícitamente se comunican unos contenidos a favor o en contra de determinadas ideas o situaciones.

Goldmann, por su parte, habla de “visión del mundo” en el escritor: “La obra literaria es, como ya hemos dicho, la expresión de una visión del mundo, de un modo de ver y sentir un universo concreto de seres y cosas, y el escritor es un hombre que encuentra la forma adecuada para crear y expresar este universo. Puede darse, sin embargo, un desajuste —mayor o menor— entre las intenciones conscientes, las ideas filosóficas y literarias o políticas del escritor, y el modo como él ve y siente el universo que ha creado” (p. 286). Debemos distinguir, pues, las ideas racionalizadas que un escritor tenga del mundo, o sus declaraciones políticas en cualquier sentido, y lo que sale en su obra, lo que aflora en ella a pesar de la voluntad consciente del escritor. Es decir, que un novelista, por

ejemplo, podría ofrecer declaraciones “revolucionarias” a la prensa, refiriéndose a una situación dada, pero su obra no necesariamente va a seguir ese derrotero, porque el escritor no domina todas las claves de su universo imaginario.

En la primera parte de este trabajo tratamos de ofrecer los perfiles generales de la ideología, explicando sus características, sus funciones y su indudable vinculación con la estructura socio-económica de la sociedad. Pasamos luego a considerar brevemente la relación arte-literatura-ideología. Vimos que, pese a la diversidad de opiniones al respecto, los teóricos están de acuerdo en un punto: la conexión entre ambos sistemas. Algunos ven el asunto desde un punto de vista ortodoxo y excluyente, mediante el cual identifican el arte con la ideología; otros recurren a enfoques heterodoxos que distinguen las especificidades de cada uno, procediendo con cautela al señalar posibles relaciones. Sea como fuere, resulta oportuna la advertencia de Alfredo de Paz: considerar el arte como ideología, “no agota la caracterización de la esencia de los fenómenos artísticos, puesto que el momento ideológico sólo constituye uno de sus aspectos...” (p. 39).

A veces se ha reducido la literatura al campo puramente lingüístico, despojándola de posibles contenidos ideológicos. Esta es otra deformación. El lenguaje, ciertamente, es esencial (sin el lenguaje no puede darse la literatura), pero no podemos quedarnos con una o dos explicaciones. “La obra tiene no sólo *un referente* -dicen Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo- sino un campo referencial complejo donde se entrecruzan y contaminan el origen de clase, la mentalidad de un grupo determinado y los rasgos ideológico-culturales propios del campo intelectual” (p. 12). Thomas Mann es el exponente máximo de la novela alemana de su tiempo; su obra recoge con una precisión impresionante los estilos de vida de la alta burguesía de su país. ¿Y qué decir de Marcel Proust, de James Joyce, de Franz Kafka o de Virginia Woolf? ¿No son ellos también, con su terrible mirada crítica sobre la época y las respectivas sociedades en que les tocó vivir, exponentes de un pensamiento localizable, específico, y por tanto, categorizable?

Mario Monteforte Toledo, al referirse al problema de si la literatura debe o no ser reducida al lenguaje, recomienda tener en cuenta otros factores: “Hay que estar atento a los elementos de juicio para ponderar el peso del lenguaje como componente de la literatura; sin discutir su enorme gravitación, se impone una visión totalizadora del fenómeno literario y de la ideología -integralmente considerada- con la cual se relaciona. Reducir las contradic-

ciones de la literatura exclusivamente al campo lingüístico, incluyendo la cuestión de estilo, es una maniobra propia del pensamiento idealista que emplea el sector hegemónico de la sociedad para ocultar o desviar la lucha de clases". (p. 247).

En el pasado, muchos estudiosos de la literatura se conformaban con analizar la biografía del autor, su psicología, su clase social, etc., para explicar su obra. Obviamente, el objetivo se lograba a medias. Partían de una noción reduccionista del arte. Y. N. Tynianov dice que el "estudio directo de la psicología del autor y el establecimiento de una relación causal entre su medio, su vida, su clase social y sus obras es un procedimiento particularmente incierto" (p. 269).

Uno de los criterios más lúcidos sobre el problema del arte y la ideología lo expresa Ernst Fischer en un breve ensayo. Para Fischer, las artes no son ideologías, pero no son inmunes a ella, y plantea que con frecuencia las obras de arte son un triunfo de la realidad sobre la ideología. "El artista no es 'autónomo', no está inmunizado para con las ideas dominantes, los prejuicios y los conceptos de valor de su época, o sea, para con la ideología de ésta. La época le mueve, le forma, le educa; pero su *capacidad* de artista consiste en vivir y experimentar esa época no por mediación de la ideología -o sea, falseada y deformada- sino de tal modo que perciba la realidad latente, para ser afectado por ella no como *estado*, sino como *proceso*. La sensibilidad del artista rompe la costra de la habitación, de lo aceptado como "anormal", de lo sancionado como "orden" intangible; el artista adivina en el ser así el ser otro, descubre lo particular en la cotidianidad, y halla en el detalle sin importancia el acceso a lo esencial, a la conexión oculta" (p. 306).

Vamos a concluir estos breves apuntes con algunos postulados que ayudarán a comprender mejor el problema que nos ocupa:

1.— El arte y la literatura no pueden ser reducidos a lo ideológico.

2.— A su vez, la ideología no puede ser convertida en simples contenidos.

3.— El arte, como bien apunta García Canclini (p. 14), es un tipo de producción simbólica que, a pesar de su estructura interna específica, está en relación con las condiciones materiales de la sociedad. Esta relación no es mecánica; por el contrario, supone una enorme complejidad.

4.— La ideología no es un sistema cerrado que se le impone al escritor desde fuera, simplemente porque él pertenece o se iden-

tifica de manera consciente con determinada clase social. La ideología opera como un módulo referencial en cualquier época y para cualquier escritor.

Bibliografía:

1. Alfredo de Paz. *La crítica social del arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. 1976.
2. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. *Literatura y Sociedad*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, S. A., 1977.
3. Ernst Fischer. "Ideología y Arte". En: *Estética y Marxismo*.
4. Guy Rocher. *Introducción a la sociología general*. Barcelona: Editorial Herder, 1979.
5. Karl Marx y Federico Engels. *Textos sobre la producción artística*. Madrid: Talleres Gráficos Montaña, 1972.
6. Louis Althusser. "El conocimiento del arte y la ideología". En: *Estética y Marxismo*. Tomo I, preparado por Adolfo Sánchez Vásquez. México: Ed. Era, S. A., 1970.
7. Lucien Goldmann. "Creación literaria, visión del mundo y vida social". En: *Estética y Marxismo*.- Tomo I.
8. Mario Montefiore Toledo. "Ideología y Literatura". En: *Literatura, ideología y lenguaje*. México: Ed. Grijalbo, S. A. 1976.
9. Néstor García Canclini. *La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI Ed., S. A., 1979.
10. Nicos Poulantzas. *Poder político y clases sociales en el estado capitalista*. México: Siglo XXI Ed., S. A., 1970.

CLASES SOCIALES Y LITERATURA EN LA REPUBLICA DOMINICANA

I

La mira fundamental de esta conferencia no es la de sentar bases ortodoxas acerca de temas tan amplios y complejos como los de la literatura y las clases sociales. Tampoco me interesa atiborrar al auditorio con definiciones sociológicas y consideraciones especializadas que, aunque de mucho contribuirían a la mejor comprensión del asunto, lo alargarían demasiado. Doy por conocida la terminología empleada, pero con gusto explicaría al público cualquier concepto utilizado que no le sea familiar.

No pretendo que mis palabras se conviertan en posiciones definitivas e inflexibles porque quiero dejar campo abierto para la discusión crítica. Digamos que las proposiciones contenidas en este trabajo constituyen hipótesis que son el resultado de la reflexión y el estudio atento de nuestra historia social y literaria. Busco plantear un punto de vista desde el cual puede ser contemplada la literatura; busco establecer posibles vinculaciones entre la formación social y el trabajo del artista —en este caso el poeta, el narrador, el dramaturgo, principalmente— y la apoyatura que la infraestructura (o estructura económica) ofrece al nivel superestructural, el cual, a pesar de su independencia, guarda estrecha relación con aquélla y a ella se remite en última instancia.

Lo primero que habría que deslindar entonces es el marco general de origen del fenómeno literario en República Dominicana. La infraestructura de la sociedad dominicana fue, desde sus inicios, dependiente, siempre condicionada por las fluctuaciones de la economía metropolitana. Las colonias eran la base de sostenimiento de la Metrópoli. Pero España no desarrolló su incipiente capitalismo con las riquezas que sacaba a base de su sistema colonial “primitivo” implantado en América. Por el contrario, vivía a

expensas de esas riquezas y con ellas realizaba transacciones en el mercado internacional de la época tendentes a la adquisición de los productos que permitían el sostenimiento del pueblo español y de los súbditos de ultramar. Por eso al finalizar el período de la colonización, la Metrópoli quedó en la ruina, incapaz de hacer frente a los nuevos tiempos, económicamente arruinada por las guerras, diezmada por las derrotas en el Viejo y el Nuevo Mundo y a la zaga respecto de otras potencias que tomaron definitivamente la delantera.

De una cosa se tiene certeza: el modo de producción feudal había sido ya superado a fines del siglo XV en España, si bien quedaban algunos remanentes en la superestructura que confirman el hecho de que difícilmente un modo de producción se halla en pleno estado de pureza. Coexisten modos de producción distintos, pero sólo uno tiene el papel dominante, así como sólo una instancia posee hegemonía entre todas las que lo componen. El modo de producción de América Latina desde el mismo descubrimiento del continente fue el Modo de Producción Capitalista (M.P.C.). Incipiente, tímido si se quiere, pero capitalista. Todo queda demostrado con la instalación de enormes explotaciones de caña de azúcar en el Caribe, de yacimientos mineros en México y América del Sur, de un comercio activo, de la demanda y oferta de productos manufacturados, de precios, de dinero, de un mercado de trabajo que dio como resultado la proletarianización del esclavo, etc. Fenómenos típicos del mundo capitalista. Relaciones de producción capitalistas. Sin embargo, la permanencia de instituciones religiosas, políticas y jurídicas que hacen pensar más en la Edad Media que en cualquier otro período histórico ha motivado que se hable por mucho tiempo de relaciones de producción semif feudales en América.

Siendo la burguesía la clase dominante en las formaciones sociales del sistema capitalista, hubo de ser forzosamente la que detentó el poder económico y político y tuvo acceso a la educación superior en las universidades. Mas hay que aclarar que de hecho fue la Oligarquía (el sector más poderoso de aquélla) la que acapara a cabalidad los beneficios más inmediatos del sistema, y en nuestro país lo ha hecho principalmente a través de la industria azucarera.

Naturalmente, cuando se hable de burguesía no debe pensarse que ésta sigue exactamente los patrones del modelo clásico. Cada formación social tiene sus propias variaciones. El modelo básico no puede tomarse sino como ejemplo comparativo para establecer

relaciones. Nuestra burguesía tiene sus características propias incluso cuando en esencia se asimile al tipo ideal. Debido a estas diferencias infraestructurales —subdesarrollo, dependencia— se notan fenómenos que no se dan en Europa o Estados Unidos. Francia nunca fue subdesarrollada, aunque estuviese poco desarrollada, porque el subdesarrollo es un fenómeno típico del M.P.C. latinoamericano u otras regiones semejantes.

Se discute la existencia de la burguesía en Santo Domingo. Los argumentos más importantes que se ofrecen para invalidar la afirmación aseguran que la burguesía dominicana no tiene ideología propia, que es escasa numéricamente —hay burgueses, no burguesía—, que no ha logrado consolidar el proceso industrial, que es débil políticamente, etc.

Todas estas aseveraciones son discutibles. Me parecen el resultado de una distorsión interpretativa por acudir a efectos colaterales y no a causas fundamentales. Tanto aquí como en lo relativo al M.P.C. lo importante son las relaciones y no lo cuantitativo. En mi opinión, si aceptamos que el M.P.C. es el dominante en nuestra formación social, debemos contemplar la existencia de una clase social dominante que no es otra que la burguesía, aunque se reserve la denominación de Oligarquía, repetimos, para el sector más poderoso de aquélla.

He traído a colación el asunto porque es alrededor de ese punto que gira mi disertación de esta noche. La literatura en Dominicana fue, desde sus inicios, una literatura escrita por individuos de la burguesía, o individuos estructural o ideológicamente más cerca de esta clase que de ninguna otra. Por eso nuestros primeros poetas y prosistas nativos son hispanófilos por tradición y convicción. Escribieron a la manera de los grandes del Siglo de Oro y se situaron artísticamente a su lado. Fue una literatura absorbida al principio por la instancia religiosa, y esta absorción hubo de pasar gradualmente a la instancia político-jurídica, como es natural en un proceso de evolución capitalista. Fue una literatura que medró al amparo colonialista. No hay muchos rasgos de lo escrito en varios siglos que permitan clasificarlo como literatura propia. De Leonor de Ovando a Galván, pasando por Meso Mónica, la literatura rezuma hispanofilia por los cuatro costados: en el lenguaje, en la forma, hasta en el contenido. Y era natural. Sometidos a un proceso forzado de colonización, mal podía producirse un fenómeno que desmintiera la raíz colonial sobre la que descansaba la superestructura.

Nació la República, se declaró la independencia política tres-

cientos cincuenta y dos años después del primer viaje de Colón y la literatura continuó siendo por mucho tiempo producto del colonialismo cultural. Los modelos y patrones europeos siguieron siendo el paradigma por excelencia entre los escritores nativos. Aniquilada España surgieron Francia e Inglaterra como nuevas rectoras en el panorama artístico americano. Dominicana no fue el único caso de satelismo intelectual. Ocurrió en otros países de América Latina. Todo nos lleva a decir que en verdad no hubo tal independencia. Fue un condicionamiento operativo que no significó una ruptura del orden colonial. No era que nuestra burguesía no había logrado consolidar un sistema ideológico propio capaz de autosostenerse sino que la ideología de la Metrópoli seguía teniendo predominio en la conformación ideológica de nuestros intelectuales. Se imitaban los modelos llegados del Viejo Mundo. La ideología dominante a nivel nacional fue un reflejo de la de la burguesía metropolitana y ello confirma nuestra condición de satélite. No sin razón afirmaba José Martí que nuestros intelectuales seguían atados a la cola de los caballos europeos. Los movimientos independentistas llevaron a la burguesía latinoamericana a una opción específica: al fortalecimiento de la dependencia económica y el subdesarrollo.

II

Al abordar el estudio de las obras más representativas de nuestra literatura del siglo XIX es interesante observar que una de las figuras importantes, el renombrado Galván, no puede sustraerse al influjo de la Metrópoli. A través del tema indigenista vuelca todo su amor y devoción dejándonos una excelente apología de los más rancios valores hispánicos consignados por la clase dominante de nuestras formaciones sociales: la hidalguía, la fidelidad, el alto concepto del honor, la compasión humana. *Enriquillo*, obra consignada durante decenios por numerosos textos escolares como una de las epopeyas en prosa mejor escritas del continente, contiene distorsiones históricas de las que conviene resaltar:

1. La que trata de anular, por así decirlo, la enorme contribución del negro en nuestra composición étnica, social y cultural, traspasando la cuota que le corresponde al indio, el otro grupo étnico que hubo de sucumbir totalmente ante el exterminio español.

2. El interés de presentar como un problema personal de matices sentimentales lo que realmente constituyó una lucha his-

tórica desencadenada por un doble proceso: Metrópoli/Satélite y Clases dominantes/Clases dominadas.

El primer punto favorece la exaltación del indio, su defensa conmisericordiosa, extemporánea y romántica y el planteamiento de modalidades de vida que no reflejan o desvían el verdadero significado de aquella jornada, en momentos en que la Corona se veía obligada a redefinir su política colonial por el empuje creciente de la lucha del esclavo, lucha en la cual el negro tuvo participación primordial.

El segundo punto desvía la atención del problema de la lucha de clases traspasándolo al del enfrentamiento personal entre colono —encarnado en Valenzuela— y colonizado —personificado por Enriquillo. Es difícil creer que los esclavos se sublevaran por la afrenta del primero al segundo.

La influencia de la cosmovisión burguesa llegó a enajenar a escritores que representan lo más decantado de nuestra literatura de la segunda mitad del XIX. Víctimas de una desmedida admiración por la Metrópoli fueron Salomé Ureña y José J. Pérez. El amor al pasado, a sus héroes y sus obras son los puntos básicos de una buena parte de la obra de estos líricos, sobre todo del segundo. Las *Fantasías Indígenas* son la contrapartida poética del *Enriquillo*. En "El Junco Verde" hay una patética descripción de Colón. El poeta llega a conmovernos, nos hace sufrir por las vicisitudes del navegante, nos angustia con los tremendos azares de su viaje. Y yo pregunto: ¿quién fue Colón? ¿Y cuáles los efectos de su empresa? El profundo afecto del poeta por uno de los representantes de los intereses económicos de la Metrópoli lo hace ofrecer un cuadro sentimental del asunto. Pretender que volcara su estro contra los primeros explotadores de la isla sería iluso. Estaba influido por la ideología dominante, que postulaba el rescate de la hispanidad a través de la exaltación del pasado, el afán de mostrar que no todo fue negativo y que también hubo hombres visionarios de ideas progresistas que amaron el bien, la justicia y la paz.

La poetisa se lamentaría —en su interés racionalista por la educación y el progreso— del definitivamente extinguido esplendor de años de explotación colonial, y así lo confiesa en "Ruinas", uno de sus más divulgados poemas. La heredera de Quintana y Gallego no alude en un solo verso los rasgos demencialmente atroces de la colonización, sino que se lamenta compungida de la pérdida de los a su juicio mejores valores coloniales.

Si bien Galván, Salomé y José Joaquín incursionaron cada

uno por su lado —consciente o inconscientemente— en este terreno de la justificación histórica de lo injustificable, César N. Penson traduce los esfuerzos de la burguesía por estructurar un nuevo sentimiento —paralelo a la mencionada hispanofilia— destinado a refrendar una política de uso externo: el racismo antihaitiano. Hubo luchas entre Haití y República Dominicana. Todo el mundo lo sabe. Guerras, invasiones, destrucción, pillaje, muerte. Como en todas las guerras. Pero también había ocurrido con España, Inglaterra, Francia, con España de nuevo y con los Estados Unidos más de una vez en pleno siglo XX. El hecho de un enfrentamiento de pueblos en el que uno luchaba por su liberación del yugo colonial (Haití) y el otro servía de punta de lanza a la dominación metropolitana (Santo Domingo); el hecho de que uno expresara la opinión de sus gobernantes de que “la isla debe ser una e indivisible” (Haití) y el otro luchara por la reafirmación económica, política y cultural y defendiera esa identidad de cualquier otro país (Santo Domingo), no es óbice para el fomento de un sentimiento —racista a todas luces— que ha estropeado el acercamiento de dominicanos y haitianos y su integración en la consecución de objetivos comunes. Toda esta mistificación, este prejuicio antihaitiano es creación de la clase dominante con el propósito de allanarse un terreno que facilite su dominación.

Penson insiste en *Cosas Añejas* no sólo en el carácter brutal de la Ocupación Haitiana, sino en el peligro que para los dominicanos representa la presencia del negro en el oriente de la Isla: por su inferioridad, por su salvajismo, por su carencia de valores humanos positivos. Penson se hace instrumento de la burguesía para desarticular la posible y futura unidad de los explotados de Haití y República Dominicana. Su obra expresa con creces su filiación europeizante. Ya en este siglo, Penson halla en Manuel A. Peña Batlle, aunque en otra línea —la de la historiografía— a un continuador más frío y efectivo, justificador seudocientífico de la culminación de la política antihaitiana: el genocidio de 1937.

Se ha dicho que la novela es un género que nace de la burguesía, que es eminentemente burgués. Pero este nacimiento surge gracias al inconformismo de individuos que no comparten los valores de su clase. Los indicadores que tenemos a mano confirman que nuestros primeros novelistas no fueron rebeldes contra el orden establecido. Por el contrario, su visión del mundo es armónica y los personajes, lejos de ser “héroes problemáticos”, como ha dicho Deive, encajan a la perfección en el ambiente en que se desenvuelven.

De este modo, nuestra novelística y dramática del XIX se reducen a temas costumbristas, indigenistas, legendarios o históricos. *Baní o Engracia y Antoñita* de Francisco Gregorio Billini cae en la esfera costumbrista, al igual que *El Montero* de Bonó; *Iguaniona*, drama en verso de Javier Angulo Guridi, en el de la leyenda; el *Enriquillo* y las obras de otros autores menores en el de la historia. Pero en ninguna hallamos los elementos típicos, los ingredientes característicos de la novela surgida al amparo del capitalismo.

La explicación que se ha ofrecido para dilucidar el fenómeno asegura que esto se debe a la ausencia de una burguesía fuerte, o al hecho de que no ha habido un verdadero proceso de aburguesamiento social en nuestro país. Por lo que hubo que esperar el siglo XX y específicamente el régimen de Trujillo para la consolidación de esta clase. Creo que se ha confundido el punto; hay aquí un ligero error de apreciación. No es por ausencia de una burguesía que nuestra novela no ha tenido un desarrollo como en otros países del continente (México y Argentina, por ejemplo) sino más bien por la ausencia de una burguesía nacional, aparte de otros factores también importantes.

Como se sabe, la burguesía nacional en América Latina representa un intento de desarrollo capitalista autónomo, un rechazo al imperialismo, a la dependencia y al satelismo. En cambio, la burguesía ha sido tradicionalmente entreguista en nuestro país. Esto es lo que ha ocurrido. Si con Trujillo se llegó a la consolidación del capitalismo, entonces la novelística de aquellos años debió de haber sido brillante; pero la historia lo desmiente por completo, así como ha dado un mentís al pretendido nacionalismo de su régimen. Veloz Maggiolo afirma, hablando de la novela, que durante aquel período sólo se publicó una montaña de páginas mal escritas.

En las cuatro primeras décadas se esboza una novelística que pudo llegar a actualizar la narrativa dominicana. Los ensayos de Bosch, en *La Mañosa* y de Marrero en *Over* así lo vaticinaban. Pero el proceso de enajenación cultural del régimen ahogó las posibilidades de concretización de estos balbuceos. Lo mismo pasó con la poesía y el teatro. El atraso virtual en que permaneció nuestra literatura se refleja en que muchos de nuestros intelectuales de prestigio le dieron la espalda a movimientos literarios que, tales como el Modernismo, representaron un evidente resultado de la pujanza de la burguesía latinoamericana. Eso fue lo que ocurrió con Gastón F. Deligne.

Los esfuerzos de Hostos por redondear el pensamiento y la orientación de la clase dominante cayeron en una especie de vacío

frente a la caótica situación política que sucedió a la dictadura lili-sista. Afortunadamente hubo intelectuales que pudieron aproximarse con bastante sentido de la realidad a nuestra problemática; por ejemplo, P. F. Bonó logró hacer un enfoque —excelente desde el punto de vista sociológico— sobre la sociedad dominicana, aun tomando en cuenta los errores que contiene su trabajo.

III

El siglo XX marca en toda América Latina el reforzamiento de la dependencia y el subdesarrollo y la inserción de nuestros países en el enclave de dominación imperialista. De más en más se nos hizo difícil alcanzar posiciones de relevancia en el campo de la creación literaria. Por eso hay que reconocerle al Postumismo un extraordinario valor. Moreno Jimenes y su grupo buscaron la expresión auténticamente dominicana a través de elementos desdeñados o mal empleados en el pasado. Con él nace la auténtica poesía dominicana. Son loables sus esfuerzos por rescatar lo autóctono, lo popular, integrándolos a la expresión poética.

Los efectos de la ocupación norteamericana del dieciséis y la tiranía trujillista que le sucedió, bloquearon una salida adecuada a la literatura dominicana. La mordaza silenció la boca del poeta y la bota pisó la mano del narrador. Los escritores que desaprobaban la situación tuvieron que abandonar el país cuando ello fue posible. Entre ellos estaba Bosch, que escribió sus mejores cuentos en el extranjero; Pedro Mir, que publicó su ya célebre *Hay un país en el mundo* en Cuba; Andrés Requena, quien dio a conocer una estremecedora trilogía, entre la cual sobresale *Los enemigos de la tierra*; y Juan Isidro Jimenes Grullón, autor de agudos estudios críticos de la sociedad dominicana.

Esta mordaza al pensamiento desfasó nuestra literatura. Tres décadas son demasiados años para recuperar el tiempo que se ha vivido en aislamiento. La crítica que se le hace a los integrantes de la Poesía Sorprendida no deja de tener validez. Fue el grupo más fuerte y prestigioso entre 1940 y 1960. La poesía alcanzó entonces un grado de universalidad extraordinario. El afán por el estudio de la literatura mundial sirvió de base para la actualización de la nuestra. Pero los sorprendidos escogieron el sendero de la evasión. Pensaron que era más importante crear una obra duradera, valiéndose de recursos o “técnicas de ocultamiento” —como las ha deno-

minado Manuel Rueda— que acudir a un realismo que pusiera en peligro la integridad física de los miembros del grupo. El régimen estaba sumamente atento a los deslices de los grupos pensantes. El silencio de los sorprendidos es también un testimonio que la historia debe recoger. La evasión fue la alternativa elegida y es únicamente del grupo la responsabilidad histórica de esa decisión.

Pero no fueron únicamente los sorprendidos los que volvieron el rostro y se taparon los oídos, ya fuese por inclinación o por represión. Otros intelectuales de altura también evadieron una responsabilidad histórica y no dijeron una sola palabra que atestiguará su inconformismo —si lo había. En el peor de los casos los intelectuales se convirtieron en colaboradores a sueldo del régimen. Pero ya estamos entrando en el plano de la posición política del escritor, de su compromiso, y nos estamos alejando de nuestro objetivo.

La irrupción del crecimiento urbano y el engrosamiento de la pequeña burguesía provocan que ya en el siglo XX la literatura no sea oficio exclusivo de miembros de la burguesía, o sectores medios aburguesados. Ahora es también el quehacer de una clase intermedia y esto favorece un cambio formal y temático que abre nuevos caminos. Sin embargo, por ser susceptible a influencias y a variaciones radicales, un sector de ella se corrompe ante la fuerza aplastante del régimen y otro se convierte en una especie de inconformista que patalea por quitarse de encima la coyunda.

Hay una sincera búsqueda en la década de los sesenta. Los jóvenes escritores se lanzan en una aventura, rica en posibilidades, pero en condiciones desfavorables en términos de competencia con otros países. Se lanzan partiendo de cero, luchando a brazo partido por recobrar los eslabones perdidos. La promoción de esta década volcará su interés en la temática sociopolítica y será presa de una enfebrecida actividad literaria.

Esta actividad propició el auge de una producción literaria que, por no tener restricciones ideológicas como en el pasado inmediato, se presentó haciendo gala de un realismo crítico sin precedentes en estas últimas décadas. Pero así como asistimos a una renovación del teatro, a una revitalización de la poesía, a una actualización de la prosa, así como a mediados de los sesenta los escritores progresistas encontraron punto de reagrupación momentáneo por la exaltación política de entonces, también vimos decrecer esa actividad, también pudimos contemplar con impotencia la dispersión de los autores jóvenes, la alienación (entendida ésta

como manipulación) en que cayeron muchos de ellos, aniquilados por la frustración de un cambio radical deseado que no llegó.

Por fortuna, esta recaída temporal, esta desbandada galopante provocada por una depresión de la instancia política, ha ido poco a poco desapareciendo. Ahora se lee más en Santo Domingo. La actividad literaria, aunque endeble todavía, va cobrando fuerza. La participación popular es ahora más efectiva y real; la preocupación de algunas agrupaciones universitarias por el quehacer artístico llevado al pueblo es evidente. Sin embargo, es casi seguro que no se llegue a un punto de total participación sin un cambio radical de estructuras en nuestra formación social.

Uno de los logros de los escritores ha sido el abandono del trillado colonialismo intelectual. Se ha hecho conciencia de un problema y se trata de erradicarlo. La agudización de antagonismo entre clases sociales opuestas es una rica experiencia. El resultado final de este conflicto no puede ser otro que una transformación dialéctica positiva.

A la actual promoción literaria corresponde columbrar dicha transformación y estar preparada para ella.

ASPECTOS SOCIALES DE LA LITERATURA DOMINICANA

La colonia

En su obra *La cultura y las letras coloniales en Santo Domingo* (1936), Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) asegura que la Española fue llamada la “Atenas del Nuevo Mundo”, y agrega, con sutil ironía: “Frase muy del gusto español de Renacimiento; pero ¡qué extraña concepción del ideal ateniense: una Atenas militar en parte, en parte conventual!”. En efecto, el título otorgado a la isla de Santo Domingo, tan presuntuoso como extravagante, traducía el esplendor cultural que en la primera mitad del siglo XVI fue connatural a la vida de nuestros colonizadores. La Española fue el primer territorio americano que contó con arzobispos, vireyes, teólogos, juristas y escritores, y rápidamente se convirtió en el principal centro de actividades intelectuales del continente. Sin embargo, todo ese esplendor se desvaneció poco después de que los territorios de México y Perú adquirieran primacía económica y cultural. La Española, abandonada por la Metrópoli, cayó en un estado de pobreza sin precedentes, y su ya transformada cultura dejó de ser la fuente donde abrevaban los intelectuales de aquellos tiempos.

La cultura española —lengua, religión, arte, costumbres, leyes— entró al continente americano por medio de la implacable fuerza de las armas. La explotación de indios y negros permitió el auge económico y social de la Metrópoli durante los siglos XVI y XVII. Indios y negros fueron dos elementos notables en el enriquecimiento de la cultura americana que, unidos a la española, conformaron las nuevas manifestaciones socioculturales del Caribe.

En 1538, el Papa Paulo III, mediante la bula “In apostolatus culmine”, instituyó la primera universidad de América, la de Santo Tomás de Aquino, con los privilegios de las de Alcalá de

Henares y Salamanca. Y en 1540 el Estudio de Gorjón fue elevado a la misma categoría, con el nombre oficial de Universidad de Santiago de la Paz, desde 1583. La de Santo Tomás de Aquino —dirigida por dominicos— funcionó durante varios siglos, a pesar de las vicisitudes provocadas por guerras y ocupaciones, hasta convertirse, en este siglo, en Universidad de Santo Domingo. La de Santiago de la Paz —regentada por jesuitas— desapareció en 1767, cuando los miembros de la Compañía de Jesús fueron expulsados de todos los territorios españoles. Se ha dicho que en sus mejores tiempos, la primera (Universidad Santo Tomás de Aquino) contaba con cincuenta profesores y doscientos estudiantes, cifras que pueden considerarse como altas para la época y la región.

A fines del siglo XVI ya existía en Santo Domingo la mayor parte de los monumentos arquitectónicos que la han hecho famosa: se habían construido la Catedral, los monasterios, el Palacio del Virrey Diego Colón, hospitales, edificios públicos y la mayor parte de las casas de piedra de la ciudad. Pero el arte fue, en todas sus manifestaciones, un producto importado. Los diseños correspondían a modelos ibéricos y reflejaban preocupaciones y necesidades de otras latitudes. Las expresiones artísticas de la colonia fueron el resultado de trasplantes. La pintura, la escultura y la arquitectura del denominado “Nuevo Mundo” correspondían a realidades distintas de las que existían en las Antillas. Esto tenía que ser así forzosamente, puesto que una situación colonial no admite adecuaciones posibles. Sólo la autenticidad de las manifestaciones culturales indígena y africana —sobre todo la última, debido a su fortaleza y permanencia— lograron mezclarse con la tradición cultural española, dando origen a nuevas configuraciones artísticas, ricas en formas y contenidos.

En literatura, las primeras obras que se escribieron en Santo Domingo respondían a necesidades concretas. Así aparecieron historias, diarios, crónicas, relaciones. El *Diario* de Cristóbal Colón, la *Historia Natural y General de Indias*, de Gonzalo Fernández de Oviedo, y la *Historia de las Indias*, de Fray Bartolomé de Las Casas, son tres de los mejores ejemplos de esa literatura testimonial, en la que se recogen informaciones valiosas sobre las costumbres indígenas, la flora y la fauna nativas, y sobre aspectos del doloroso proceso de colonización.

La poesía y el teatro quedaron relegados a un segundo plano y sólo después de transcurrida la primera mitad del siglo XVI hubo poetas y dramaturgos cuya producción no es cuantitativamente

comparable a la de los historiadores y cronistas. Además, poesía y drama resultan bastante pobres si se los compara con los modelos españoles de entonces. Tirso de Molina (1583-1648) vivió en Santo Domingo entre 1616 y 1618, pero su actividad se limitó a la reorganización del Convento de Las Mercedes. No desarrolló, pues, ninguna labor literaria, aunque su contacto con estas tierras habría de incidir en su obra.

Los siglos XVII y XVIII fueron de escasa trascendencia cultural, como consecuencia de las despoblaciones realizadas en la banda noroeste de la isla y el subsiguiente deterioro de la economía insular. Por otro lado, las invasiones francesas e inglesas socavaron rápidamente las débiles fuerzas militares de la colonia. El oropel de las primeras décadas del siglo XVI se desvaneció rápidamente. Gran parte de los sectores dominantes de la sociedad emigró a Cuba y Venezuela, tras el Tratado de Basilea, de 1795, mediante el cual España cedió a Francia la parte occidental de la isla. El proceso de emigración se acentuó con el triunfo de la Revolución Haitiana en los inicios del siglo XIX, y las invasiones de los revolucionarios negros. De una economía fundamentada en el cultivo de la caña de azúcar y la explotación minera, se pasó al pastoreo y a una agricultura de subsistencia. Decayó la actividad social y cultural y, consecuentemente, la literatura.

De la independencia a la muerte de Heureaux

En 1844, un grupo de jóvenes de la pequeña burguesía, encabezados por Juan Pablo Duarte (1813-1876), declaró la Independencia política, concluyendo así el período de la Dominación Haitiana, que había sido instaurada en 1822. Sobrevino entonces una época de convulsiones, marcada por las guerras entre Haití y la recién instituida República Dominicana, y la aparición de caudillos y de regímenes dictatoriales. Cuando se habla de nacionalismo y dominicanidad en literatura, los investigadores casi siempre acuden a la historia del último cuarto del siglo XIX. La República Dominicana fue anexada a España en 1861, pero una guerra revolucionaria que duró varios años destruyó el orden colonial que había sido impuesto en el país por el General Pedro Santana. De la jornada popular que se denominó Guerra de la Restauración, salió fortalecida la soberanía nacional, así como la dominicanidad.

Si estudiamos la obra de los autores más importantes de dicho período veremos que contiene los ingredientes que explican una

actitud nueva frente a la problemática nacional y a la tradición literaria española. Conscientes de su papel histórico, esos escritores conformaron un pensamiento en el que se hallan los elementos esenciales de la dominicanidad, si bien muchas veces aparecen mezclados con ingredientes que revelan admiración por lo español. La poetisa Salomé Ureña (1850-1897), por ejemplo, a pesar de su patriotismo, escribió:

*"Memorias venerandas de otros días,
soberbios monumentos,
del pasado esplendor reliquias frías,
donde el arte vertió sus fantasías,
donde el alma expresó su pensamientos".*

(Ruinas)

Y José Joaquín Pérez (1845-1900), llamado "el Cantor de la raza indígena", escribió:

*"Después que de Colón y de Castilla
la fama el triunfo por doquier pregona,
y ya Quisqueya, conquistada, brilla
cual joya de la ibérica corona".*

(El junco verde)

Nuestra élite intelectual fue incapaz de articular un pensamiento totalmente desligado de los modelos hispánicos. Hijos de una burguesía en ascenso, los escritores dominicanos del diecinueve expresaron las aspiraciones y preocupaciones de su clase social. Así, el Indigenismo —que tiene sus más altos exponentes en José Joaquín Pérez y Manuel de Jesús Galván (1834—1910) — representó un intento por recuperar los orígenes, mostrándolos como la mejor prueba de la naciente dominicanidad. Pérez, en sus *Fantasías Indígenas*, exaltó las tradiciones y leyendas taínas. Galván, en el *Enriquillo* —que sigue siendo la novela dominicana más conocida dentro y fuera del país— narra la historia del cacique alzado en las montañas del Batoruco, con un reducido número de seguidores, contra la monarquía española. Esa lucha, que duró quince años, bien podría ser considerada como una especie de guerrilla primigenia.

Tanto el poeta Pérez como el novelista Galván concentraron

su atención en un grupo étnico que ha tenido escasa influencia en la formación cultural del pueblo dominicano. El negro —y no el indio— forma la base de la composición racial dominicana, ya que los aborígenes fueron exterminados en las primeras décadas del siglo XVI. Nuestra burguesía, hispanófila y racista, no podía defender ni exaltar al negro, que era el grupo que más había explotado durante cuatro siglos. Por eso, el expediente indigenista, tan lógico en la concepción de las burguesías sudamericanas, aparece entre nosotros como un producto tardío, carente de fuerza y únicamente válido para la clase dominante. No debe extrañar, pues, que un escritor tradicionista como César Nicolás Penson (1855-1901) muestre apego a los postulados de la incipiente burguesía dominicana del siglo XIX, y desarrolle en muchas de sus leyendas contenidas en el libro *Cosas Añejas* —heredero directo de las *Tradiciones Peruanas*, de Ricardo Palma (1833-1919)— el más abierto racismo antihaitiano.

Los albores del siglo XX

En las primeras décadas del siglo XX la República Dominicana sufrió duras experiencias sociopolíticas. En 1899 fue asesinado el dictador Ulises Heureaux, originándose un proceso de luchas civiles e inestabilidad política, y emergencia de nuevos caudillos (Jimenes y Vásquez), enfrentamientos entre facciones enemigas y violencia generalizada.

En 1911, apenas doce años después del asesinato de Heureaux, cayó el presidente Ramón Cáceres, muerto a tiros por un grupo de enemigos en las afueras de Santo Domingo. Cinco años más tarde, en medio de la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos ocupó la República Dominicana. Este hecho tenía antecedentes internos en la Convención Domínico-Americana de 1907. En el orden externo, el imperialismo norteamericano ejecutaba un plan continental por medio del cual iba a expandir su hegemonía y a facilitar el fortalecimiento de economías de enclave. Entre la última década del siglo XIX y las primeras del XX fueron ocupados los territorios de Cuba, Puerto Rico, Haití, República Dominicana, Nicaragua y Panamá.

La Ocupación Norteamericana permitió el control de nuestra industria azucarera, las aduanas, los bancos, las actividades militares, políticas y educativas, aunque la penetración cultural no logró implantar el inglés como idioma oficial en las escuelas. La Ocupación duró ocho años (1916-1924) y sentó las bases —a tra-

vés de la sistemática represión del pueblo— para la instauración del régimen de Rafael Leonidas Trujillo, quien habría de establecer una de las más prolongadas y sangrientas dictaduras que haya conocido el continente en este siglo.

Durante el período de la Primera Ocupación Norteamericana, algunos intelectuales desarrollaron, desde el extranjero, una valiente campaña contra el invasor, contribuyendo así a fortalecer el movimiento nacionalista y la resistencia. En el país los escritores estaban limitados por la censura, pero no dejaron de producir obras anti-norteamericanas, como *El derrumbe*, novela en la que Federico García Godoy (1857-1924) narra las torturas a que fue sometido por los invasores el patriota Cayo Báez, así como otros hechos condenables de la ocupación. De más está decir que la obra fue incautada poco después de su aparición, pero ha quedado como prueba fehaciente de un momento histórico capital.

La poesía también reflejó la condición social del pueblo dominicano bajo la Ocupación, si bien de manera menos explícita que la novela y el periodismo. Nuestros poetas trataron de captar la idiosincrasia nacional, de hablar de nuestro paisaje, costumbres, modos de vida. El poeta Domingo Moreno Jimenes (1894), para dar un ejemplo cimero, ha dejado en sus obras un crudo testimonio de la realidad campesina de aquellos años. Sus poemas de intención social ofrecen conmovedores cuadros de hombres y mujeres que padecen hambre y miseria, desempleo y enfermedades.

La dictadura de Trujillo

Durante el régimen dictatorial de Rafael Leonidas Trujillo, la situación del escritor fue más compleja de lo que generalmente se cree. Trujillo alcanzó el poder hacia 1930 y en su mandato intentó el más ambicioso plan de desarrollo capitalista puesto en marcha en la República Dominicana en la primera mitad del siglo XX. En la década de 1940 y parte de la década de 1950, el régimen alcanzó una solidez enorme. Se multiplicaron las industrias y la economía dominicana adquirió un esplendor sin precedentes. El dictador y su familia controlaban la mayoría de las empresas y lograron amasar una fortuna increíble. Hacia finales de los años cincuenta, el régimen comenzó a declinar y fue abatido en 1961, año del asesinato del dictador.

Desde los comienzos de su régimen, Trujillo trató de atraer a la *intelligentsia* del país y obtener su colaboración incondicional. Nombró como embajadores a los intelectuales brillantes en las

más prestigiosas capitales del mundo, los designó en los ministerios importantes, o los puso a su servicio en las instituciones culturales del Estado. Para esa labor tomó en cuenta las personalidades de cada intelectual, retribuyendo los servicios que le prestaban en dinero, poder o prestigio, según el caso. Muchos fueron los escritores que llegaron a convertirse en teóricos del régimen y en defensores ardientes de la política cultural oficial. Dos de los más connotados intelectuales del régimen fueron Manuel Arturo Peña Batlle (1902-1954), reputado historiador y autor de teorías hispanófilas y antihaitianas que culminaron con las matanzas en la región fronteriza con Haití en 1937; y Joaquín Balaguer (1907), crítico y diplomático, teórico de la obra del dictador en el libro *El pensamiento vivo de Trujillo* (1955). Otros escritores, inicialmente opuestos a colaborar, se vieron forzados a ceder ante las amenazas y presiones del dictador. Hubo quienes no se opusieron abiertamente al gobierno, pero no compartían la política cultural oficial, y debido a ello permanecieron al margen de las actividades gubernamentales. Los *Cuadernos Dominicanos de Cultura* constituyeron la expresión palpable de la orientación cultural oficial. En cambio, los cuadernos y la revista de *La Poesía Sorprendida*, aunque confeccionados con la cautela propia de quienes trataban de evitar la represión política y la persecución, rechazaron la dictadura al no dar cabida en sus publicaciones a las acostumbradas alabanzas a la persona del dictador.

Un reducido grupo de escritores tuvo que partir al extranjero en calidad de exiliados. Entre los más notables se encontraban Juan Bosch (1909), Andrés Francisco Requena (1908-1952), Juan Isidro Jimenes Grullón (1903-1983) y Pedro Mir (1913).

Bosch ha sido considerado como el maestro del cuento en Santo Domingo. Sin abandonar la historia, los personajes, la anécdota, Bosch aborda la temática social con inigualable dominio de la técnica. La localización de sus historias está generalmente enraizada en las áreas rurales del Caribe y América Latina. Bosch es el narrador omnisciente que determina totalmente el desarrollo de la acción y los más sutiles matices de sus cuentos. Cada cuento suyo plantea un problema del campesino latinoamericano. A veces se trata de la tierra; otras, de una inundación, de un fuego, o de unos celos que llevan al homicidio. Pero en todos los casos siempre está la preocupación por la problemática del hombre de nuestros pueblos. Sus cuentos recuerdan a Horacio Quiroga (1878-1937), por la concisión y maestría en el manejo de los materiales que utiliza. Sin embargo, el campo y no la selva es el ambiente en que los

hombres caen víctimas de un sistema aplastante en los cuentos de Bosch.

Requena fue el novelista que con más virulencia atacó la dictadura trujillista. Tanto en *Camino de fuego* como en *Cementerio sin cruces*, Requena mostró que más que nada le interesaba la denuncia de las persecuciones, los asesinatos y torturas que sufrían los dominicanos. En *Los enemigos de la tierra*, Requena enfocó las vicisitudes de un campesino atraído por la ciudad. Las novelas de Requena caen en el terreno de lo panfletario, pues el carácter de protesta y denuncia supera con mucho los valores literarios de las mismas. El novelista fue asesinado por esbirros de la dictadura en 1952, en la ciudad de Nueva York.

Pedro Mir se ha convertido en uno de nuestros poetas más conocidos en el extranjero. Mir comenzó publicando versos de amor en los que se advertía una gran influencia de Federico García Lorca (1898-1936), pero poco a poco fue penetrando en los problemas sociales y, sin abandonar por completo los temas existenciales ni el preciosismo expresivo, alcanzó verdadera maestría en su poema *Hay un país en el mundo*, escrito durante su exilio en Cuba, en 1949. Este poema es un canto al campesino y al obrero de América Latina que luchan por un futuro sin injusticia ni explotación. Tomando como ejemplo su propio país, Mir dice:

*"Hay
un país en el mundo
donde un campesino breve,
seco y agrio
muere y muerde
descalzo
su polvo derruido,
y la tierra no alcanza para su bronca muerte.
¡Oídllo bien! No alcanza para quedar dormido.
Es un país pequeño y agredido. Sencillamente triste,
triste y torvo, triste y acre. Ya lo dije:
sencillamente triste y oprimido".*

Los últimos veinte años

La última década del régimen de Trujillo sufrió los embates de una sostenida y creciente oposición clandestina, de invasiones por distintos puntos del país. El régimen persiguió, torturó y asesinó sin contemplaciones, pero el 30 de mayo de 1961, el dictador fue emboscado cuando se dirigía a uno de sus palacetes en el

interior del país, siendo asesinado por un grupo de enemigos. La muerte de Trujillo significó una violenta apertura política y cultural en la República Dominicana. Regresaron los escritores proscritos y pudieron llegar los libros censurados, como los de Pablo Neruda (1904-1973), que eran leídos en secreto, en copias que circulaban de mano en mano.

Entre los escritores que retornaron al país y participaron activamente en política se hallaba Juan Bosch, quien ganó en 1962 las primeras elecciones democráticas que se celebraban en más de 30 años. Su gobierno, de corte liberal y populista, intentó algunas reformas económicas, educativas y políticas, pero fue derrocado en 1963 por un golpe de estado militar. Se inició entonces un período de crisis que culminó con la insurrección de abril de 1965.

La Guerra de Abril se produjo como consecuencia del enfrentamiento del sector burgués que en septiembre de 1963 había derrocado al presidente Bosch, dando origen a un lapso caracterizado por los privilegios y la corrupción administrativa, así como a un drástico proceso de represión política, y el pueblo —algunos sectores de la pequeña burguesía, el proletariado, las capas marginales de la población— dispuesto a retornar a la constitucionalidad bajo la dirección de jóvenes militares disidentes y organizaciones políticas de oposición.

Por primera vez después de la muerte de Trujillo, el pueblo ejercía plenamente la participación social y política en gran escala, aunque el enfrentamiento armado se circunscribió a una zona de Santo Domingo, sin que pudiera extenderse a otros pueblos y ciudades, debido a la Segunda Ocupación Norteamericana, iniciada el 28 de abril de 1965. La Ocupación, dispuesta por el presidente Lyndon B. Johnson, pretextando razones humanitarias, en realidad estaba destinada a proteger los intereses de las empresas multinacionales que operaban en la República Dominicana y evitar la pérdida del control norteamericano sobre nuestro país.

Los meses que duró la Ocupación fueron de una intensa actividad cultural en la zona controlada por las fuerzas constitucionalistas. Los pintores hicieron afiches y murales en los que consignaban los objetivos de la guerra popular; los poetas escribieron y leyeron sus nuevos poemas ante las multitudes. En general, los intelectuales y los artistas que estaban a favor de la causa, manifestaron abiertamente su solidaridad con los revolucionarios. Fue un período de efervescencia política y de euforia popular. El arte que se produjo fue básicamente arte comprometido con la revolución y, por lo tanto, opuesto a la ocupación norteamericana.

Después de abril

Terminada la Guerra de Abril los grupos culturales que habían operado en una pequeña zona de la capital siguieron trabajando durante algunos años, pero era obvio que la unidad inicial daba paso, lenta y seguramente, a una dispersión que habría de acentuarse en la década de los setenta.

El gobierno surgido de la votaciones de 1966, presidido por Joaquín Balaguer, iniciaba su gestión bajo la protección del gobierno de los Estados Unidos: se había consolidado el pacto entre la clase dominante dominicana y el gobierno norteamericano, por medio del cual la primera se comprometía a garantizar la operación de los capitales norteamericanos en nuestro país, y el segundo, por su parte, ofrecía apoyo a la administración recién electa. De esa manera se reforzó la hegemonía norteamericana en la República Dominicana, puesto que fue preciso, para implementar el modelo de desarrollo programado por el nuevo régimen, acudir a préstamos de agencias internacionales, asesoría técnica, militar y política. Por supuesto, esto no pudo realizarse sin la previa "pacificación" del país, lo cual significa que el régimen de Balaguer deportó a muchos participantes en la guerra de 1965, eliminó y encarceló a buena parte de los dirigentes de izquierda e inició un consistente plan de crecimiento económico que incluía la consolidación de la burguesía y el enriquecimiento de una parte de la pequeña burguesía que colaboraba con el gobierno.

Se produjo entonces una amplia movilidad social ascendente entre sectores militares y civiles, la desmembración de las organizaciones políticas de izquierda, la derechización de algunos grupos que habían apoyado la revolución y, finalmente, una dispersión social que facilitó al régimen su permanencia en el poder durante doce años. Un joven poeta llamado Luis Manuel Ledesma (1949) resumió la corrupción gubernamental balaguerista en estos filosos versos:

"El Secretario de Estado

tiene

a

su secretaria en estado."

(Problema, de Panfletos)

Al tiempo que se producía un tremendo auge económico a base del endeudamiento, la clase dominante engrosaba su riqueza y emprendía un desenfrenado estilo de vida caracterizado por la

opulencia, las edificaciones fastuosas y las importaciones de artículos de lujo. Por otro lado, crecía el sector marginal de la población y cada año era mayor el número de familias campesinas que abandonaba la zona rural para emigrar a las ciudades, especialmente a la capital. Este proceso, como es lógico suponer, fue siempre fuente de una gran dosis de violencia.

Los escritores, en general, manifestaron su oposición a la violencia política desatada por el régimen de Balaguer, pero lo hicieron de manera aislada, careciendo de fuerza sus expresiones de repudio.

Hoy la literatura dominicana parece hallarse en un momento interesante. Todo hace pensar que estamos en un momento de transición. El escritor dominicano enfrenta hoy un serio desafío: hacer más y mejor literatura.

LA SOCIEDAD DOMINICANA EN SU NOVELA

La Sociedad Dominicana de Bibliófilos puso a circular formalmente diez obras (agrupadas en tres volúmenes) que prueban la estrecha relación entre la novela dominicana y su historia. Desde el año 1843, fecha de publicación de *Los amores de los indios*, de Alejandro Angulo Guridi, nuestros escritores no han dejado de acudir a la historia, la sociología y la política para configurar sus mundos narrativos.¹

De hecho, las novelas más conocidas y difundidas dentro y fuera del país confirman esa vinculación. El *Enriquillo* (1882), de Manuel de Jesús Galván, y *Baní o Engracia y Antoñita* (1892), de Francisco Gregorio Billini, constituyen dos ejemplos de la preocupación de los escritores dominicanos por reconstruir en forma novelada ciertos momentos de su historia y algunos aspectos de sus costumbres. Se dirá que el Romanticismo dio vigencia a la novela histórica y que tanto Galván como Billini no podían sustraerse al influjo de ese poderoso movimiento. Sin embargo, si seguimos enumerando libros de épocas ulteriores, nos damos cuenta de que no se trata de una moda, ni siquiera de una influencia de largo alcance, sino de una concepción que ha primado en los escritores criollos hasta nuestros días.

La Sangre (1914), de Tulio Manuel Cestero; *La Mañosa* (1936), de Juan Bosch; *El Cristo de la Libertad* (1950), de Joaquín Balaguer; y más recientemente, *Las Devastaciones* (1979), de Carlos Esteban Deive; y *Vicente y la Soledad* (1982), de Georgilio Mella

(1) Marcio Veloz Maggiolo, refiriéndose a la novela dominicana, asegura que: "La novela dominicana no nace propiamente en Santo Domingo, sino en Cuba, con las publicaciones de Alejandro Angulo Guridi: *Los amores de los indios* (1843). (*Cultura, Teatro y Relatos en Santo Domingo*, Santiago: Ediciones de la UCM. Impreso en los talleres *La Información*, 1972, p.172.) Vetilio Alfau Durán, por su parte, afirma que *La fantasma de 'igüey* (1857), de Francisco Angulo Guridi es "... hasta ahora, probablemente, la primera novela dominicana publicada por un escritor nativo." (Prólogo a esta novela, publicación de la Sociedad Dominicana de Bibliófilos, Inc., Santo Domingo: Editora Corripio, 1981, p. 5).

Chavier, indican que el pasado histórico ha constituido siempre un punto de partida para la novela histórica, la novela autobiográfica y la biografía novelada. Por otro lado, lo social y lo político son instancias a las que el escritor se ha acercado lleno de curiosidad. El narrador se ha nutrido de la realidad sociopolítica de nuestra formación social porque esa realidad, aparte de golpearle rudamente con su carga de sucesos terribles, es una noria inagotable de acontecimientos de toda índole que se desea rescatar. Las obras de Horacio Read, Rafael Damirón, Freddy Prestol Castillo, Carlos Federico Pérez y Marcio Veloz Maggiolo —para quedarnos con unos cuantos nombres de escritores muy disímiles entre sí, desde cualquier punto de vista— ofrecen el mejor testimonio de lo que afirmamos.

Pues bien, las obras que presentamos responden a las dos vertientes señaladas. La *Trilogía Patriótica*, de Federico García Godoy, integrada por *Rufinito*, *Alma Dominicana* y *Guanuma*; y los *Episodios Dominicanos*, de Max Henríquez Ureña, constituidos por *La Independencia Efímera*, *La Conspiración de los Alcarrizos*, *El Arzobispo Valera* y *El ideal de los Trinitarios*, pertenecen a lo que podría denominarse como “novela histórica” (en el caso de las obras de García Godoy), e “historia novelada” (en el de los episodios de Henríquez Ureña). El tercer volumen, titulado *La Novela de la Caña*, está integrado por tres obras: *Cañas y Bueyes*, de F. E. Moscoso Puello; *Over*, de Ramón Marrero Aristý; y *El Terrateniente*, de Manuel Antonio Amiama, y se ubican en la corriente de la novela social dominicana contemporánea. En total, más de dos mil páginas en la edición de la Sociedad Dominicana de Bibliófilos.

“La Sociedad Dominicana en su Novela” fue el título de nuestra conferencia para presentar públicamente estos libros. Nuestro propósito era escoger, de la enorme masa de hechos y situaciones tratados por los autores, aquellos que a nuestro entender constituyen el núcleo de su trabajo narrativo. Nos vimos obligados entonces a descartar lo accesorio para concentrarnos en lo esencial.

I. FEDERICO GARCIA GODOY, SU EPOCA Y SUS IDEAS

El libro *Trilogía Patriótica*² comprende, como dijimos, tres novelas de Federico García Godoy (1857-1924). García Godoy es el primer escritor dominicano que se propone y logra una serie de

(2) Santo Domingo: Editora de Santo Domingo, Impreso en Barcelona por Manuel Pareja, 1982, 396p.

novelas sobre la historia del país, tomando como marco referencial el lapso que va de la Independencia al término de la Guerra Restauradora.

Las novelas de García Godoy no surgen como resultado de una vocación de narrador, sino como consecuencia del espíritu patriótico y nacionalista que accionaba su trabajo de escritor. Sus novelas tienen clara intención didáctica y en ellas rescata la historia nacional para ofrecerla al lector de la manera más práctica y apasionante. El propio escritor dudaba del surgimiento de una literatura verdaderamente nacional si no se hurgaba en los secretos de la vida dominicana, desentrañando cuanto hubiese de noble y positivo o de indigno y objetable, a fin de exaltar el heroísmo del pueblo en su lucha por la democracia y la libertad, y condenar los planes para desconocer la independencia o entregar el país, parcial o totalmente, a la dominación de potencias extranjeras.

Las novelas de García Godoy surgen en un período de crisis de la sociedad dominicana, caracterizado por las revueltas y rebeliones que amenazaban la estabilidad del país y ponían en peligro la soberanía. La muerte de Ulises Heureaux había desencadenado luchas encarnizadas entre quienes se disputaban el poder político. Esta zozobra que vivía el pueblo dominicano le impedía fortalecer su economía y sus instituciones políticas y le abría las puertas a la dominación neocolonial norteamericana. Así lo puso de manifiesto la Convención Domínico-Americana de 1907 y posteriormente la Primera Ocupación Norteamericana.

Hombre de su tiempo, espíritu liberal y amante de las conquistas democráticas que en sucesivas y agotadoras jornadas había sabido alcanzar su pueblo, García Godoy fue un acérrimo opositor del imperialismo norteamericano. Por eso sus novelas son una respuesta anticipada a la dominación imperialista en Santo Domingo, puesto que la *Trilogía Patriótica* fue escrita entre 1908 y 1914. Si García Godoy veía en la Historia la fuente de lo autóctono, o sea, el único recurso contra el exotismo que amenazaba con extranjerizar la literatura dominicana, bien podemos decir que consideró el Nacionalismo como el alimento básico de la identidad del dominicano frente a la agresión imperialista.

En unas palabras preliminares a *Rufinito* (1908) escribió: "He querido, en estas horas de angustiosa incertidumbre para los pueblos de procedencia ibérica, cuya situación geográfica los pone casi a merced del imperialismo norteamericano, reconstruir en parte, vivo y palpitante, un pasado en algo oscurecido por lamentables errores y, en todo lo demás brillantemente iluminado por culmi-

nantes actos de abnegación y por hechos de imperecedero renombre, para que, contemplándolo con amor, siquiera un instante, se afirme en nosotros más y más el irreductible propósito de mantener incólume, sin mengua y sin desdoro, la gloriosa nacionalidad dominicana" (*Trilogía*, p. 33).

De modo que la literatura tenía una utilidad práctica para García Godoy. No escribió novelas por el puro placer de hacer ficciones, ni de inventar realidades, sino con el propósito definido de *enseñar*, a través de la palabra escrita, lecciones de amor a la patria, estimulando en el pueblo el fervor anticolonialista, la fe en las libertades colectivas surgidas al amparo de una república democrática e independiente.

Los prólogos que García Godoy escribió para sus novelas resultan esclarecedores y esenciales para comprender la *Trilogía Patriótica*. En ellos explica sus ideas sobre el problema del *Nacionalismo* y expresa, con una elocuencia a veces desgarradora, su angustia ante la amenaza que representaba el imperialismo para la consolidación de la nacionalidad dominicana. Aunque García Godoy no fue ajeno al problema de la identidad nacional, no era esto lo que le interesaba, como tampoco les interesó a otros escritores de su época e incluso de momentos posteriores. Su aspiración era más bien la de definir un modelo de nacionalidad que se fundara en los criterios de "patriotismo", "independencia", "soberanía", "anticolonialismo". Ese era el contenido ideológico del sector más avanzado de la clase dominante dominicana de principios del siglo XX. El problema de la identidad surgiría luego, pero en esos años, él y otros escritores querían perfilar el "ideal de nacionalismo" que tanto anhelaban.

Aunque el escritor reconoce la participación de las clases populares en la lucha por la independencia y la soberanía, cada vez que éstas se vieron amenazadas por la agresión de potencias extranjeras, deposita en la clase dominante la dirección del movimiento revolucionario dominicano: "...sólo una parte de la población dirigida por una *élite* —escribe— simpatiza con el ideal de la independencia y le presta su ardoroso concurso" (*Trilogía*, p. 236). García Godoy no escapa a la concepción elitista de la Historia —que también veremos en la obra de Max Henríquez Ureña muchos años después— pero no hay duda de que hizo sinceros esfuerzos por aproximarse al "sentimiento de las clases populares", porque sabía que en ellas está la raíz de todo nacionalismo. La clase dominante, por el contrario, ha dado pruebas reiteradas a lo largo de nuestra historia republicana, de una incapacidad constitucional

para defender la soberanía. La Anexión, los planes de protectorado, la posible entrega del territorio nacional a los centros hegemónicos que integraron, sucesivamente, España, Francia, Inglaterra y Estados Unidos, siempre provinieron de sectores de la clase gobernante. Si algunos grupos del pueblo se identificaron a veces con esas actividades proditorias, debemos atribuir dicha actitud al efecto que la ideología dominante provoca en los demás subconjuntos ideológicos de la sociedad.

A pesar de la profunda admiración que en García Godoy despierta el héroe popular anónimo, el hombre de pueblo que se juega la vida en defensa de su país, sin otro premio que la soberanía misma, se advierte en su obra la creencia de que sólo una élite bien preparada, consciente de su papel histórico, podía engrandecer la nación. "...El instinto del rebaño, —escribe en el Prólogo a *Guanuma* (1914)— cada vez más acentuado, tiende a justificar al super hombre nietzcheniano" (*Trilogía*, p. 238). García Godoy había leído a Marx y admitía la importancia del factor económico en el desarrollo de la colectividad, pero al momento de exponer una salida a los males seculares de la República, apelaba a un darwinismo social comprensible, dada la enorme influencia que la teoría de la evolución ejerció sobre el pensamiento social durante décadas. Así, al analizar las razones del desplazamiento de los trinitarios por los hateros, una vez proclamada la Independencia, García Godoy dice: "...Como en la lucha biológica, los más fuertes, los mejor constituidos, los más adaptables al medio, obtuvieron prontamente la victoria" (*Trilogía*, p. 48).

La Trilogía Patriótica

Dos son, a nuestro juicio, los grandes problemas tratados por García Godoy en sus novelas: el nacionalismo y el crudillismo. En cada una el escritor se embarca en consideraciones sobre ambos temas, tratando de llegar al fondo de la cuestión. *Rufinito* tiene como marco histórico la proclamación de la Independencia en 1844; *Alma Dominicana* (1911) se estructura a partir de la Anexión a España en 1861; y *Guanuma* se ubica en plena Guerra Restauradora. Estos episodios jalonan tres momentos trascendentales de la historia dominicana del siglo diecinueve y nos parece oportuno señalar que en los veintiún años comprendidos entre 1844 y 1865, los dominicanos, por medio de esa guerra de liberación, fueron fraguando un consistente sentimiento nacionalista.

Rufinito, Alma Dominicana y Guanuma

En *Rufinito* lo novelesco se mezcla con la reflexión ensayística. Hay capítulos completos en los que no ocurre nada. El escritor nos ofrece sus interpretaciones de la historia nacional, sin que aparezca por ningún lado el elemento ficticio, sin que se desarrolle un argumento, sin que los personajes figuren como el centro del relato. García Godoy nos habla de los ingentes esfuerzos del pueblo dominicano para salir victorioso de la dominación haitiana, y se lamenta de la sangre derramada por sus hombres, la desolación y la ruina provocadas por la guerra independentista y el estado de deterioro en que quedó el país. Y aquí aparece el primer elemento del nacionalismo dominicano: su arraigado antihaitianismo. Este fenómeno sociocultural se hermana al sentimiento de independencia, al deseo de autonomía que durante veintidós años impulsó la lucha del pueblo dominicano. El dominicano y el haitiano comparten la isla, pero tienen tradiciones, costumbres, idiomas, prácticas religiosas y culturales distintos. Es lógico suponer que el patriotismo se definiera entonces como una oposición total e irreconciliable con todo lo que significara “ser haitiano”. Rufinito mismo, hombre de pueblo de escasa instrucción, siente un odio chauvinista hacia los haitianos: “... Bajo la dominación haitiana —leemos en la pág. 69— vivió siempre inconforme, echando pestes contra los malditos mañeses a quienes detestaba con todas las fuerzas de su alma”.

No debe perderse de vista que este antihaitianismo ha sido uno de los obstáculos más graves que han tenido que enfrentar dominicanos y haitianos en su devenir histórico. Las diferencias iniciales surgidas con las primeras invasiones haitianas a nuestro territorio tenían que propiciar un ambiente de hostilidad y rechazo en la parte oriental de la isla. Posteriormente, el antihaitianismo, tomado como estandarte persecutorio, ha generado actitudes racistas y discriminatorias. Influido por la ideología dominante, que juzga al haitiano como inferior, estúpido, haragán, enfermizo, malvado, apestoso, destructor y, en fin, todo lo que represente peligro, el dominicano ha desarrollado un etnocentrismo que alimenta actitudes antagónicas hacia el pueblo vecino³. Los ne-

(3) Acerca de este fenómeno, Roberto Cassá ofrece la siguiente explicación: “... La peculiar historia política en que se vio envuelto nuestro país en la primera mitad del siglo XIX posibilitó que en la mayor parte del tiempo las clases dominantes lograran el liderazgo efectivo del resto de la población al presentarse el problema nacional neurálgico relacionado a las consecuencias de la revolución haitiana sobre la parte oriental de la isla. De tal modo se establecía una identificación nacional contrapuesta a la nación haitiana, motivación que fue la esencial en el orden ideológico en la implantación de la indepen-

gros dominicanos se consideran superiores a los negros haitianos y existen muchas prácticas cotidianas y refranes populares bastante arraigados en nuestra población, que prueban el rechazo de la cultura de Haití⁴.

A muchos les ha cautivado el poder de evocación del autor al describir La Vega de aquellos tiempos. Sin duda García Godoy fue un hombre que conoció y amó esas tierras, que se dejó incluso arrastrar por sus sentimientos de admiración hacia el paisaje y los hombres y mujeres que poblaban la fértil geografía cibaeña. En este sentido, sus escritos intentan reproducir no sólo el ambiente y las actividades folklóricas de la región, sino todo un conjunto de elementos que configuran la idiosincrasia del dominicano. En ese esfuerzo, el novelista intuitivo pugna por vencer al sociólogo y al historiador, aunque a veces pierde la partida porque las reflexiones sobre el *ethos* dominicano, por lo menos en las dos primeras novelas, superan el trabajo del narrador.

García Godoy tenía un claro sentido de la estratificación social de la época en que sitúa sus relatos. Cuando describe La Vega no se limita a su topografía. Pone la mira sobre las cosas y los hombres. Estos últimos constituyen el centro de su objetivo novelesco:

“Era en todo y por todo una ciudad sencilla y tranquila —escribe—, de ambiente más campesino que urbano, de costumbres sanas, de hábitos un si es no es primitivo, sin horizontes, sin vigorosos sacudimientos, en la que cualquier suceso local de tinte más o menos escandaloso, como una alcaldada o un hurto de cierta importancia, un adulterio consumado o en ciernes o el rapto de alguna garrida muchacha del campo, formaban, por su rareza, el obligado tema de permanentes decires y comentarios manteniendo en tensión extremada la curiosidad del vecindario hasta que el

dencia política en 1844. En el fondo de la conciencia social sedimentó la idea de identificar al enemigo con el haitiano, y al haitiano con el negro. El mecanismo de dominación en la ideología se vio facilitado por esta situación histórica al mantener la vigencia el mito de la hispanidad entre las masas y su conciencia necesaria del racismo. Se puede asegurar que el mito de la hispanidad fue el mecanismo ideológico fundamental que utilizó y trata de utilizar la clase dominante para mantener el consenso real o aparente de los oprimidos con el sistema de dominación.” “El racismo en la ideología de la clase dominante dominicana”, *Revista Ciencia III* (1):64-65, enero-marzo 1976, Santo Domingo, Rep. Dominicana.

4 Para más datos sobre la discriminación racial en la literatura dominicana, véanse: Walter Cordero, “El tema negro y la discriminación racial en la República Dominicana”, *Revista Ciencia, II*, (2), enero-marzo 1975, Santo Domingo, República Dominicana; Marcio Veloz Maggiolo, “Tipología del tema haitiano en la literatura dominicana”, en *Sobre cultura dominicana y otras culturas (ensayos)*, Santo Domingo: Editora Alfa y Omega, 1977, pp. 93-121; y José Alcántara Almánzar, Prólogo a *Cosas Añejas*, de César Nicolás Penson, Santo Domingo: Editora Taller, 1972.

hecho palpitante era relegado al olvido por otro igual o parecido. Imperaba por lo demás viva y sincera cordialidad en todas las relaciones de las diferentes clases sociales, cosa que felizmente puede constatarse hoy mismo. Nadie se ocupaba en sembrar la cizaña entre vecinos siempre unidos por estrecho vínculo de confraternidad, no obstante las inevitables diferencias de jerarquía social que los distanciaban hasta cierto punto" (*Trilogía*, p.61).

García Godoy nos pone en contacto con una sociedad en la que no había hecho irrupción la industria como motor de la vida nacional. "Sociedad patrimonial", la llaman algunos; "sociedad tradicional", la designan otros; nosotros preferimos denominarla "formación social subdesarrollada". Vista desde cualquier ángulo, la sociedad dominicana de aquella época, no era otra cosa que una colectividad con una independencia precaria, una clase dominante subordinada a los designios de las potencias colonialistas, una gran inestabilidad política y un atraso socioeconómico que la sumía en la miseria y la calamidad pública.

La descripción que García Godoy ofrece en el capítulo titulado "Los Dones" es rica en matices sobre las relaciones entre las distintas clases sociales. Al leerlo atentamente nos percatamos de que esa situación idílica entre sectores antagónicos era producto de la identificación de los intereses dominantes con los de los dominados, de un ascendiente moral atribuido por el autor al grupo más liberal de la élite, con fines de exaltación:

"En esa ciudad de ambiente tan apacible y tan apegada a sus hábitos rutinarios —asegura—, herencia secular de que ha ido lentamente desprendiéndose en tiempos recientes, se explica con facilidad que, como sucedía, un corto grupo de individuos colocado en la cumbre social, la flor y nata de la población, como quien dice, ejerciese una especie de hegemonía local, una autoridad sin base legal de ninguna especie, una suprema dirección moral, nacida del consentimiento espontáneo y unánime de todos, sancionada por la costumbre y afianzada por numerosas e influyentes relaciones de familia. Se aceptaba esa dirección de mil amores, sin reparos ni discusiones. A esos individuos se les llamaba por antonomasia los Dones y muchos del pueblo bajo les decían los *cocotuces* (sic) (...) Se les consideraba, respetaba y quería. Formaban, por todos conceptos, lo más granado y saliente de aquella rudimentaria agrupación social, en la cual no habían todavía echado raíces los egoísmos y ambiciones que genera la acción siempre perturbadora del politiquero, ..." (*Trilogía*, pp. 63-64).

En *Rufinito*, el personaje que da título a la obra aparece des-

pués de varios capítulos en los que García Godoy expone sus consideraciones sobre la sociedad dominicana. El protagonista resulta propicio para presentar, no al típico campesino dominicano, sino al hombre en quien se mezclan confusamente rasgos rurales y urbanos: "Mulato oscuro —lo describe el autor—, con algo más de cuarenta años, fornido, rechoncho, de cara vulgar como abotagada por el uso de licores fuertes y en la que lucían sus ojos sin expresión perpetuamente soñolientos, con cierto empaque de hombre de ciudad y con mucho de la rusticidad de la gente de campo, era Rufinito un tipo curioso, original hasta cierto punto, que por algunas singularidades personales había ido adquiriendo una popularidad de baja estofa que constituía su timbre máspreciado de orgullo" (*Trilogía*, p. 67).

Rufinito es tomado como modelo de *seguidor* del caudillo más poderoso de la primera República, General Pedro Santana. En Rufinito se resume la *psicología* del parcial, es decir, los caracteres que configuran la personalidad de quienes seguían a los caudillos de aquellos tiempos. El fenómeno del caudillismo podría analizarse a la luz de la teoría sociológica, partiendo del célebre trabajo de Max Weber⁵. Sin embargo, el ensayo de Weber sólo nos sirve como punto de referencia inicial, ya que el caudillo latinoamericano posee una especificidad no contemplada por el sociólogo alemán.

El caudillo tiene *carisma*, que es "...la cualidad, que pasa por extraordinaria (...) de una personalidad, por cuya virtud se la considera en posesión de fuerzas sobrenaturales o sobrehumanas —o por lo menos específicamente extracotidianas y no asequibles a cualquier otro—, o como enviados del dios, o como ejemplar, y en consecuencia, como *jefe*, caudillo, guía o líder."⁶ La adhesión incondicional del seguidor depende de la significación que para él tenga su líder, independientemente de que las cualidades extraordinarias que le atribuye sean verdaderas o falsas, por eso el parcial de un líder carismático es un individuo que renuncia a su juicio crítico, al cuestionamiento de su jefe. Sólo así podrá seguirlo sin que nada perturbe la relación entre uno y otro.

Ahora bien, el caudillo latinoamericano hace su aparición con las guerras de independencia. El cacique local se transforma en caudillo nacional gracias a su valentía, su poder de decisión, su

5 "Los tipos de dominación", *Economía y Sociedad*, I, México: Fondo de Cultura Económica, 1964, 2da. ed., pp. 170-197.

6 *Economía y Sociedad*, p. 193.

magnetismo sobre las masas, y sobre todo, su condición de “salvador” que le atribúan adeptos y simpatizantes.

La obra *Alma Dominicana*, en la que se advierte un paso de avance con relación a *Rufinito*, dibuja con más claridad la fisonomía moral e intelectual del caudillo dominicano. Perico Antúñez no es un analfabeto, condenado a la subordinación a causa de su ignorancia. Posee conocimientos limitados, mas su arrojo y seguridad personales le confieren habilidades especiales que lo colocan por encima de los demás. García Godoy sugiere que en Perico Antúñez se dan todas las condiciones para el surgimiento del caudillo:

“En el trato diario con sus compañeros —relata—, sin exceptuar a su mismo primo Roque que no pensaba discutir su superioridad, empezaba a demostrar cierto carácter autoritario, cierta propensión cada vez más acentuada a dirigir, a arrastrar a los demás tras sí, a encadenarlos a su voluntad absorbente regida en aquel instante por el ideal sublime de redimir la patria; pero que más tarde, realizado ese propósito, tales impulsiones podrían convertirse, como sucedió con casi todos sus compañeros, en fermentos de un caudillaje desapoderado y estulto que iba a entorpecer grande y peligrosamente el gradual desenvolvimiento de las instituciones republicanas...” (*Trilogía*, p. 198).

En *Rufinito* asistimos al nacimiento del caudillo defensor de la Independencia; en *Alma Dominicana*, García Godoy esboza las consecuencias de un caudillismo convertido en autoritarismo: la patria independiente es entregada nuevamente a España por medio de la Anexión. El escritor quiere alertar a sus lectores acerca de los peligros del caudillismo, cuando éste deja de ser una fuerza encaminada a la defensa de los intereses nacionales, para transformarse en una dictadura de corte personalista. Fiel a su concepción liberal, García Godoy no encuentra justificaciones al acto incalificable de la Anexión, llevado a cabo por el General Santana con el apoyo de la clase que lo sostenía en el poder. El autor se limita a explicarnos las posibles causas de esa conducta, sin atenuar el rigor de sus observaciones. Una vez realizada la Anexión, el General Santana quedó presa de su propia obra y tuvo que enfrentarse a la oposición sostenida y creciente del pueblo dominicano. El viejo caudillo batalló hasta los últimos días de su vida, en medio de la humillación que significaba el saberse repudiado; lleno de indignación ante las irritantes ordenes de los representantes españoles en Santo Domingo; asediado por las fuerzas revolucionarias en cuyo seno comenzaba a despuntar un nuevo y audaz caudillo: Gregorio Luperón.

Por fortuna, García Godoy no limitó su búsqueda a estas dos primeras obras. *Guanuma* es, a nuestro juicio, la más novelesca y completa de su *Trilogía Patriótica*. El escritor profundizó en la personalidad y las motivaciones del caudillo. *Guanuma* posee una estructuración más acabada que las anteriores; el autor se muestra mucho más seguro y da rienda suelta a su imaginación, colocando personajes ficticios que enriquecen el relato.

Rufinito y *Alma Dominicana* están demasiado lastradas por la disquisición histórica, las digresiones de índole sociológica y política. *Guanuma*, en cambio, tiene un argumento más unitario, del que García Godoy trata de no apartarse. Los personajes adquieren mayor verosimilitud y sus acciones dinamizan la narración en cada capítulo. Fonso Ortiz podrá parecerse mucho a Perico Antúñez, pero resulta más auténtico, está más cerca de la realidad que éste⁷. Fonso, con sus méritos y debilidades, pone a girar todo lo que le rodea porque está lejos de ser una evocación meramente historicista. Tan real es Rosario Ordóñez (la desolada novia que espera en silencio el triunfo de la causa restauradora para reunirse con Fonso), como Regina, aquella “feúcha y desgarrada muchacha de diecisiete abriles” (*Trilogía*, p. 310), hija de la dueña de la pensión donde va a residir Fonso en la capital; como ese coronel Virico García, santanista de corazón, quien a pesar de ello ayuda a Fonso en sus propósitos revolucionarios.

En otras palabras, los personajes de *Guanuma* están mejor trabajados, son más auténticos porque se asemejan a los hombres y mujeres de carne y hueso. Pedro Santana constituye una figura importante en la última novela de la *Trilogía*, y esto le da oportunidades a García Godoy para ahondar en sus motivaciones personales y en los condicionamientos históricos que lo llevaron a actuar como lo hizo:

“Con su fácil intuición de la realidad —nos dice sobre el Marqués de Las Carreras—, con la clara y perspicaz mirada de su espíritu que en muchísimas ocasiones suplía su falta de instrucción, su completa carencia de ciertos conocimientos, Santana compren-

7 Joaquín Balaguer, en el prólogo a su antología de la obra de García Godoy escribió: “El efecto (sic) capital de “Guanuma” consiste en la poca originalidad del protagonista de la novela. No hay, en efecto, gran diferencia de carácter entre el Fonso Ortiz de esta narración y el Perico Antúñez (sic) de “Alma Dominicana”. Acaso a esa circunstancia obedezca que muchos prefieran las dos primeras novelas de García Godoy a esta última, no obstante existir dispersos en las páginas de “Guanuma” los gérmenes de un drama mucho más original y patético que los que aparecen apenas esbozados en las otras dos narraciones. Los personajes históricos tienen, en cambio, en este tercer relato fisonomía propia, y atraen precisamente la atención porque cada uno conserva desde el principio hasta el fin su personalidad sustantiva”. *F. García Godoy, Antología*. Ciudad Trujillo: Librería Dominicana, Colección Pensamiento Dominicano No. 6, 1951, pp. 25-26.

dió, poco después de realizada su nefasta obra anexionista, con acerba pena, que se había por completo equivocado y que su tremendo yerro iba a tener, andando el tiempo, desastrosas consecuencias..." (*Trilogía*, p. 292).

"...Hay que confesar en honra suya y como homenaje justiciero a su memoria, que en sus labios y en sus comunicaciones vibró siempre su desacuerdo con ciertos torpes procedimientos coloniales que con un infantil desconocimiento de la realidad se pretendían aclimatar en el país, y que, continuamente, en ocasiones quizás con sobra de violencia y exagerado espíritu de oposición, defendió a los suyos, a muchos de sus compatriotas menospreciados o postergados para satisfacer aspiraciones de elementos peninsulares de escaso o ningún conocimiento de la manera de ser del pueblo dominicano..." (Idem, p. 293).

Al concluir la obra tenemos un cuadro completo de la psicología del caudillo y de sus seguidores, y el General Pedro Santana nos parece un ser humano que, habiendo actuado en contra de la soberanía nacional, tuvo que hacer frente a la guerra desatada por quienes la defendían. Pero ya no lo consideramos un monstruo de origen sobrenatural. Lo vemos como lo que realmente fue: un rudo, hosco y férreo caudillo que llevó su acción hasta las últimas consecuencias, sin volver la cara hacia atrás, para que no le tentase el remordimiento.

II. LOS EPISODIOS DOMINICANOS DE MAX HENRIQUEZ UREÑA

Max Henríquez Ureña (1885-1970) fue un escritor prolífico que incursionó en muchos campos y enriqueció la bibliografía nacional con treinta y cinco obras. No fue, sin embargo, un novelista de oficio, como no lo ha sido prácticamente nadie en nuestro país. En rigor, debemos considerarlo como un ensayista que alcanzó sus mayores logros en el área de la historia y la crítica literarias.

Los *Episodios Dominicanos*⁸ fueron concebidos y escritos con un propósito claro: la divulgación e interpretación de la historia dominicana. Henríquez Ureña partió, según su propia confesión, de los *Episodios Nacionales* escritos por Benito Pérez Galdós: "He elegido el procedimiento narrativo —escribe—, pero no creo ocioso advertir que, para mí, la historia en forma de novela no es precisamente la novela histórica. En la novela histórica prevalece el interés de la trama novelesca: la historia en forma de novela es,

⁸ Santo Domingo: Editora de Santo Domingo, Impreso en Barcelona por Manuel Pareja, 1981, 902 p.

en cambio, la interpretación de una época, puesta en acción, en movimiento, con el ritmo de vida que seguramente tuvo. Ejemplo ilustre nos ofrece Pérez Galdós, de cuyos *episodios nacionales* he tomado por lo menos el nombre para esta serie de *episodios dominicanos*" (*Episodios*, p. 9).

Henríquez Ureña era muy consciente de su objetivo y de sus limitaciones, puesto que, aún en el caso de establecer una posible parentela entre la obra galdosiana y la del escritor dominicano, existe la notable diferencia de que en los episodios del escritor español la historia, en cada serie, se va quedando a la zaga en relación con la novela, mientras que en los cuatro episodios publicados por nuestro autor, el documento histórico está siempre presente y la trama novelesca queda completamente supeditada al dato y a la fuente histórica⁹. Dicho de otro modo, Pérez Galdós incorporó a sus libros muchos elementos imaginarios, puramente ficticios. Henríquez Ureña, siempre riguroso, se propuso una interpretación histórica que fuese fiel a la documentación existente y se tomó muy pocas libertades como narrador.

Su prosa es correcta, pero los personajes le salen acartonados, parecen estampas arrancadas de viejos legajos históricos, crónicas y memoriales. En los *Episodios Dominicanos* importa más la exposición de los hechos que la evolución de la trama, o la profundización en las acciones y psicología de los personajes.

La Independencia Efímera

El autor considera *La Independencia Efímera* (París, 1938) como un "pedazo de biografía". Estaba seguro de que este primer episodio no llegaba a constituir una historia novelada propiamente dicha. La acción se circunscribe a tres o cuatro ámbitos: la casa del doctor José Núñez de Cáceres, donde lo único que se habla es de política y los personajes, fuera de esto, sólo toman chocolate; el baile en casa de doña Jacinta; las calles en la fiesta de San Andrés; y el lugar donde, en medio de la noche, se proclama la Independencia. Prácticamente lo esencial aquí es la figura de Núñez de Cáceres, frente a quien todos los demás (esposa, hijos, amigos) aparecen como entes secundarios, disminuidos, empequeñecidos, simples muñecos que orbitan alrededor de la gigantesca personalidad del ex-Rector de la Universidad.

Obviamente, la obra postula una exaltación de Núñez de Cá-

⁹ Véase José García López, *Historia de la Literatura Española*, Barcelona: Editorial Vicens-Vives, 14a. ed., 1969, pp. 516-517.

ceres, representante ilustrado de la clase dominante de principios del siglo XIX. Pese al gran esfuerzo de Núñez de Cáceres en proclamar la Independencia, en toda la obra advertimos que su clase profesaba una admiración desmedida por España, llevándole a pensar que no debíamos separarnos de ella. Así se lo repiten sus amigos en las tertulias que se llevan a cabo en la tranquilidad de su hogar, tratando de disuadirlo de sus ideas en favor de la separación.

Esta mentalidad colonizada de la clase dominante prueba su incapacidad, en ese momento, de defender y luchar por la independencia. De ahí que, una vez proclamada por Núñez de Cáceres y sus contados seguidores, la independencia no pasara de ser un natimuerto. Había una alta dosis de idealismo en la concepción política de Núñez de Cáceres, quien se definía como "español de América". Por eso no pueden sorprendernos sus palabras al gobernador Kindelán, cuando le dice: "...es preciso que el gobierno de España comprenda que la independencia de América es en todas partes un suceso determinado por el *orden natural* (subrayado nuestro, J. A. A.) de las cosas humanas, que podrá ser detenido o acelerado según las causas particulares que concurren a su desarrollo" (*Episodios*, p. 133).

El proyecto independentista adolecía de una tremenda falla: dejar intacta la esclavitud, que ya habían abolido los revolucionarios haitianos a principios del siglo XIX y que las autoridades coloniales habían restablecido después, primero los franceses (1802-1808), y luego los criollos, encabezados por Juan Sánchez Ramírez en lo que se conoce como el movimiento de La Reconquista.

Si la Independencia Efímera fracasó no fue únicamente por la inconsistencia de quienes la proclamaron, sino por la incapacidad de defender militarmente al país frente a la invasión haitiana. Los autonomistas de 1821 esperaban la ayuda de la Gran Colombia, esto es, el apoyo que les brindaría un Simón Bolívar enfrasado hasta el cuello en la guerra independentista de buena parte del territorio sudamericano. Por eso, ante el empuje de los haitianos que se apresuraron a ocupar el territorio dominicano, no pudieron hacer otra cosa que aceptar su fracaso y someterse. El mismo Núñez de Cáceres propuso una salida a la situación creada: "...quédenos siquiera el consuelo de pensar que —dijo exaltado a sus compañeros—, si con la sumisión salvamos siquiera del exterminio a la sociedad dominicana de hoy, la habremos conservado intacta para que mañana pueda erguirse de nuevo a reclamar su derecho a la libertad" (*Episodios*, p. 148).

La clase dominante, débil, incoherente, vacilante, tuvo que humillarse ante el invasor, y este hecho habría de marcarla, produciendo en ella frustración y amargura, y, de algún modo, preparándola para fraguar nuevamente su sometimiento a España.

La Conspiración de Los Alcarrizos

La Conspiración de Los Alcarrizos (Lisboa, 1941), segundo episodio, ofrece nuevas pruebas de la actitud colonizada de la clase dominante. En lugar de seguir luchando por la independencia, intentaron entregarle nuevamente el país a España. Henríquez Ureña justifica la acción de este modo, al referirse al personaje central de la obra:

“...volvió nuevamente los ojos hacia España como único modo de separar otra vez a Santo Domingo y Haití y conservar la fisonomía espiritual de la sociedad a que pertenecía. Moscoso no fue un apóstata de la libertad dominicana: la realidad del momento lo obligó a buscar, ante la creencia torturante de que la independencia de su pueblo se había eclipsado para siempre, una solución que pusiera término a la dominación haitiana; y fundándose en un criterio de necesidad ajustado a las circunstancias, entendió que, si la independencia dominicana era un imposible, los dominicanos debían preferir volver a ser lo que siempre fueron —españoles—, antes que seguir sometidos al dominio de Haití” (*Episodios*, p. 179).

Juan Vicente Moscoso, la figura principal de este episodio, era abogado y había sido rector de la Universidad en el período de la España Boba. Aunque *La Conspiración de los Alcarrizos* es una obra más lograda como historia novelada que *La Independencia Efímera* (la primera posee mayor dinamismo en la acción, más vuelo imaginativo, menos disquisiciones históricas y rigidez en la concepción del relato que la segunda), el personaje central no queda tan bien delineado como José Nuñez de Cáceres. El doctor Moscoso es importante porque así lo designa el autor, tomando en cuenta su participación en la frustrada conspiración, pero no por su peso específico en el desarrollo del episodio.

Por el contrario, Lico Andújar, único personaje ficticio de *La Independencia Efímera*, reaparece en este segundo episodio para crecer hasta agigantarse. Gracias a Lico y a sus intercambios de afecto con la prima Agueda y sus hermanas, así como su relación amorosa con Altagracia Nuñez, el episodio se salva de caer en un estatismo aburridor. Henríquez Ureña, sin desprenderse totalmente de su intención didáctica, puesta de manifiesto en cada capítu-

lo, logra, con el conjunto que forman Lico y sus allegados, una soltura narrativa apreciable, que confiere al relato vivacidad y movimiento.

En *La Conspiración de Los Alcarrizos* hallamos también una visión elitista de la historia. Se cree en los hombres providenciales, en individuos de indudable importancia y ascendiente social debido a su status socioeconómico. Ellos son los que pueden guiar a las masas y salvarlas de la inacción. El pueblo permanece obediente a las directrices de la minoría selecta y asimila con facilidad su ideología. No por casualidad descubrimos en el episodio muestras de un antihaitianismo que se revela tan auténtico como la discriminación racial. Ambos fenómenos están presentes en la mentalidad de la clase dominante y en la concepción de muchos de nuestros historiadores.

Un oficial haitiano que ronda la casa de Agueda Andújar tiene “una cara de facineroso” (p.203); los haitianos resultan peores que los salvajes y los caníbales (p.237); y tienen “una lujuria vesánica de (unos) monstruos” (p.241); las ciudades de Haití “eran un estercolero pestilente” (p.248). En resumen, el pueblo haitiano posee una “condición inferior” (p.361). El doctor Moscoso, tratando de arengar a sus compañeros de aventura, les dice: “... ¿Y qué otra cosa queremos ser, ya que la independencia es imposible? Ya sé que habrá quienes contestarán: ¡todo, menos haitianos! Es verdad. Antes que haitianos preferiríamos ser, pongo por caso, ingleses o franceses; pero para conservar la fisonomía espiritual a que me referí hace un instante lo que necesitamos es el amparo de una nación que hable nuestra misma lengua y que esté ligada a nosotros por vínculos históricos indestructibles. Esa nación es España” (p. 363).

Para aumentar el sentimiento antihaitiano en el lector, el autor retoma la tragedia de “Las Vírgenes de Galindo” (que había sido narrada por César Nicolás Penson en *Cosas Añejas*) y le agrega nuevos elementos que buscan intensificar la abominación del haitiano (Véase el Cap. IV). Se explica, debido a la lógica misma que entraña el problema, el afán colonialista de la clase dominante: si la independencia es imposible y los haitianos son una horda de criminales, ¿qué otra alternativa queda sino volver al blanco regazo de España?

Cada episodio, y *La Conspiración de Los Alcarrizos* en especial, incluye anotaciones sobre la sociedad dominicana de aquellos tiempos. No olvidemos que a Henríquez Ureña lo que le interesa es desarrollar su interpretación de nuestra historia. El marco social

es empleado para colorear los distintos capítulos, es decir, para ambientarlos adecuadamente. Así, a las breves pinceladas paisajísticas y a la reproducción de leyendas religiosas como la de la Virgen de la Altagracia, suceden descripciones anecdóticas de entretenimientos populares que permiten al autor solazarse en el recuento de coplas y décimas, y en la pintoresca relación de bailes y juegos. Pero en nada profundiza; todo nos parece epidérmico, folklorizante o puramente anecdótico, salvo la narración del fandango en que toman parte Altagracia y Lico, avivado por la pasión entre los dos jóvenes (pp. 354-355).

El Arzobispo Valera

El episodio que lleva por título *El Arzobispo Valera* (Río de Janeiro, 1944) está, en nuestra opinión, por debajo de los anteriores. La figura principal, el Arzobispo Pedro Valera y Jiménez, no tiene el carisma de un Núñez de Cáceres, ni la vida de un Lico Andújar, ni la capacidad retórica de un Juan Vicente Moscoso. Se queda en su halo impenetrable de santo varón, de santo valedudinario y austero, sintiendo que se le apaga la existencia sin llegar a ver realizada su aspiración de que el país vuelva a la sombra de la dominación colonial española.

Por su tímidez y su inseguridad a la hora de tomar decisiones, el Arzobispo Valera no era tal vez el personaje más adecuado para convertirlo en protagonista del episodio. Y, lamentablemente, no aparece aquí Lico Andújar, quien, aunque hispanófilo de buena ley, es un personaje muy humano que respira vitalidad en cada uno de sus actos.

Debemos ver en este episodio un intento de justificación histórica, tanto de la actitud y la postura asumidas por el Arzobispo Valera —contrario a la Independencia y enemigo acérrimo de los haitianos— como de la clase que se apresuró a abandonar el país cuando las tropas de Boyer hicieron su entrada en Santo Domingo. Henríquez Ureña señala en su prólogo a este episodio los caracteres sobresalientes de la personalidad del Arzobispo:

“...Valera —apunta— no era un pensador, sino un místico. Puede decirse que, ajeno a las cosas del mundo, no entendió jamás el proceso de las ideas políticas de su tiempo. De atribuírsele algún matiz político, habría que clasificarlo como conservador, por su apego a la tradición y a lo ya establecido; pues su ideología en lo que atañe a la cosa pública no iba más allá del anhelo de conservar lo existente. De ahí su razonamiento habitual: si

los dominicanos habían sido siempre españoles, ¿a qué dejar de serlo? ¿a qué renegar de su origen?" (*Episodios*, p. 423).

El drama de Marcela, la negra manumitida, era un recurso que el autor bien pudo haber aprovechado en beneficio de la acción novelesca, pero la aparición de la muchacha es fugaz, ceñida a breves entradas y salidas, a limitados contactos con el Arzobispo; y el suceso de la vuelta de Tom nos deja insatisfechos por la forma abrupta en que se produce su muerte, cuando por fin tiene lugar el reencuentro tan esperado entre el negro y su amada Marcela.

Así mismo, el frustrado intento de homicidio contra el Arzobispo —punto de gran interés novelesco— carece de intensidad. Algo que el autor pudo convertir en importante, dosificando la información, demorando la culminación del hecho, se le deshace en las manos. El asunto apenas ocupa una página y media de un libro de 164. Aquí dejó escapar el autor otro precioso momento para darle vida a su texto.

El Arzobispo Valera fue un gran equivocado en cuanto al problema de la independencia. Estaba convencido de que debíamos seguir siendo colonia española. Sus ideas no eran producto de una concepción bien fundamentada sino de la necesidad de sobrevivencia que como representante señero de la clase social dominante él sentía. Se aferró a esas ideas, sirviendo de agente transmisor por excelencia, gracias a su respetable y venerada posición. El Arzobispo fue un hombre movido por prejuicios de clase y mitos epocales que se han perpetuado hasta nuestros días. Refiriéndose a los dominicanos y a los haitianos, dice: "—Se consideran diferentes, porque esa educación a que usted se ha referido, mucha o poca, es española. Y por lo general, en la parte española se trató con benignidad a los esclavos, que no eran muchos, y se les enseñaron las doctrinas de nuestra santa religión. También se les hacía adquirir otros conocimientos, y los esclavos se mantenían muy unidos a sus amos" (*Episodios*, p.453) .

En la actualidad, ha sido precisamente un dominicano de origen español, el escritor Carlos Esteban Deive, quien, en un ensayo sobre la herencia africana en la cultura dominicana de hoy, ha hecho trizas algunos mitos. Deive asegura que las clases privilegiadas se han valido de estos mitos para justificar su posición. "El primero de esos mitos —escribe— es el que sostiene que las relaciones amo—esclavos vigentes en la colonia de Santo Domingo se basaron en sentimientos humanitarios en los que predominó la tendencia hacia la igualdad social y la falta de prejuicios y discrimina-

ciones tan propia del español, a quien no le importó mezclarse racialmente con la mujer negra. (...) Esta enorme falacia no resiste el más somero análisis de las fuentes documentales..."¹⁰. Lo que afirma Deive (y sobre todo lo que prueba en su ensayo) constituye un alegato contundentemente válido ante las frases que Henríquez Ureña pone en boca del Arzobispo Valera.

El Ideal de los Trinitarios

El Ideal de los Trinitarios (Madrid, 1951), último episodio de la serie, está dedicado a honrar la memoria de los Padres de la patria y de sus compañeros. Henríquez Ureña demoró un par de años la entrega de esta obra a la imprenta, temeroso de no haber logrado lo que se proponía. Si en los episodios anteriores el autor considera de mucha importancia a figuras históricas que jugaron un papel en los primeros veinticinco años del siglo XIX, los personajes que debía trabajar en este último libro revisten una trascendencia capital, empezando por Duarte, Sánchez y Mella. El escritor tenía que apegarse a la documentación, y, más que eso, debía situar a los trinitarios en un plano realista, despojando su trabajo político de mitos e idealizaciones exageradas. Debemos confesar que, en este empeño, Henríquez Ureña no pudo eludir la sublimación de los trinitarios.

El Ideal de los Trinitarios ratifica la concepción histórica del autor: la transformación de los pueblos se debe a la obra de hombres providenciales que, en un momento dado, son capaces de emprender las acciones necesarias para modificar la sociedad. Así, los trinitarios son objeto de un tratamiento especial. No sorprende que no aparezca por ningún lado ese pueblo al que ellos querían liberar y sin cuya cooperación y sacrificio la independencia se hubiera mantenido en el plano de lo quimérico. Las masas, en la concepción del autor, son incapaces de llevar a cabo un proyecto de esa naturaleza, carecen de conciencia y no saben lo que quieren.¹¹

Lico Andújar reaparece en *El Ideal de los Trinitarios* y esta presencia sin duda beneficia al episodio. Con un personaje como Lico, Henríquez Ureña podía tomarse más libertades que con los trinitarios; podía, por ejemplo, situarlo en los lugares que estima-

10 "La herencia africana en la cultura dominicana actual", *Ensayos sobre cultura dominicana*, Santo Domingo: Publicación del Museo del Hombre Dominicano, Impresión de Amigo del Hogar, 1981, p. 117.

11 Josefina de la Cruz analiza extensamente el problema en su libro *La sociedad dominicana de finales de siglo a través de la novela*. Santo Domingo: Editora Cosmos, C. por A., 1978, pp. 123-154.

se oportunos, a fin de dar vida interior al relato, cosa que no logra cuando intenta novelar las informaciones históricas que posee.

Algo queda claro en este episodio: los trinitarios sostuvieron una doble lucha; debían hacerles frente al dominador extranjero y a quienes, siendo dominicanos, no creían que la República pudiese convertirse en realidad. Los afrancesados por un lado y los prohispanicos por otro, entorpecían la consecución de los trabajos separatistas, con sus maquinaciones y sus oportunismos.

Al proclamarse la independencia, esas mismas figuras que nunca habían creído en ella, como Tomás Bobadilla, son las primeras en subirse al carro de la Junta Gubernativa, y desde allí empiezan a torpedear a los trinitarios, a perseguirlos, acosarlos, mandarlos al exilio. Los sectores más reaccionarios de la clase dominante toman las riendas del poder y marginan, hasta el punto de la anulación, a quienes habían contribuido a dar término a la Dominación Haitiana. Por supuesto, el episodio de Henríquez Ureña no llega a contarnos tanto. El relato concluye con la proclamación de la Independencia y los sucesos inmediatamente posteriores al hecho.

Varias son las contradicciones que contiene *El Ideal de los Trinitarios*. La primera es la reaparición de Lico, hispanófilo y contrario al ideal separatista, de repente convertido en un adepto a la causa de la independencia. Ciertamente es que pasó muchos años en Venezuela, donde pudo observar el proceso de aquel país, mas resulta extraño su regreso, sin ton ni son, dejando mujer e hijo solos, para entregarse en cuerpo y alma a los trabajos conspirativos de la Trinitaria.

Otro hecho sorprendente es la facilidad con que los trinitarios se mueven en la ciudad, sin ser descubiertos o apresados por sus perseguidores. Cuando Sánchez llega a la casa de Duarte, fuertemente vigilada por soldados que lo persiguen, le basta con saltar "... ágilmente por encima de ellos" y avanzar hacia adentro (*Episodios*, p. 821). Más aún, el propio Duarte se presenta en la plaza del Carmen esa misma noche y nada ocurre. El patriota escapa a la acción de sus perseguidores con una facilidad pasmosa.

De más está decir que en este episodio se reiteran, en líneas generales, el antihaitianismo del pueblo dominicano, siempre vinculado al prejuicio racial y a una autovaloración que juzga superiores la cultura y la sociedad dominicanas, y el mito de que blancos y negros vivían en perfecta armonía en nuestro país. Dice Lico:

"...Es tradicional ya la aversión recíproca que en Haití se profesan el mulato y el negro. El mulato, que por regla general

es más inteligente y mejor educado, trata de contemporizar con el negro, aunque sea a regañadientes, porque los mulatos están en minoría; pero la aversión del negro contra el mulato tiene todos los caracteres de un odio feroz, que ya ha dado ocasión a violencias inauditas y sangrientos degüellos" (*Episodios*, p. 694).

"...Entre nosotros, el blanco de pura raza, el negro africano y el gran número de mestizos que hay en diversos grados —mulato, cuarterón y demás— viven en perfecta armonía y sobre el mismo pie de igualdad, sin preocupaciones que los dividan" (Idem, p.694).

III. LA NOVELA DE LA CAÑA

Con frecuencia se afirma que durante el régimen de Trujillo la censura impidió la publicación de obras literarias sobre temas sociales, cuyos contenidos se prestaban a la denuncia y la crítica del sistema. Aunque en esencia así fue, la afirmación no es del todo exacta, ya que al revisar atentamente la literatura editada en los treinta años de dictadura, hallamos una gran cantidad de poesía y narrativa de índole social y política.

El régimen de Trujillo, una vez consolidada su dominación, gozaba de condiciones para controlar con efectividad las distintas expresiones del pensamiento, e incluso se permitió "liberalizar" —cuando así convino a sus intereses— la producción artística y literaria y la participación política. Nadie ignora que durante la década de 1940 Trujillo intentó dar una imagen democrática a su gobierno, para probar al mundo capitalista que el país vivía bajo un clima de amplias libertades públicas. Hubo entonces una intensa actividad política de oposición, tolerada por el dictador, incluidas las acciones de los grupos marxistas.

La literatura social (específicamente la novela regionalista y criollista, la novela de la tierra y el cuento sociopolítico) cobró auge debido a la preocupación de nuestros escritores y al peso que ha ejercido el realismo en la narrativa dominicana de este siglo.

Dos de las obras que integran el volumen titulado *La Novela de la Caña*¹² fueron publicadas en los años treinta. La tercera fue escrita en 1960, año de grandes conmociones sociales que anunciaban la caída de Trujillo. Estas novelas tienen la particular significación de resaltar el carácter explotador del capitalismo nortea-

12 Santo Domingo: Editora Santo Domingo, Impreso en Barcelona por Manuel Pareja, 1981, 713 p.

mericano. Y esto no podía perjudicar a Trujillo, tan interesado como estaba en adquirir los ingenios azucareros que durante varios decenios permanecieron en manos de las empresas norteamericanas. El sueño de Trujillo se realizó en los años cuarenta y cincuenta, fortaleciendo su poderío económico¹³.

Cañas y Bueyes

Cañas y Bueyes (1935), de F. E. Moscoso Puello, tiene como marco geográfico a San Pedro de Macorís, provincia donde primero tuvo lugar el más esplendoroso desarrollo de la industria azucarera dominicana. La región sureste es descrita por Moscoso Puello tal y como fue antes, durante y después del auge de los ingenios azucareros que proliferaron a partir de la Ocupación Norteamericana. Por eso lo primero que se nos presenta es una evocación nostálgica del paisaje, una descripción minuciosa de la feracidad y la exuberancia de la tierra (Cap. I). Aquí la naturaleza no es enemiga del hombre. Su rigor climático no alcanza las proporciones de otras regiones del continente, donde el hombre ha tenido que enfrentarse a toda clase de peligros, evadiendo fieras salvajes, luchando por sobrevivir en la selva y el desierto, en zonas despobladas que alcanzan miles de kilómetros cuadrados. El escritor nos pinta una tierra pródiga y protectora:

“Cuando se ha nacido a la vera de un monte —escribe— no se puede vivir sin él. El monte es como una nodriza. Nos provee de alimentos. Nos da la madera para el fundo, nos da la leña, cría nuestros animales, protege el agua que bebemos, atrae la lluvia, modera el calor. Nos regala la sombra para protegernos del sol” (*La Novela...*, p. 9).

El cultivo de la caña transformó la geografía virgen y el ambiente bucólico de la zona rural. La égloga se convirtió en epopeya moderna del avance capitalista. La industria azucarera significó la destrucción de un mundo paradisiaco donde el campesino vivía en libertad, sin otra preocupación que la de procurarse el sustento diario: “Anastasia recordaba haber cogido muy buenos víveres de sus conucos. Se daba de todo allí. Y ella misma cosechó hermosos plátanos y mucho bastimento. Entonces sí que daba gusto trabajar. Corría dinero. Se vivía mejor. Había respeto. Y no se conocía el alambre. Se criaba en el monte y no se robaba como ahora” (*La Novela...*, p. 68).

13 Véase Frank Moya Pons, *Manual de Historia Dominicana*, Santiago: Ediciones de la UCMM, Impreso en Barcelona por Manuel Pareja, 1977, p. 517.

Además de la desarticulación del mundo rural, la industria azucarera se levantó del despojo y las injusticias. Los grandes y medianos propietarios tuvieron que ceder sus tierras a las compañías norteamericanas que se adueñaron de las mejores, valiéndose de recursos legales, como el impuesto a la propiedad territorial y la ley del registro de tierra de 1920.¹⁴ Ese proceso, caracterizado por los abusos y artimañas de los agrimensores, las presiones ejercidas por los abogados al servicio de dichas compañías y los recursos fraudulentos de las más variadas especies, culminaron con la instauración de lo que se conoce como *economía de enclave*¹⁵.

Moscoso Puello contrasta, en una narración en tercera persona llena de expresiones y giros coloquiales muy bien captados y transcritos, los hábitos y costumbres del campesino oriental: sus prejuicios raciales, su práctica generalizada de la poliginia, sus conatos de rebeldía, su sentido de la obediencia, las actividades de los gavilleros, el machismo de los hombres y la resignada paciencia de sus mujeres.

La novela de Moscoso carece, en sentido estricto, de un argumento, de una trama que nos lleve hacia un final determinado. La obra presenta un conjunto de cuadros sobre la vida en los bateyes, salpicado por historias de personajes a quienes une el trabajo del ingenio. La novela se inicia con los preparativos para la siembra de la caña y concluye con el fin de la zafra. Al acabar la mo-

14 "Para facilitar el crecimiento de las fuerzas productivas y particularmente la penetración de las compañías azucareras norteamericanas, el régimen de los marines propició una fase intensiva de acumulación originaria del capital, cuyo punto nodal fue despojar de la propiedad de la tierra a campesinos y terratenientes en las zonas de ubicación de la plantación azucarera o de reservas próximas. Para ello se adoptaron dos grandes instrumentos: la ley del impuesto a la propiedad territorial y la ley del registro de tierras de 1920 (sistema Torrens), complementadas con la creación del Tribunal de Tierras". Roberto Cassá, *Historia Social y Económica de la República Dominicana*, Tomo 2. Santo Domingo: Editora Alfa y Omega, C. por A., 1981, p. 223.

15 "La industria azucarera dominicana es considerada en este trabajo como el núcleo central que impulsó el proceso de desarrollo de las relaciones capitalistas de producción, a partir de los años 70 del siglo pasado. En su crecimiento son discernibles dos grandes fases, durante el período que cubre este trabajo (hasta 1930). Una fase concurrencial originaria, caracterizada por el predominio de capitalistas dominicanos y extranjeros, por una forma de empresa individual, por un componente de fuerza de trabajo fundamentalmente dominicano, por la constitución de una clase de propietarios agrarios productores de caña, por la función de la industria en la creación de nuevas empresas industriales y comerciales, etc. Una segunda fase monopólica, caracterizada por el predominio del capital extranjero, por la forma de la propiedad corporativa propia de la fusión del capital bancario con el capital industrial, por la existencia de una fuerza de trabajo mayoritariamente extranjera, por la quiebra del colonato y del comercio independiente a favor de las corporaciones azucareras y las entidades bancarias, etc., o sea, la configuración de una *economía de enclave*, proceso que se irá gestando lentamente, pero que será acelerado por la ocupación norteamericana de 1916". José del Castillo, "La inmigración de braceros azucareros en la República Dominicana, 1900-1930", Santo Domingo: Centro Dominicano de Investigaciones Antropológicas (CENDIA), CCLXII (7): 7, 1978.

lienda, los trabajadores se separan, llega el tiempo muerto y todos tienen que buscar otra actividad, otra forma de ganarse la vida. Con el fin de la zafra se extingue el material que nutre la narración. A Moscoso lo que más le interesa es captar y reproducir la vida en las colonias azucareras, y los personajes, delineados con admiración y ternura, se instalan en un escenario que tiene una enorme significación para el autor.

Un heterogéneo conjunto de personajes entra y sale en los distintos capítulos de la obra. Cada uno persigue fines, defiende sus intereses, posee virtudes y defectos. Todos confluyen en esa actividad que los une y al mismo tiempo los separa. La zafra es un trabajo colectivo que se realiza a base de una sucesión de pasos: primero hay que arar la tierra, luego sembrar la caña, y después hay que esperar que crezca para cortarla, tirarla, pesarla, molerla y convertirla finalmente en azúcar. Estos trabajos someten al hombre a una disciplina rigurosa, lo sumergen en una faena agotadora que exige de él todas sus energías. Pero las mismas actividades no se realizan en forma espontánea. Existe un ingenio y un batey y la vida y el trabajo están reglamentados por un plan, de acuerdo con jerarquías sociales concretas. En la cúspide están los administradores, los ingenieros y todos los que colaboran con ellos; en medio, los colonos, los mayordomos, los empleados; y en la base, picadores, campesinos, carreteros y peones. Nadie escapa a la mirada de Moscoso Puello. Se puede decir que *Cañas y Bueyes* es una novela donde lo colectivo se impone a cualquier historia individual. Una colectividad que trata de vivir y sobrevivir en los bateyes, abrumada por los problemas de la zafra, aislada en una zona que sólo de vez en cuando perturba un fuego, o altera un parto, o un baquiní; una zona sin esperanza, reducida al analfabetismo. La protesta de un bodeguero es elocuente:

“...En estos bateyes, ¡carajo! uno se envejece, pierde sus fuerzas, se arruina la vida si viene arrancado, pierde todo lo que trae, si viene con algo, y termina por ir al pueblo a pedir limosna. (...) Y se embrutece. Mirando sólo caña, empotrados si se puede decir, casi comiendo yerba. Salimos de aquí hechos unos animales. Ni periódicos, ni escuela, ni nada. ¡Cañas y bueyes y haitianos!” (*La Novela...*, pp. 213-214).

La novela nos ilustra también acerca de la dependencia de los ingenios azucareros dominicanos de la mano de obra cocola y haitiana, dependencia que indujo a la inmigración de numerosos

grupos a finales del siglo XIX y principios del XX.¹⁶ Aunque de indudable importancia en el proceso, los inmigrantes cocolos y haitianos permanecen al margen en el relato. A veces el autor introduce una nota sobre el prejuicio racial o la actitud del trabajador dominicano frente a los picadores haitianos; sin embargo, su drama no nos conmueve porque el autor no ahonda en el asunto. Su objetivo en esta obra no es el peón agrícola, y mucho menos el de origen extranjero. La obra de Moscoso Puello propone, en primer término, una defensa del colono, siempre acorralado por la Compañía.

Over

Consideramos la obra *Cañas y Bueyes* como un fresco sobre las clases sociales en las colonias azucareras del Este. *Over* (1939), de Ramón Marrero Aristy (1913–1959), nos parece un grabado al agua fuerte, acerca de la vida de Daniel Comprés, un bodeguero del Central propiedad de “los blancos”, nombre que la población aplicaba a los norteamericanos.

El autor de *Cañas y Bueyes* narra historias y ocurrencias como al pasar, sin intención de llevarlas a sus últimas consecuencias. *Over* propone una radiografía completa de un hombre y su medio, vistos desde todos los ángulos posibles: económico, político, ideológico, ético. La información de *Cañas y Bueyes* es aleccionadora y lacerante; no podemos permanecer indiferentes al drama humano que nos narra Moscoso Puello. En *Over*, la realidad de tantos seres aplastados por el sistema capitalista en su fase monopólica nos paraliza en el asiento. La indignación nos sacude y llegamos a odiar la injusticia y la explotación como si fuéramos las víctimas. A veces contenemos el aliento y sufrimos por las desventuras de Daniel Comprés, forzado a violar su propia conciencia para hacerse cómplice de los *managers* en el robo, a través del *over*: “En cuanto al bodeguero —dice el protagonista—, la cosa es más complicada y más cruel. Se puede decir que ningún empleado se halla tan impelido al robo y a la desesperación como éste” (*La Novela...*, p.357).

Marrero Aristy, no hay duda, fue un narrador de garra que escribió poca ficción. Publicó su novela hace más de cuarenta años y el libro sigue teniendo hoy la misma vigencia que entonces. Sólo han cambiado los empresarios, las circunstancias y dos o tres

16 Véanse José del Castillo, *Ensayos de Sociología Dominicana*, Santo Domingo: Ediciones Siboney, Editora Taller, 1981; y Mercedes Acosta, André Corten, Isis Duarte y Carlos María Vilas, *Azúcar y Política en la República Dominicana*, Santo Domingo: Editora Taller, 1976.

aspectos irrelevantes. Si hipotéticamente pudiésemos eliminar la pavorosa realidad de los bateyes dominicanos, si de golpe cambiaran las condiciones de vida y los obreros habitaran en casas higiénicas, con agua y electricidad, y recibieran mejores salarios, alimentación y atenciones médicas, *Over* seguiría gozando del favor del público por su intensidad y su descarnado realismo.

Escrita en primera persona, *Over* es una novela patética. Lo social y lo político, la protesta y la denuncia no desintegran el profundo drama humano que se desarrolla página a página. Marrero Arísty llegó al fondo de la condición humana, planteó la situación del trabajador agrícola, escogió a un empleado de mediana condición y lo rodeó de elementos que le permitieron cuestionar el orden social vigente. Daniel Comprés es un hombre a mitad de camino entre la explotación más severa y los privilegios. “El bodeguero de un batey —afirma Comprés— es el personaje más importante en toda la jurisdicción, porque es el único que tiene mucha comida” (*La Novela...*, p. 383).

Daniel Comprés no es un ignorante. De hecho, a veces nos sorprende su lucidez ante las vejaciones que sufren él y sus compañeros en el Central. Su ingreso al trabajo en la bodega —donde llega inflado de expectativas— se produce sin que él haya hecho demasiado esfuerzo. Poco a poco va enterándose de las intimidades de la Compañía y de sus administradores. Lentamente va creciendo en él la rabia y el desprecio hacia los que despellejan sin contemplaciones al proletariado. Gradualmente, Daniel va rebelándose contra las iniquidades que a diario se atraviesan en la monotonía de su trabajo. “Comprendo —dice— que mi cabeza está demasiado repleta de ideas fuertes; de ideas que quizás no puedo plasmar, y que pienso demasiado en la injusticia; que no me resigno a llevar una vida de imbécil, y que todo eso es un enigma para mi pobre mujer, cuya venganza se desahoga contra todo lo que ella cree que nos separa; ya sean libros, manuscritos o amigos” (*La Novela...*, p. 485). Y sin embargo, Comprés caerá en el abismo de la derrota y el alcoholismo, acorralado por los perros de presa del Central.

Ni el humor de Cleto, el policía, ni los consejos de Viejo Dionisio, ni la compañía de sus amigos desvanecen el sentimiento de indignación que se ha apoderado de Comprés. Su cálidos amores, su matrimonio después y ese pequeño oasis que fue la luna de miel pronto ceden el paso a la soledad y al tedio, al embrutecimiento de las borracheras y las discusiones: “... el alcohol nos va invadiendo, dominándonos, aplastándonos, llenándonos de esa inmensa triste-

za que da el ron, hasta que al fin todo está en brumas y mi compañero sale tropezando, borracho" (*La Novela...*, p.458).

Daniel Comprés ve cerrarse un círculo terrible a su alrededor. El *over* se convierte en una obsesión que le espanta el sueño y lo hace despertar sobresaltado en las noches calurosas. El *over*, ese producto del robo a los obreros del batey es sólo uno de los numerosos mecanismos de extorsión de la Compañía; el más despótico e implacable, una especie de lazo en el cuello de los bodegueros.

Más que un campo de caña, un ingenio con todas sus dependencias, el mundo descrito por Marrero Aristy parece un campo de concentración donde los verdugos nazis serían los *managers* y los prisioneros todos los demás. Los verdugos tiran de la cuerda y las víctimas se defienden como pueden: gritan, patean, beben ron como locos o se tragan las lágrimas de dolor. La otra alternativa es el suicidio.

Pocas novelas dominicanas han logrado transmitir tan contundentemente un mensaje de denuncia y protesta como *Over*.¹⁷ Si el autor se propuso condenar el abuso y la represión en los ingenios azucareros de propiedad norteamericana, su novela francamente desborda ese objetivo. *Over* no se limita a reflejar el hambre, la enfermedad y el desamparo, o la injusticia clavando su garfio en la piel de los trabajadores hasta que lanzan el último hálito de vida. *Over* es también una indagación sobre la capacidad de resistencia del ser humano ante la humillación; un sondeo a la conciencia del hombre aplastado por las circunstancias; un vívido relato de la condición humana en medio del fracaso y la desesperanza.

El Terrateniente

Nunca habíamos leído una obra de Manuel Antonio Amiama (1899). Tanto *El Terrateniente* (escrita en 1960; última obra de *La Novela de la Caña*) como otras novelas suyas eran conocidas solamente por un selecto número de amigos, que habían tenido oportunidad de escucharle en privado, o a quienes el escritor les había prestado sus manuscritos.

Este primer contacto con la obra de Amiama nos deja una grata impresión y esperamos que otros libros suyos vean la luz muy

17 Héctor Incháustegui Cabral, en un estudio sobre *Over*, escribió: "...Si *Over* merece otro título, un título que la defina de una vez, este título es: la denuncia de la explotación de los hombres que sudan y mueren en una finca. (...) La novela de Marrero es novela de denuncia y novela de protesta. Describe el mal, lo llama por su nombre, lo desnuda arrancándole la ropa buena con que oculta su piel manchada y se le va encima, con palabras airadas de las que no se salva ni quien las dice". *De Literatura Dominicana Siglo XX*, Ediciones de la UCM, Impreso en Santo Domingo por Amigo del Hogar, 1969, pp. 331 y 323.

pronto. Nuestros profesionales con afición por la literatura, a veces demasiado ocupados o demasiado modestos, demoran en publicar las novelas que tantas horas y sacrificios les han costado, ignorando que el silencio y el olvido de gavetas y archivos son los peores enemigos de la producción literaria. Va siendo hora ya de que las obras, una vez terminadas y pulidas, lleguen a manos del lector en un tiempo razonable. Porque, de lo contrario, la única que pierde es la literatura. Además, ¿cómo sabe un autor si está evolucionando o no, si se mantiene en el anonimato?

Cuando afirmamos que aquí no existe tradición novelística —criterio no compartido por otros— estamos insistiendo en el carácter accidentado, esporádico y abrupto de nuestra novela, a pesar de su abundancia. Debemos entonces congratular a la Sociedad Dominicana de Bibliófilos, en la persona de su Presidente, doctor Frank Moya Pons, por la tarea de rescate de la literatura dominicana de ayer y hoy. Perseverar en esa búsqueda, auspiciar la edición de obras agotadas o inéditas es una labor invaluable que debe contar con el apoyo de todos.

Pues bien, *El Terrateniente* versa, como las obras de Moscoso y Marrero Arísty, sobre la problemática de la producción azucarera. La óptica del autor resulta novedosa, pues en vez de enfocar el asunto partiendo de las clases explotadas y oprimidas, lo aborda desde el ámbito de la clase alta dominicana, y con ello aporta una visión distinta, se adentra en un mundo poco tratado por los escritores nativos en general, siempre más propensos a identificarse con los desheredados que con los ricos.

Otro punto importante de la novela de Amiama es el interés en plantear los problemas jurídicos relacionados con la propiedad territorial y las leyes que se crearon en el período de la Primera Ocupación Norteamericana. En esto adivinamos un ejercicio de abogado de muchos años en Amiama.

La Ocupación, llevada a cabo en un lapso de expansión del capitalismo monopolístico, produjo cambios en el seno de la sociedad dominicana. Había que “modernizar” la sociedad para que los capitales norteamericanos se instalasen con plenas garantías y seguridades. La oposición del pueblo dominicano fue un obstáculo a los fines imperialistas. En esta lucha, claramente establecida por el autor, tuvo una participación destacada el revolucionario de aquellos tiempos, que Amiama no denomina “gavillero”, como comúnmente se le llamó. El autor de *El Terrateniente* nos habla de “guerrilleros”, reivindicando el papel histórico del grupo antimperialista. El autor dedica el Capítulo IX al encuentro de Genaro

Gutiérrez, protagonista de la novela, con los guerrilleros. Ese capítulo, elocuente en su significación, arroja un saldo favorable a los revolucionarios, que aspiraban a una desocupación del territorio nacional por parte de las tropas invasoras. En lo demás, el guerrillero era un hombre como otro cualquiera, con sus vicios y debilidades, con sus virtudes, con una gran necesidad de comer para sobrevivir y seguir peleando, enfrentado a la feroz persecución de las patrullas yanquis. La única diferencia entre el dominicano promedio que repudiaba la Ocupación y un guerrillero, era que éste andaba armado, dispuesto a entregar la vida por la soberanía, y aquél se limitaba al rechazo verbal o moral.

La novela de Amiama nos conduce a otro punto de gran interés: algunos representantes de la oligarquía criolla también detestaban la dominación colonial norteamericana. Los terratenientes sufrieron humillaciones y tuvieron que soportar las imposiciones de la administración norteamericana. Genaro Gutiérrez, en la Oficina de La Punta, le dice al Coronel Thomson: "...Yo soy dominicano y no me gusta la Ocupación Militar, pero como no creo que con palabras y murmuraciones vamos a quitárnosla de encima, no pierdo tiempo en esos comentarios" (p. 551).

Genaro Gutiérrez es un terrateniente utópico, o más bien, atípico, y esto no es un mero juego de palabras. Gutiérrez quiere recuperar las tierras que heredó de su padre, un viejo general antililista. Por ello sufre incluso prisión. Sin embargo, el individuo carece de ambición suficiente, no tiene mucho sentido del proceso de acumulación capitalista y actúa como un romántico en sus decisiones económicas. Muere viejo, solterón y empobrecido, soñando con recuperar las tierras que cedió a Georgina Leonetti y su amante, más ambiciosos y osados que él.

En la novela de Amiama refule el brillo del San Pedro de Macorís de principios de siglo, cuando la "danza de los millones" creó una opulencia artificial y las compañías operáticas se presentaban en los teatros de aquella ciudad, colmados de representantes de la clase dominante.

IV. CONCLUSION

Llegamos al final de este recorrido por la sociedad dominicana a través de su novela. Nuestros comentarios, parciales y apresurados, no pueden tomarse sino como lo que son: esbozos de un trabajo más amplio, reflexiones sobre estas diez obras que presentamos en público. Pedimos excusas por nuestras limitaciones.

Los libros están ahí, aguardando análisis y estudios más profundos y acabados.

NARRATIVA SOCIAL DOMINICANA: 1960-1970

La literatura, manifestación grafo-artística considerada como parte de la superestructura¹ de una sociedad determinada, tiene indudables conexiones con lo social. Sería una conclusión simplista, sin embargo, afirmar que toda literatura es, por esa razón, literatura social. El escritor, al crear, revela una concreta visión del mundo, la que le es más personal, íntima e inmediata. Esta visión viene ligada a sus concepciones sobre las cosas y los hombres, los valores y las actitudes predominantes en un período histórico dado. De ahí que en el trasfondo de las variadas expresiones literarias, cualquiera que sea la orientación del autor, haya siempre —visible u oculto— un telón-de-fondo ideológico². Desde luego, todo gran artista, expositor sincrético de la realidad que recrea es capaz de sustraerse bastante a las influencias ideológicas dominantes y estructurar obras que se convierten en síntesis cosmogónicas, en las cuales la realidad no es sólo una realidad palpada y vivida, sino una realidad inventada cada instante de la creación, totalmente distinta de las referencias telúricas de las que parte; referencias que acepta ahora y rechaza más tarde, para luego volver a ellas, y así sucesivamente, en un escarceo interminable.

¿Cómo establecer los límites de la literatura social de la que no lo es? O mejor, ¿qué vamos a entender en este trabajo por literatura social? Por literatura social entendemos toda creación artís-

1 La superestructura, en términos sociológicos, es de difícil definición. Puede concebirse como un conjunto constituido por las instituciones jurídica y política, el Estado, el derecho y las distintas formas de conciencia social. Vid. M. Harnecker. *Los Conceptos elementales del Materialismo Histórico*, México: Siglo XXI Ed., 1970, p. 61.

2 "La ideología consiste, realmente, en un nivel objetivo específico, en un conjunto con coherencia relativa de representaciones, valores, creencias: lo mismo que los 'hombres', los agentes en una formación participan en una actividad económica y política, participan también en actividades religiosas, morales, estéticas, filosóficas". Nicos Poulantzas. *Poder Político y clases sociales en el estado capitalista*, México: Siglo XXI Ed., 1970, p. 263-264.

tica que se transmite por medio del lenguaje en sus diferentes campos y que tiene como caracteres principales: 1. Una preocupación esencial por el Hombre en todas sus dimensiones, tratando de profundizar estéticamente en sus problemas. 2. Interés en el hombre, comúnmente desde un punto de vista colectivo, sus problemas sociales, políticos, sociológicos. 3. Una expresión que tiende generalmente al realismo crítico, selectivo, en lugar de una expresión velada e incomprensible. 4. Abandono de temas etéreos y vagos para concentrarse en situaciones humanas: es una literatura de testimonio en la que éste sirve de base a la crítica o la denuncia. 5. Tendencia a la denominada 'literatura comprometida'.

Durante el régimen de Trujillo la literatura no-adocenada, no corrompida, sufrió una restricción considerable. Más aún, la literatura social, si bien hubo algunas excepciones, fue limitada³. Pese a todo, un grupo literario logró realizar en poesía una obra permanente y universal, de proyecciones más ambiciosas que las puramente nacionalistas. Ese grupo fue el de la Poesía Sorprendida. Pero no debe perderse de vista el momento histórico que les tocó atravesar a los sorprendidos (década de los 40 y 50), que con el propósito de evitar la persecución ideológica y física de sus integrantes tuvieron que recorrer caminos distintos a los de la literatura social —y eso, que no olvidamos a Rafael Valerio—, y se vieron forzados a surcar los senderos de la evasión⁴. Las metáforas complicadas, las imágenes incomprensibles y toda clase de recursos estilísticos destinados a ocultar el sentido real, el significado verdadero latente en muchos versos publicados, fueron los rasgos más notorios de la Poesía Sorprendida. Dicho en dos frases: no hubo, al menos explícitamente, literatura de denuncia o crítica social del régimen⁵.

3 Entre los escritores que permanecieron en el país, deben citarse como escritores (sociales) de contendencia: Marrero Arísty, el autor de *Over*, y el poeta Héctor Incháustegui Cabral, padre de numerosos poemas sociales. No hay que olvidar, empero, que ninguno de los dos fueron perseguidos políticos, aunque el desenlace de la vida del primero permita colegir la extinción de su buena estrella frente al régimen y su consecuente eliminación física.

4 Manuel Rueda y Lupo Hernández R. han señalado en su *Antología Panorámica de la Poesía Dominicana Contemporánea*, Santiago: U.C.M.M., 1972, pp.126-127: "Por otro lado la reacción alcanzaba al ambiente de asfixia moral implantado por la dictadura de Trujillo. Esto último explica, en parte, el predominio de símbolos y metáforas así como de toda suerte de expresiones ambiguas (sic) e indirectas, en lo que podría llamar 'técnica de ocultamiento' común a la totalidad del grupo. Por medio de esta técnica se dejaba constancia de una protesta social que, expresada en otra forma, hubiera atentado contra la existencia de las publicaciones del movimiento, y aún de la vida de sus integrantes".

5. Entre los sorprendidos se detecta el pánico a caer en la literatura panfletaria. Quieren escribir poemas capaces de resistir la acción del tiempo, que valgan como arte ante todo: rechazan lo circunstancial, el motivo que puede ser válido hoy es insignificante mañana.

Posteriormente, y hasta poco antes de la caída de Trujillo, sólo algunos escritores habían publicado literatura social en el país. Ya para 1959, los malestares sociales trascendían a todos los ámbitos de la sociedad; la represión era demasiado dura para ser ocultada. Los artistas, capaces de una sensibilidad por encima de lo común, difícilmente podían permanecer ajenos a la realidad circundante, pero temían el zarpazo del régimen. Aún así se produjeron, ya al final del Trujillato, obras que sí pueden considerarse como de amplio contenido social, de protesta y denuncia⁶. Ya fuera del país mismo no habían faltado escritores que publicaran obras donde la crítica al régimen o al sistema social imperante fueran evidentes: Andrés Requena, junto a Juan Bosch y Pedro Mir, quizás sea el ejemplo más vivo⁷.

A la muerte de Trujillo, todas las puertas que le habían sido sistemáticamente cerradas al pueblo dominicano durante más de tres decenios comienzan a abrirse, como resultado de las presiones populares: se forma un ambiente político en que la "libertad de expresión del pensamiento" está a la orden del día por constituir una necesidad colectiva impostergable. Los autores prohibidos se ponen de moda; vuelve Bosch trayendo consigo un mensaje nuevo. Se favorecen entonces las expresiones más abiertas a las manifestaciones artísticas. Los grandes maestros extranjeros —tal el caso de Neruda— son leídos con avidez y asimilados tan bien que podría afirmarse que los jóvenes poetas lo imitan y hasta le roban giros, formas y palabras al poeta chileno.

Desaparecida la dictadura, la armazón que instrumentaba la coacción ideológica en todo el territorio queda debilitada, se vuelve ineficaz, inhábil momentáneamente para ejercer una coerción injustificable entonces. Existen condiciones más favorables para la elaboración de poemas, cuentos y dramas sociopolíticos; era natural, pues, que toda nuestra literatura, casi sin excepción, se volcara en los temas prohibidos. Comienzan a aparecer nuevas voces, las palabras queman los labios, se echa fuera toda la protesta reprimida. Se enarbola la literatura como una antorcha esté-

6 "... la fuerte oposición al régimen, desatada por las invasiones guerrilleras de exiliados antitrujillistas en junio de 1959, y por la formación de grupos celulares bajo la dirección del Movimiento 14 de Junio, dio inicio a cierto tipo de literatura clandestina, de protesta, que se extendió desde el manifiesto político a todos o casi todos los géneros literarios". Marcio Veloz Maggiolo, *Cultura, Teatro y Relatos en Santo Domingo*, Santiago: U.C.M.M., 1972, pp. 231-232.

7 En su obra *Proceso y Contenido de la Novela Hispanoamericana*, Luis A. Sánchez dice: "Requena, autor de *Los enemigos de la tierra* y *Camino de Fuego*, relata en dichas páginas las persecuciones, tormentos, negociados en su país bajo la dictadura del general Rafael L. Trujillo, todo ello agravado con el fracaso de la expedición "libertadora" de Cayo Confites, 1947". (Madrid: Ed. Gredos, 1968, p. 432).

tica que también serviría para llamar la atención al mundo sobre nuestras realidades, durante tanto tiempo silenciadas.

A nuestro modo de ver, en el país resurge un fenómeno literario a principios de la década de 1960: un grupo de escritores, jóvenes la mayoría, que presenta una faceta interesante en la vida literaria nacional: son los escritores comprometidos. Se denomina a veces 'literatura comprometida' a aquella que tiene vínculos estrechos con la crítica social en cualesquiera aspectos, aquella en que el escritor se realiza mediante una identificación con su sociedad, ya sea para señalar su corrupción, su decadencia y descomposición, siempre con un propósito renovador. Pero, cabe la pregunta: ¿hasta qué punto es correcta la denominación 'literatura comprometida'? ¿Existe realmente? Creemos que es un término creado para facilitar las clasificaciones de los ensayistas.

Para algunos⁸, tan impropio es proclamar un arte comprometido como un arte por el arte. No hay más que un solo arte, aunque diferentes enfoques dentro de lo estético. El artista que cultiva l'art pour l'art no es más que un representante típico del arte burgués, de sus concepciones y formas. La neutralidad o imparcialidad en materia artística no existe. Se puede ser objetivo pero no neutral. Los llamados artistas comprometidos lo son con una realidad distinta, o una realidad vista desde un ángulo distinto al de los primeros. Los cultivadores de l'art pour l'art dirían que tienen un compromiso con el arte puro y nada más, dirían que no les interesan los gritos revolucionarios, los aspectos sociales o políticos, per se; los comprometidos, desde su esquina, hablarían de una identificación con su sociedad y los problemas que la aquejan. Todo se reduce a una vieja polémica bastante cacareada. Siempre que hablemos en este trabajo de 'literatura comprometida' estaremos refiriéndonos a esta última acepción y nada más: el artista interesado en focalizar la problemática histórico social de su sociedad a través de la obra de arte.

El mayor provecho que los escritores dominicanos han sacado en la última década es, a nuestro juicio, el rechazo definitivo y unánime al colonialismo intelectual, y a todo lo que él representa; posición iniciada, como se sabe, por el Postumismo y reafirmada

8 Para Lucien Goldmann las llamadas corrientes del 'arte comprometido' y 'el arte por el arte' son posiciones radicalmente falsas, ya que las dos implican un error que se contraponen diametralmente a toda estética dialéctica: la separación de la forma y el contenido. Dice que no es verdad que el arte resida en una forma independiente del contenido, pero tampoco es cierto que el arte o el valor de una obra de arte se pueda juzgar por su contenido en nombre de ciertas doctrinas o determinadas normas conceptuales. Vid. *Estética y Marxismo*, Tomo I. México: Ediciones ERA, S. A., 1970, p. 291.

por la Poesía Sorprendida. El rompimiento con los moldes tradicionales encuentra —sobre todo en poesía— una aprobación general, sin que esto signifique siempre una superación del artista en términos estéticos. Vale decir que los intentos por adquirir nuevas técnicas lingüísticas no han sido siempre felices y que lo lamentable haya sido la aparición en ciertos casos de una literatura nati-muerta, pobre, enclenque, resultado del afán por la búsqueda de lo nuevo y lo diferente, o la ausencia de una formación artística adecuada y sólida, o lanzarse a hacer literatura por puro snobismo, o las tres cosas juntas.

Ha habido también un nuevo sentido de la dominicanidad y de lo dominicano en lo universal. Ciertamente, se abandona casi por completo el tema rural con sus tintes conmisericordiosos y el color local de sabor usualmente falso. Los temas van a focalizar especialmente la ciudad, ahora centro de marejadas políticas. Existe una válida razón para que se produzca este viraje: el abandono del trillado tema campesino obedece al impulso de sacudir la literatura de su regionalismo tradicional, que encauza torpemente lo artístico a consabidas situaciones: explotación, injusticia, hambre, miseria, y al uso de un lenguaje que, de no ser usado con destreza, suele resultar pueril, reiterativo y torpe. El tema urbano, piensan las nuevas promociones, permite amplitud y nuevo enfoque. No hay que olvidar el hecho importantísimo de que los nuevos escritores han crecido y viven en la ciudad; por lo que debemos suponer que conocen el medio urbano mejor que sus antecesores⁹.

El tono moralista que flota como una boya en la atmósfera de mucha literatura tradicional¹⁰, pierde su razón de ser. Al artista no le interesa ya sentenciar ni dar veredictos sobre situaciones específicas, sino dar su impresión sobre un aspecto cualquiera del universo —aquel que capta mejor— y dejar que el lector se forme su propio criterio libremente, sin agobiarlo ofreciéndole estereotipos.

Queremos partir de algunas premisas básicas que han de servirnos de guía a través de este trabajo:

1. La narrativa dominicana de la última década, especialmente la social, ha recibido un impulso considerable.

9 La ciudad crece y se agudizan las contradicciones de clase en el medio urbano: hay una polarización inevitable entre la población económicamente marginal que sobrevive en barrios periféricos en condiciones de vida subestándar, el proletariado explotado, las fábricas, y la burguesía que disfruta de opulencia en hermosos barrios residenciales. En medio, cual masa gelatinosa, la pequeña burguesía.

10 Usamos el término 'literatura tradicional' para aquella dominada por el uso de temas y patrones tradicionales, para aquella que no renueva el caudal inagotable de la creación artística y acepta como válidos los esquemas fijados por escuelas o corrientes anteriores, confiriéndole un carácter hierático a los postulados que sustentan dichas escuelas.

2. Los temas literarios se han concentrado en la ciudad, y lo urbano ha pasado a un primer plano, dejando atrás el regionalismo, sin que esto signifique un abandono total del tema campesino.

3. La narrativa, a pesar de haber tenido cierto empuje, sobre todo en el género corto, sigue siendo escasa, y limitada en su calidad.

4. La novela es un género más que escaso, escasísimo en la República Dominicana. Y existen razones que explican este fenómeno.

I. JUAN BOSCH: PRECURSOR DE LA NARRATIVA SOCIAL DOMINICANA DE HOY.

Algunas razones de orden histórico-literario explican el hecho de que decidiéramos iniciar esta sección con un comentario breve de algunos cuentos sociales de Bosch: 1. La mayoría de sus cuentos fueron escritos antes de 1960¹¹, pero en nuestro país fueron publicados por primera vez en la década de 1960¹² y entonces fue cuando el público joven conoció al escritor. 2. Bosch, más cerca de la corriente literaria denominada criollismo¹³ que de cualquier otra, representa un punto aislado en la narrativa dominicana contemporánea. A él le deben mucho nuestros jóvenes escritores; su prosa ha sido estudiada aunque no seguida ni imitada. 3. Sus cuentos rara vez aluden a sistemas o gobiernos concretos; no le interesa lanzar gritos contra determinados grupos o sectores sociales aunque sus temas van al centro de la problemática social. Su preocupación es por el hombre, por la fuerza que los procesos sociales ejercen en los individuos. 4. Muchos de sus temas favoritos tienen plena vigencia en la actualidad: como literatura comprometida, sus textos son valiosos.

Abordar la lectura de uno cualquiera de los cuentos de Bosch significa sumergirse en un mundo del cual el lector no podrá ya salir hasta llegar al punto final de la historia que elija. Si algo le caracteriza es la maestría con que sabe desarrollar el tema, con el cual nos aprisiona hasta la última palabra. Ha sabido trabajar cada

11 Los mejores datan de las décadas de 1930 a 1950: *Camino Real*. La Vega: Imp. El Progreso; 2da. ed. Editorial El Diario, 1947; *Dos pesos de agua*, La Habana: Imp. A. Ríos, 1941; *La muchacha de la Guaira*, Nascimento, Chile, 1955.

12 *Cuentos escritos en el exilio*, Santo Domingo: Colección Pensamiento Dominicano No. 23, 1962; y *Más cuentos escritos en el exilio*, Santo Domingo: Colección Pensamiento Dominicano No. 32, 1964.

13 Se caracteriza por sus temas y estilos esencialmente americanistas, en que el paisaje local y el sabor criollo tienen un contenido más universal que en el siglo XIX y en que la naturaleza adquiere a veces una dimensión humana.

uno de sus cuentos con mano de artífice, colocando el elemento "sorpresa" donde conviene al propósito del argumento.

Nos atrae, nos despista, nos seduce con frases que acabarán por convertir nuestra lectura en momentos atropellados, en una carrera ansiosa y fascinante.

El discurrir de su prosa es lento, detallado; gusta del detalle, sí, pero nunca del detalle superfluo, que no contribuye en nada a enriquecer la obra, sino del dibujo certero, que da una nota de precisión a sus ficciones. La economía de palabras es otra de sus virtudes, aunque parezca paradójico. Esto, unido a una prosa límpida, alejada de toda retórica vana y pretenciosa, hacen de su estilo un estilo sencillo, claro, directo. No recurre a subterfugios vagos, a digresiones que lo aparten de su propósito esencial; su manera de contar asombra por la naturalidad con que fluye.

Una muestra clara del poder sintético del escritor lo tenemos en el cuento "Los Amos", donde las diferencias de clases y la explotación del hombre del campo quedan representadas por Don Pío, el terrateniente, el dueño de la finca y las vacas, y Cristino, el viejo peón, cansado y enfermo, quien tiene que rendir hasta el último momento cuenta de su apego a los deberes cotidianos.

La denuncia en este brevísimo cuento, sin embargo, no está planteada en términos de violencia. Al autor le basta colocar a Don Pío y a su esposa en el pleno disfrute de la vida, del sol, del aire mañanero, de la verdura de los campos, y ya con esto nos da la sensación de seguridad, de confort. Y presentar, en contraste, a Cristino, achacoso, encorvado por el peso de los años, vivero de calenturas, pero siempre fiel al patrón y al deber.

Los personajes de "Los Amos" actúan como "personaje clase"¹⁴ típicos. Es cierto que la fuerza de la explotación es imperceptible a simple vista. No hay ningún gesto, ninguna palabra de Don Pío que delate su carácter de explotador. El autor sabe que individualmente un explotador no tiene por qué ser mal educado o grosero. Pero sí podemos sentir bajo toda la sutileza de sus palabras el peso de su posición clasista. Cristino es viejo, no tiene la fuerza o el empuje necesarios para enfrentarse al patrón. No importa. Así el golpe sentimental en el lector es más fuerte y los efectos quedan logrados.

"Luis Pie", otro de los cuentos recogidos en el volumen *Cuen-*

14 Es una representación ideal de una totalidad histórica concreta que nos sirve de instrumento metodológico para dar significación coherente a lo que aparece de manera caótica en nuestra experiencia. Cfr. Julien Freund, *Sociología de Max Weber*, Barcelona: Ediciones Península, 1967, p. 59.

tos escritos en el exilio, viene a mostrar con más dureza aún el efecto social de la explotación y las diferencias de clase. Esta vez hay dos ingredientes nuevos que hacen más cruda la realidad social: el hecho de que el protagonista es haitiano (picador de caña) y de que sus posibles explicaciones —que no puede dar porque no conoce lo bastante el español— de poco servirían en un país donde la “justicia” no siempre es justa ni todo el tiempo se lleva a cabo en tribunales.

El mero hecho de que Luis Pie sea haitiano, lo coloca en una situación desventajosa: vive acosado, como cualquier bracero haitiano, por el racismo que campea en nuestros pueblos. Su situación será siempre de inferioridad frente al nativo dominicano, por infame que éste sea. Al haitiano se le achacan infundadamente los peores males, se desconfía de su capacidad, de su inteligencia, de su bondad; los más severos denuestos son para los hermanos que pican por un jornal irrisorio nuestra caña.

Por eso Luis Pie no puede defenderse frente a Don Valentín Quintero y al pueblo de la acusación que se le hace. Y lo que duele es que Don Valentín sea culpable y verdugo al mismo tiempo, autor del incendio del cañaveral por un descuido insensato, y acusador de primer orden.

Las injusticias sociales que nos arrancan momentos de indignación nos indignan cien veces más al ser planteadas en los cuentos de Bosch. Por una sola razón: la manera inocente, fatídica, sujeta a aparentes juegos del ‘destino’, de presentarlas. Luis Pie no es víctima de un plan premeditado, es la víctima de un juego sucio del ‘destino’, aunque éste sea un producto del sistema.

Ese mismo juego sucio de que son víctimas inexorables los personajes boschianos está presente en “La Nochebuena de Encarnación Mendoza”, donde se vapulea nuestro aparato jurídico-militar. Encarnación Mendoza es un fugitivo, un perseguido, acosado por los militares en las trochas de un cañaveral.

Muere en la cacería y el cuento podría terminar ahí, con su deceso. Pero si acabara en ese momento, el cuento sería sólo un buen cuento por la forma en que ha sido conducido. Es necesario que el sargento lleve al muerto a la casa de su mujer y allí el niño que lo había delatado a los soldados en la mañana, confiese chillando de horror que “ese fue el muerto que yo vide hoy en el cañaveral”, con lo cual sorprende al lector haciéndole saber que ha denunciado a su propio padre sin saberlo. Y es este ingrediente final lo que hace de este cuento una pieza de antología: la maestría con que los hilos de la historia han sido conducidos.

En el aspecto social, llama la atención la forma en que se cumple la justicia en campos y bateyes; una forma rudimentaria, primitiva, cruel. Los hombres que la administran y aplican elaboran sus propios códigos y establecen sus propios castigos. Los perseguidos tienen pocas posibilidades de salir con vida de una cacería humana donde la consigna es que 'hay que arrancar de raíz la yerba mala'.

"La mujer", "En un bohío", y "Un niño" nos parecen tres cuentos unidos por un hilo conductor único: la miseria que pulula en nuestros campos. La ilación es evidente: en "La mujer", el hambre hace que la protagonista beba la leche que debía vender y ello le causa problemas con su marido, que quiere luego matarla y termina echándola del rancho; en "En un bohío", la madre va a venderse a un extraño por medio peso (en "La mujer" también un extraño presta ayuda), pero los gritos de su niña que vuelve desconsolada del mandado al que la habían enviado la hace reaccionar y rechazar al jinete-salvador; en "Un niño", un pequeñuelo que yace en un rincón de un bohío es invitado por un extraño a irse con él, a vivir en la ciudad, pero el pequeñuelo dice que no, no obstante su desconsuelo y soledad, porque ha perdido sus piernas en un accidente automovilístico.

Hay un contraste entre la descripción modernista¹⁵ del paisaje, lleno de color y de luz, con la miseria del ambiente y la desesperación y el aire enajenado de los personajes. En los tres cuentos que comentamos ahora los personajes aparecen apegados a sus creencias y convicciones por encima de todas las cosas. La mujer de "En un bohío" pierde la oportunidad del día y tal vez de siempre al rechazar al hombre que iba a ofrecerle un poco de dinero a cambio de sexo. Para ella es más importante su dignidad casi perdida que resolver su problema.

En "La mujer", la protagonista, salvajemente golpeada por su marido, adopta una postura irracional, y en vez de huir, asesta un golpe tremendo en la cabeza del extraño que ha tratado de ayudarla. En ambos cuentos, la maternidad y la presencia del niño indefenso o desvalido son también una constante.

En "Un niño" el chiquillo deja que el extraño vuelque toda su fantasía citadina en frases tentadoras y sin embargo no se

15 Del cuento "La mujer", Seymour Menton ha dicho: "Tanto la construcción artística como la importancia concebida a la luz y al sonido de la composición denuncian la herencia modernista. Igual que el venezolano Rómulo Gallegos, Juan Bosch sabe adaptar las innovaciones modernistas para dar más relieve a la escena criolla. Además, la imagen deslumbrante de la carretera indica cierta influencia del surrealismo". *El cuento hispanoamericano*, México: Fondo de Cultura Económica, 1966, Tomo II, p. 100.

mueve, no le atrae el viaje. Sólo al final sabemos que perdió las piernas en un accidente automovilístico en la ciudad. El autor se ha encargado de colocar una frase pesimista respecto al crecimiento, a la civilización, en boca del protagonista: "La civilización es dolor también, no lo olvides".

La prostitución también ha sido objeto de enfoque en los cuentos boschianos. "Fragata" es la historia de una buscona recién mudada en un barrio en el que provoca la murmuración de los vecinos por su comportamiento escandaloso: perseguir y besar a los muchachos del barrio, decir obscenidades, etc. pero Fragata es sensible, es humana. Tiene frecuentes accesos íntimos de llanto; algo le preocupa, algo le atormenta. Fragata tiene indudables problemas de conciencia, lo cual resulta una punta de que agarrarse para admitir la facilidad con que la muchacha accede a la hora en que los vecinos le piden que se mude del barrio.

Es indudable, por supuesto, que se gana la vida en el oficio; pero llegamos a pensar que le pesa vivir la vida que lleva. Es interesante captar en este cuento la fuerza del control social¹⁶ a largo plazo en las actividades de Fragata.

Otra de las destrezas de Bosch es su dominio de la sicología de los personajes y el hábil uso de caracteres extraídos de la fauna doméstica para plantear conflictos que pueden darse perfectamente entre humanos. "Dos amigos", la historia de un perrito de familia 'rica' que tiene aventuras en compañía de un viralata, permite al autor presentar dos cuestiones: la desigualdad social incluso en los animales inferiores, y la amistad. Pero la amistad, pese a todos los resortes de que nos valemos para cultivarla y sostenerla, es endeble cuando predominan las diferencias sociales, cuando la distancia social se impone sobre el sentimiento, como una fuerza mayor. Y esto es lo que acontece a los dos amigos, que al final de la historia quedan separados por el deseo del primero, el pobre, el viralata, el cual le ha enseñado a su amigo toda la riqueza de su experiencia y de su vida. Le ha enseñado a ver la pobreza y la injusticia: "...hasta la basura se nos niega a los que tenemos la desventura de no ser objetos de lujo"; el hambre: "Miles y miles de hermanos nuestros padecen miseria en este mundo; tú has comido regaladamente hasta ahora y hoy dices que tienes hambre"; a decidir su vida sin intervención de nadie: "En la vida no hay mayor

16 "Suma total de los procedimientos por medio de los cuales la sociedad u otro grupo dentro de ella consigue que la conducta de sus unidades componentes, individuos o grupos, se conforme a lo que de los mismos se espera". Henry Pratt Fairchild, *Diccionario de Sociología*, México: Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 68.

fuelle de angustia que la duda. Quien duda no vive". "Escoge siempre, lo mejor o lo peor, no importa, pero escoge".

Los cuentos de Bosch son un ejemplo de solidez estructural por varias razones: 1. La compactación entre la forma y el contenido, y el servicio mutuo que ambos se prestan constantemente; 2. Su afán por no dejar caer ni un momento el interés del lector (objetivo éste casi siempre logrado con éxito, no importa la extensión del cuento); 3. La recurrencia de temas que, a pesar de su visible sabor autóctono, tienen validez universal; 4. Imaginación fecunda que puede despertar en el lector las más variadas conjeturas a través del texto.

Bosch se halla, sin duda, en un punto de transición entre la narrativa tradicional dominicana y la contemporánea. Como escritor comprometido entra en el modelo clásico definido por Sartre. Es una lástima que haya dejado de escribir ficciones.

II. DE 1961 A 1970

Para los fines de este ensayo, debemos distinguir dos períodos cronológicos en la narrativa social de la década pasada: 1. el que va de 1961 a 1965; 2. el que se inicia con la contienda bélica del 65 y concluye en 1970. La división, aunque arbitraria, tiene su utilidad: el primero es un período tímido, a pesar de las publicaciones; años en los que se dan a conocer obras serias, de intención social. El segundo es un período efervescente y de profusa producción literaria, donde el escritor muestra madurez política frente a los seculares problemas dominicanos: la dependencia, el subdesarrollo, los efectos de la dominación imperialista y la penetración cultural.

El primer período cuenta con algunas publicaciones importantes: el *Judas* de Veloz Maggiolo, la reimpresión de novelas de la trascendencia de *Over* y *El Montero*, la reedición de *La Mañosa* y los dos tomos de cuentos escritos por Bosch en el exilio. Gran parte de éstos, como pudo verse en la sección I de este ensayo, enfocan problemas vitales del hombre latinoamericano, mayormente del habitante de las regiones rurales, aunque ya se vislumbra el planteamiento de una problemática urbana: en "La Muchacha de la Guaira", la triste historia de un conflicto existencial; en la "La Mancha Indeleble", la ideología y la militancia política.

En el segundo período hay una efervescencia literaria que abarca casi todos los géneros. La Guerra de Abril fue un fenómeno que estimuló la capacidad creadora de nuestros escritores. Se ini-

cion los concursos literarios de "La Máscara" para narrativa, se crean luego los de poesía y cuento del Movimiento Cultural Universitario. Empiezan a aparecer diversos grupos literarios que promueven publicaciones.

Marcio Veloz M. publica *La Vida no tiene nombre* y *Nosotros los suicidas* (1965), y más tarde *Los ángeles de hueso* (1967) y concursa con *Esta tierra caliente* al premio Biblioteca Breve. Antonio Lockward da a conocer *Hotel Cosmos* (1966) y *Espíritu Intranquilo* (1966); Virgilio Díaz Grullón, *Crónicas de Altocerro* (1966); Armando Almánzar, *Límite* (1967); Aída Cartagena, *Escalera para Electra* (1967); Miguel Alfonseca, *El Enemigo* (1970); y numerosos trabajos diseminados en periódicos, revistas y publicaciones anuales de La Máscara.

El cultivo del cuento en la República Dominicana (en mucho por el estímulo de los concursos) ha permitido al público conocer la narrativa de jóvenes escritores que remozan nuestra literatura con el empleo de técnicas actualizadas. La influencia de autores latinoamericanos contemporáneos de prestigio puede rastrearse en casi todos los cuentos ganadores de los concursos auspiciados por E. León Jimenes. Pero no todo lo que se escribió entonces sobrevivirá el embate del tiempo.

Hubo encomiables trabajos de ficción (el "Delicatessen" de Alfonseca y "La noche se pone grande, muy grande", de Del Risco Bermúdez, son dos buenos ejemplos), pero hubo también mucho panfleto, cosa normal en un proceso de auge literario donde los escritores se esfuerzan por destruir los vínculos con la literatura tradicional y crear sobre una base actualizada, pero también donde la instancia política gravita de manera especial en los procesos sociales.

A principios del decenio apareció una novela que señalaba, no obstante el estilo convencional en que fue escrita, el comienzo de una narrativa enraizada en los centros urbanos. Se trata de *Juan, mientras la ciudad crecía...*, de Carlos Federico Pérez. En esta obra, cuya acción transcurre en la década de 1930, se pone en evidencia la eclosión de la ciudad, y el ambiente asfixiante que vivía la juventud en los preludios de la dictadura. Es una obra que —según las propias palabras del autor en una Carta de Presentación Tardía— "obedecía a intenciones de franca inconformidad y sorda protesta frente a un estado de cosas bajo el cual se habían marchitado irremediabilmente nuestros ideales de juventud"¹⁷.

¹⁷ *El Caribe*, 1964.

Hay que consignar, sin embargo, que es en el ensayo sociopolítico y en las obras de corte historiográfico donde los escritores hacen énfasis, y que la literatura queda relegada a un segundo plano. Ello tiene su explicación: el análisis sociopolítico y la revaluación histórica eran una necesidad después de la caída del régimen que había conseguido hacer tergiversar la historia a conveniencia de su propia práctica política. La literatura, entendiéndose bien, no dejó de cultivarse; las condiciones políticas del país hacían entonces más propicia la creación artística, pero la literatura permaneció, igual que hoy, arrinconada, con la diferencia de que ahora se ha hecho conciencia de las causas del fenómeno y se trata de romper el témpano de hielo.

Tres acontecimientos relevantes en la narrativa social dominicana.

Tres son los hechos nacionales que preocupan a los escritores del decenio pasado: 1. El régimen de Trujillo y lo que significó para el pueblo dominicano; 2. la Guerrilla de 1963, fracasado intento de devolver al país la constitucionalidad alcanzada en las elecciones del 62; y 3. la Guerra de Abril de 1965 y la Segunda Ocupación Norteamericana.

El régimen de Trujillo

Los escritores que conocieron por experiencia propia los horrores de la dictadura son los que con más fuerza escriben acerca de acontecimientos cotidianos de entonces: la tortura, la delación, el espionaje, el crimen, la corrupción. La narrativa deviene eminentemente política.

Con "El Coronel Buenrostro", Marcio Veloz M. nos ubica de lleno, en ese lenguaje directo y compacto que caracteriza al autor, en un drama personal del militar de alto rango de aquellos tiempos; los jerarcas, los incondicionales que tratan de encubrir la cobardía de los momentos difíciles. Los soldados subalternos, indefensos, sujetos a las inconsecuencias de los jefes, son los que pagan los platos rotos de éstos, incluso con la propia vida. Se muestra la corrupción que minaba la dictadura y el uso de la traición como 'carta preferencial' de las intrincadas órdenes castrenses.

Sé critica la adulación que se hacía al tirano. Y es obvia la fuerza coercitiva de las 'órdenes de arriba', que no podían analizarse ni contradecirse. Veloz reafirma aquí su convicción del daño que ideológicamente representó la tiranía para toda una generación de dominicanos, su convicción de la castración ideológica que con el tiempo se entronizó definitivamente en el país. El tema del truji-

llato es el favorito del autor: así lo vemos aparecer en *Los Angeles de Hueso*, en *La vida no tiene nombre* y en *Esta tierra caliente*.

Miguel Alfonseca es uno de los jóvenes autores que con más ardor ha censurado la pasada tiranía. La mayoría de sus relatos contiene numerosas referencias directas del aparato político de la dictadura y las consecuencias provenientes de él. "Los trajes blancos han vuelto" es un relato político crudo, tal vez el más violento de los escritos en la década de 1960. Contiene elementos de denuncia y protesta de descarnado realismo. El autor critica las torturas de que fue víctima el hombre dominicano durante el trujillato. El mismo motivo se repite en "Camino al Carnaval"¹⁸, en que pinta el papel de 'marioneta' de los personeros de la tiranía.

Hasta un adefesio de hormigón armado colocado en el Malecón, le sirve a Alfonseca para volcar su indignación, como sucede en el relato "Este martes no mires el obelisco"¹⁹. Sólo los que conocieron La Cuarenta, El Nueve y La Victoria pueden testificar sobre la significación de la pérdida de la libertad y lo que representa para un excarcelado enfrentarse a un mundo donde incluso los edificios le recuerdan la angustia y la impotencia que se vivió en Dominicana durante treinta años.

La guerrilla de 1963

Hablar del Golpe de Estado del 25 de septiembre de 1963 equivale a evocar un acontecimiento que reveló con meridiana claridad la significación sociológica de la dependencia económica de nuestros países respecto al Imperialismo, y las manifestaciones lógicas que esa dependencia tiene en nuestra política interna. No vamos a referirnos aquí a lo que en el aspecto económico representó el Triunvirato durante el período 63-65, pues hay excelentes ensayos que tratan el punto. Pero deseamos resaltar lo que en la instancia política constituyó el gobierno de hecho, respaldado por el sector ultrarreaccionario de la clase dominante dominicana; represión política a nivel nacional, golpeo de sindicatos y organizaciones obreras, campesinas y estudiantiles, persecución de líderes de izquierda, y, en su momento, exterminio masivo de los mismos.

La Guerrilla de 1963 fue una reacción casi inmediata de la juventud revolucionaria frente al derrocamiento del gobierno constitucional, y a la instauración de una administración sostenida por la fuerza de la metralleta. La narrativa posterior da cuenta del des-

¹⁸ *El Enemigo*, Santo Domingo: Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1970, p. 21.
²⁹ *Idem*, p. 88.

garramiento producido por la muerte de los mejores cuadros políticos de algunas organizaciones revolucionarias y del sentimiento de impotencia y frustración que se apoderó de nuestra juventud.

En *Los Angeles de Hueso* hallamos muchos párrafos que denuncian la asonada setembrina y condenan, con un grito de protesta, el fusilamiento de los guerrilleros. Las reflexiones del protagonista nos permiten captar la indignación y el desconcierto ante un hecho que dio origen a agudos conflictos sociales.

En "La noche se pone grande, muy grande", de René Del Risco, se combina un recuerdo juvenil —el de la primera trompada— con la sensación del vacío, final y desarraigo a través de la muerte de un guerrillero en 1963. Resulta interesante que el autor, a quien no le están permitidas las elucubraciones extensas por la brevedad que le impone el género, plantee en pocas páginas la frustración pequeño burguesa por el fracaso de la guerrilla. Y logra, con ese sabor amargo característico en sus textos, instantáneas de una tragedia personal y colectiva. El cuento adquiere un ritmo cada vez más acelerado a medida que los párrafos se suceden.

La combinación de elementos sociales y psicológicos, fusionados en el cuento por una alternación sugestiva de planos, nos recuerda los mejores trozos de Cortázar. Por otro lado, la intercalación de fragmentos de una conocida canción infantil (Mambrú se fue a la guerra) para destacar sentimientos de la pre-adolescencia y lograr efectos sonoros, es otro de los aciertos de este texto.

La Guerra de Abril de 1965

Si bien el tema de la guerrilla había logrado despertar bastante interés en nuestros escritores, el de la guerra atrajo mayor interés aún (incluso fuera del país: recuérdese el "Versainograma" de Neruda), sólo igualado quizás por el de la dictadura. Los poetas fueron los primeros en tomar posición ante el acontecimiento²⁰. La narrativa posterior está plagada de referencias concretas sobre el fenómeno: véanse, por ejemplo, los textos de Alfonseca, Veloz M., Aquiles Azar, A. Cartagena, para no citar más que a unos cuantos.

Algunos plantean el fragor de los combates, la deshumanización que trae consigo la guerra. En "El enemigo" los combatientes reconocen que no se puede condescender, que es imposible tener conmiseración para con el enemigo. En "Esta noche se va a acabar el mundo" (Alfonseca), se hace mofa de las negociaciones de las

²⁰ Vid *Pueblo, Sangre y Canto*, Santo Domingo: Frente Cultural, 1965.

organizaciones internacionales que mediaban en el conflicto; en "Israel" (Alfonseca), se aborda la frustración pequeño burguesa post-bélica, la angustia existencial y la abulia que se incrustó en muchos ex-combatientes que buscaron luego la evasión.

En *Escalera para Electra*, la voz de la escritora se levanta contra la Ocupación misma: "Aún hoy las botas militares continúan aplastando... En Dominicana también las botas aplastan... Los gringos nos revientan..."²¹.

Todas estas referencias son, por fuerza de la cercanía del acontecimiento y el momento en que fueron escritas, producto apasionado, furioso, si se quiere, de un testimonio. Si acaso alguno dejara un día de interesar como literatura, valdría sin duda como documento histórico.

III. LA CIUDAD, CENTRO DE LA NUEVA PROBLEMÁTICA.

Hasta principios de siglo la ciudad de Santo Domingo era, desde el punto de vista urbanístico, un pequeño centro cuyo radio alcanzaba sólo un reducido número de barrios²², de escasa población. Después de 1930 se acelera el proceso de urbanización, caracterizado por un creciente caos, cobra auge el incremento de la población como resultado principalmente de la migración rural-urbana, y la industrialización avanza aunque no logra superar el mencionado proceso.

La ciudad se convierte entonces en un núcleo ecológico dinámico donde se yuxtaponen las distintas clases sociales y en el que acontecen antagonismos y conflictos propios del desarrollo capitalista. La burguesía, débil aún, se lanza a la búsqueda de posiciones firmes que le aseguren estabilidad y poderío económico-político. Crece la pequeña burguesía —sobre todo después de 1960—, para colocarse justo entre la primera y el proletariado —ahora en constante aumento—, y en pocos años se forma una 'masa marginal'²³, en barrios periféricos de la ciudad, por la

21 Aída Cartagena, *Escalera para Electra*, Santo Domingo: UASD, 1970, p. 67.

22 Santo Domingo permaneció prácticamente, sin transformaciones en su configuración ecológica durante cuatro siglos (del XVI al XIX); y los arreglos y construcciones hechos después de 1550 no lograron alterar la fisonomía arquitectónica de la ciudad. (Cfr *Los Monumentos Arquitectónicos de la Española*, E. W. Palm, Ciudad Trujillo: Universidad de Santo Domingo, 1955).

23 No es una clase en sí misma. El origen de las poblaciones marginales (lumpen-proletariado) hay que buscarlo, como afirma Carlos Romero en "...el exceso de población rural-urbana que se vuelca en la ciudad y que deviene un exceso de población urbana por la incapacidad de la economía citadina para absorberla. Con ella queda reflejada la dinámica insuficiente de la industria para darle trabajo al crecimiento demográfico excedente del interior del país y de la propia ciudad". (*Las clases sociales en América Latina*, Santo Domingo: UASD, Cuadernos Universitarios No. 2, p. 98).

incapacidad de la industria de absorber en empleos productivos los nuevos agregados humanos, de reciente formación.

Como la narrativa sufrió una reducción considerable en el período 1930— 60 (por razones señaladas en la Parte I de este ensayo), esta nueva coyuntura histórica permitió que se reanimara la prosa de imaginación después de 1961. Y, aunque de manera incipiente en textos breves, los escritores dan cuenta del nuevo panorama político.

Crecimiento urbano y polarización social

En “Tríada”²⁴, Armando Almánzar ha tratado de plantear asuntos de trascendencia: 1. el Descubrimiento de América, contado en un lenguaje detallista, de *El Siglo de las Luces*; 2. la influencia norteamericana, escenificada en un juego de baseball, 3. la dicotomía del crecimiento urbano: opulencia versus miseria, que manifiesta el doble carácter de las relaciones de producción capitalistas.

En el cuento de Almánzar hay precisos comentarios acerca del aburguesamiento de la clase media y de la miseria de los ‘barrios marginados’, o el trabajo de los obreros de la caña. Al final convergen las tres acciones que habían venido desarrollándose por separado. El viaje y el juego de pelota tienen cierto propósito común, en tanto que el comentario sobre la ciudad es sólo eso: un discurrir crítico sobre diferentes aspectos sociales, una disquisición literaria de un fenómeno socio-económico injertada en el cuento.

En “El Hombre”, brevísimo cuento de Ramón Francisco, el autor se ha abocado sin ambages al problema de la ‘marginalidad social’ que no es, como han pretendido algunos investigadores, un fenómeno puramente sicologista o cultural²⁵. La denominación de marginal podría considerarse ideológica o no²⁶, pero sería absurdo decir que es sólo ilusionismo. En “El Hombre” queda al desnudo la problemática del desempleado, del hombre que se ve obligado a depender de los hijos menores de edad, del hombre que vive

24 La Máscara, *Cuentos Premiados 1967*, Santo Domingo: Imp. Amigo del Hogar, 1969, p. 52.

25 Vid. “Human Migration and the Marginal Man”, de Robert Park; Cepal: “Notas sobre el concepto de Marginalidad Social”; *Antropología de la pobreza*, de Oscar Lewis; *La cultura de la pobreza en los Estados Unidos*, de Michael Harrington.

26 Vid. Manuel Castells. “Análisis sociológico del proceso de urbanización”, mimeografiado, UASD, 1973.

del chiripeo, o lo que es lo mismo, del hombre que ha disfrazado su desempleo²⁷.

Habiéndose ocupado más bien de la pequeña burguesía y el subproletariado que de cualquier otro sector, resulta interesante hacer notar que la burguesía ha merecido poca atención de parte de nuestros escritores, tal vez por insuficiencia de datos, desinterés o rechazo; se la menciona de soslayo, se la critica de lejos, pero rara vez se llevan al texto problemas típicos de su formación, mentalidad o conducta, o se ha tratado de hacer una radiografía de esta clase.

La presencia de la pequeña burguesía en la narrativa social.

Con "Delicatessen"²⁸, Alfonseca plantea un caso de movilidad social interesante: el de la movilidad vertical descendente. Se ha tratado de postular que la movilidad más frecuente es la ascendente²⁹, por medio de la cual los individuos alcanzan mejores posiciones en la sociedad. Pero se evita hablar de aquella en que fracciones de clase se ven forzadas a desplazarse hacia abajo. "Delicatessen" es algo más que la historia de una muchacha que se prostituye. Violeta es la víctima del sistema, una variación del 'personaje-clase' aplastado por el medio y las circunstancias. Pero se rebela, se niega en el fondo a aceptar su nueva condición humana. Durante todo el texto se percibe en su Spanglish un amargo sabor de derrota e impotencia.

Por ello al final destruye la oportunidad de matrimonio de Frank con una muchacha rica, cuando decide sentársele en las piernas al ex-amante y protegido en el momento en que éste se halla en el Delicatessen con la novia. El aire evocador del cuento, lleno de reminiscencias románticas de la protagonista, y la prosa apretada, repleta de adjetivaciones brillantes, delatan la presencia del poeta. En "Delicatessen" no se critica precisamente la prostitución, sino el sentido utilitario de la pequeña burguesía —encarnada en Frank— que pronto olvida los mejores ideales de adolescencia cuando ve que puede escalar una mejor posición social.

La parte más íntima y frágil, aquella de los sentimientos y los afectos, los recuerdos y las aspiraciones pequeñoburguesas, se re-

27 Vid. nuestro comentario del cuento en la *Antología de la Literatura Dominicana*, S. D.: ECD, 1972, p. 26-27.

28 Segundo Premio, Concurso La Máscara 1967, p. 32.

29 Vid. Lipset y Bendix: *Movilidad Social en la Sociedad Industrial*, Buenos Aires: Eudeba, 1963.

flejan plenamente en la atmósfera de “Ahora que vuelvo, Ton”³⁰ de Del Risco Bermúdez. Este cuento sicosocial narrado en primera persona y hecho a base de evocaciones del pasado es, como “Delicatessen”, sorprendente por su final, donde recién aprendemos que Ton es un amigo de la infancia del protagonista y quien durante el tiempo que transcurre su meditación, le ha estado lustrando los zapatos. La vuelta al pueblo de la infancia le permite hacer un recuento de lo que ha sido su vida hasta entonces: aburguesamiento, viajes, matrimonio y vida monótona de casado y de profesional, hastío de una vida hueca aunque aparentemente dichosa. Del Risco vuelve, en un sugestivo *ritornello*, a su tema favorito: el de la frustración de algunos sectores de la pequeña burguesía urbana³¹.

Si en algunos de los cuentos de Alfonseca y Del Risco nos parece asistir a un acto de desesperanza, frustración o amarga ironía de una existencia aplastada, en “No ombe no, que va”, de Rubén Echavarría³² nos vemos envueltos en el universo de una familia pequeño burguesa donde los afanes están encaminados a lograr la ascensión social a toda costa y la seguridad que una posición intermedia en la estructura de clases no puede garantizar. La mujer oficinista, el marido militar (y para colmo durante el Trujillato), ambos atraviesan períodos difíciles, soportando el engaño, la cárcel y el ultraje a la integridad familiar.

Sin eufemismos, sin lustrar el pastel, Echavarría nos ha contado su historia en un lenguaje jocoso y zumbón, tan propio de sus últimos textos. El desgarramiento humano por el que atraviesan los personajes tiene que ser captado en la historia misma. A través de Peregrina, Carmito, Numismática y Numidia el autor censura las lacras sociales y las trampas crueles que le tiende la sociedad al individuo en franco proceso de elevar su status socio-económico en el capitalismo.

La nueva situación política

Después de 1961 la instancia política se ha caracterizado por el incremento de la violencia callejera. Entre 1961 y 1963 fue sólo una manifestación del estallido popular frente a la precipitada caída del régimen, una especie de ‘anomia social’³³ incon-

30 Primer Premio La Máscara, 1968.

31 Vid nuestro comentario del cuento en la *Antología*, p. 27-28.

32 Primer Premio La Máscara, 1969.

33 Término que proviene del francés (*anomie*) usado por Emile Durkheim para designar ausencia de normas y desorganización social.

trolable que recorría toda nuestra formación social. Lo que había sido institucionalización del terror se convirtió en enfrentamiento de sectores políticamente antagónicos. La represión adquiere nuevas expresiones, se pasa de la tortura masiva a la persecución desenfrenada, del asesinato prefabricado a la muerte inesperada en las calles. Así, los escritores van del presente al pasado inmediato con facilidad increíble, ensartando ambos fenómenos en una sola ristra: "Los trajes blancos...", *Escalera para Electra*, *Los Angeles de hueso*, "Ahora podemos morir" (Rafael Añez Bergés).

Iván García nos ofrece en "Remuriendo"³⁴ la instantánea de un pueblo atemorizado por la presencia de un cadáver en la orilla del río, hecho que turba la vida tranquila de los pobladores. En los diálogos la emprende contra la corrupción, la fragilidad del gobierno, que puede pasarle lo peor al que se mete en política (que manifiesta el carácter conservador de nuestra población rural), etc. El cuento, de sabor criollista aunque de corte moderno, señala también la fuerza de la tradición, espectro casi insalvable en el campo dominicano. Lo que hace del cuento de García un texto distinto de muchos otros que han abordado el mismo tema, es el uso de elementos surrealistas que recuerdan a veces el sabor mítico de los mejores relatos de García Márquez: "Y el ahogado se levantó/ y caminó dentro del río/ hasta que el agua le llegó al cuello/ entonces se volvió con reproche en la mirada"³⁵; o el uso ingenioso de una conocida canción infantil para recalcar el aspecto inocente y trágico de la muerte: "Hay un muerto en el río, matarilerilerile, hay un muerto en el río, matarilerilerón".

Ya en otra órbita, Aquiles Azar García en "Hilario, ¡pónte claro!"³⁶ plantea crudamente, en un lenguaje donde campea la frase breve y precisa y la economía de palabras, las torturas de que es víctima el prisionero político de hoy. Si algo hay que caracteriza al período 1965-70 es la violencia política desenfrenada, el caos policial, la represión a las organizaciones izquierdistas y la aniquilación de sus dirigentes, los robos, los atracos. Las cifras de los acontecimientos políticos durante tres años (68 al 70) son alarmantes³⁷. En el cuento de Azar, sólo se esboza un aspecto de una problemática general: el prisionero político, la presa indefensa de los cuerpos represivos que cumplen a cabalidad sus funciones.

³⁴ Primer Premio La Máscara, 1967.

³⁵ Idem, p. 29.

³⁶ La Máscara, *Cuentos Premiados 1968*, Santo Domingo: Imp. Amigo del Hogar, 1969, p. 68.

³⁷ Cfr nuestro artículo "Grafo análisis de la violencia", *Revista Liberación*, 1971.

El mensaje político de su cuento es explícito y atrevidamente realista.

IV. LA INFLUENCIA DEL "BOOM" EN LA NARRATIVA SOCIAL DOMINICANA.

Julio Cortázar era bien conocido en América Latina y Europa antes de 1960; García Márquez había publicado entre 1955 y 1962 seis de sus obras; Vargas Llosa ganaba en el sesenta y dos el premio Biblioteca Breve de Seix Barral con *La Ciudad y los Perros*; y en ese mismo año, el Fondo de Cultura Económica publicaba *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes. En el decenio pasado fue cuando se puso de relieve, gracias a coyunturas específicas de las instancias políticas de algunas de las formaciones sociales latinoamericanas, la calidad de la obra de estos escritores, agrupados por la crítica bajo la denominación de "Boom".

Mucho se ha discutido desde entonces acerca de la propiedad terminológica usada para clasificar a un conjunto de escritores de tan disímiles expresiones artísticas³⁸. Por ejemplo, la prosa de Cortázar no puede sustraerse a la influencia surrealista, sus obras oscilan entre la fantasía y la realidad sin que al autor le preocupe establecer diferencias entre la una y la otra³⁹, y sus temas van desde las minucias de la vida del hombre bonaerense hasta las preocupaciones metafísicas del Persio de *Los Premios*, o el desdoblamiento existencial del Oliveira de *Rayuela*. Por su parte, Vargas Llosa vive en deuda con la novela francesa, pese a que sus obras echan raíces en Piura, en pleno desierto, y le obsesionen la vida militar y el sexo. Y García Márquez hable de sus conexiones con la novela norteamericana, de la cual ha recibido influencias, especialmente de Faulkner y Hemingway⁴⁰.

Pero hay una columna donde se enhebran todas estas vértebras: la literatura hispanoamericana se presenta hoy con caracteres propios, muy definidos, y es muchas veces superior a la europea. Los escritores son conscientes más que nunca de su papel en las sociedades en que viven, de su función renovadora, vital. Toman la

38 Cfr. "El Boom": "Guerrilleros de la novela", Mario Castro Arenas, *El Nacional*, 5 de Octubre de 1969.

39 Cfr. *Cinco miradas sobre Cortázar*; Lezama Lima y otros, Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, 1968.

40. Cfr. *Historia de un deicidio*; Mario Vargas Llosa, Caracas: Monte Avila Ed., 1971.

literatura no como 'divertimento' sino como un oficio serio que exige esfuerzo continuo, vigilancia y autocrítica incesante. En este sentido, el grupo constituye un verdadero 'boom' frente a la decadencia de algunas escuelas de vanguardia.

El hecho de que en América Latina surjan novelistas de la talla de los autores de *Rayuela*, *La Casa Verde* y *Tres tristes tigres* no es asunto fortuito ni aislado. Se evidencia que el género novelístico, eminentemente burgués, ha alcanzado su punto de maduración en algunos de nuestros países, sobre todo en aquellos en que las condiciones infraestructurales han favorecido dicho proceso: Argentina, Brasil, México, Perú, Colombia.

La influencia de los escritores del llamado "Boom" en nuestros narradores sociales ha sido enorme. Se dirá que éstos carecen de originalidad, que les faltan señas de identidad propias. Nada más falso. ¿No ha confesado Vargas Llosa lo que le debe a Flaubert y Cortázar, su secreta predilección por Borges a pesar del abismo que los separa? La originalidad absoluta en materia de arte es mera utopía. Ya Carlos E. Deive, con acierto, se ha referido al punto en una ocasión, diciendo que la originalidad no existe, ni en literatura ni en nada. Y se pregunta: "¿Que Alfonseca, Del Risco, Almánzar huelen a Cortázar? ¿Y qué? También Cortázar huele a Faulkner y éste a Proust y éste a Saint Simon y... paro de contar. Toda literatura está hecha de depredaciones, de un entrar a saco en casa ajena. No se puede escribir ex-nihilo. Lo que importa es la voz propia, la propia personalidad, lo que se dice, y no cabe duda que Alfonseca, Del Risco, Almánzar dicen mucho y lo dicen con ojos, boca y oídos dominicanos, aunque sea a la manera de."⁴² De una cosa podemos tener plena certeza: la influencia ha sido provechosa, positiva. Reléase Galván, acúdase a Penson, pásese a Marrero y Bosch y lléguese a Veloz Maggiolo y se comprenderá lo que decimos.

Innovación y obstáculos.

La narrativa anterior a 1960 no plantea dificultades en su lectura. Desde el punto de vista formal no presenta alteraciones en su trayectoria cronológica. Los textos fluyen con naturalidad, en un acontecer de secuencias ordenadas en línea recta. El uso de la tercera persona es lo frecuente, con intercalación de diálogos aquí y

42 La Máscara. *Cuentos Premiados*, 1968, p. 7.

allá. A veces se utiliza la primera persona (*La Mañosa*), pero nada más.

Pasaron unos años después de rebasar el 1960 antes de que comenzara a usarse el monólogo interior ("Ahora que vuelvo..."), antes de que se rompieran los clisés, los prejuicios, y se utilizara un lenguaje escatológico cuando lo requería la narración ("Los trajes blancos...", "Pompas", "Hilario..."), la superposición espacial ("El gato"), la superposición espacial y temporal ("Tríada"), la introspección psicológica ("Israel"), el Spanglish ("Delicatessen"), la intercaladura de canciones y voces infantiles ("Remuriendo", "La noche se pone grande..."), y hasta el uso de recursos dramáticos y poéticos ("Escalera para..."). Técnicas todas empleadas no sólo por los autores del 'Boom', sino por quienes constituyeron modelos para éstos: Huxley, Mann, Kafka, Gide, Woolf, Joyce...⁴³. Es como si de golpe la narrativa dominicana hubiera recibido una sacudida, y de ella surgiera material, cuando no nuevo, a lo menos renovado, actualizador.

Sin embargo, los esfuerzos realizados durante la enfebrecida actividad literaria postguerra de Abril se quedaron en pequeños ensayos sin desarrollar, en buenos planteamientos, en proyectos nunca realizados. Quienes habían constituido un grupo promotor, se quedaron rezagados tras los empleos burocráticos, absorbidos por actividades que los alejaron de la literatura. Empezó la desertión. Algunos se pasaron, felizmente, a las ciencias sociales; a otros se los ha tragado la publicidad. Muchos ni siquiera han vuelto a garabatear cuartillas para un cuentecito. Las comodidades de la vida pequeño-burguesa han puesto melcocha en los dedos, una barrera mental que les impide crear. Los menos deambulan por ahí, todavía autoaupados en sus miniéxitos pasados. El oficio de escritor es duro, muchos no tienen paciencia, se desesperan, quieren el 'triunfo' fácil y lo buscan.

Vargas Llosa, colocándose en otro ángulo, ha dicho sin aparatosidad: "Que un novelista deje de escribir significa una de estas dos cosas: que el rebelde radical que había en él dejó de serlo, porque se ha resignado a la realidad, porque ha llegado a alguna forma de acomodo con la vida, o que ha dejado de ser un rebelde 'ciego' que ha tomado conciencia exacta de la naturaleza de su insatisfacción del mundo y ha preferido traducir su rebeldía en una praxis más concreta o menos quimérica que la edificación de espejismos verbales antagónicos de la realidad real"⁴⁴.

⁴³ Vid. *Spanish American Fiction*: Kessel Schwartz, Vol. II, p. 99, Miami: University of Miami Press, 1971.

⁴⁴ *Historia de un deicidio*, p. 139.

Pero el hecho de que la novela dominicana constituya aún un hermoso proyecto y de que la narrativa se halle en una depresión (¿cíclica?), no es únicamente responsabilidad de los escritores. El escritor está condicionado en múltiples aspectos por la sociedad en que vive. Y en República Dominicana, como en otros tantos países de nuestro continente, el escritor no está —hay excepciones— dedicado exclusivamente al oficio literario; es un hombre que busca vivir a través del oficio que mejor conoce, pero en ningún caso se mantiene de la literatura, como no se mantienen tampoco de la música o la pintura ni el músico ni el pintor.

El escritor dominicano se esconde detrás del catedrático, el publicista, el periodista, el abogado, y sólo saca la cabeza muy de cuando en cuando; un hombre enfrentado a mil problemas cotidianos que debe resolver porque son prioritarios, un hombre que crea cuando le sobra tiempo, que trabaja en las horas que podría dedicar al descanso.

En República Dominicana “la protección oficial a los artistas” es una frase sin sentido. Los artistas no encuentran apoyo en el Estado, no porque estén a veces en contradicción con él, sino porque las esferas sociales están llenas de mediocridad y únicamente se protege, por razones obvias, el cretinismo intelectual y las medianías pseudoartísticas. Hay edificios vacíos, ampulosos complejos que sirven de muy poco. Y eso es todo.

Por otro lado, publicar un libro en Dominicana es una tarea ardua, costosa y frustratoria. No existen las casas editoriales. Los escritores deben pagar por adelantado sus trabajos, encargarse de la venta de los libros y arriesgarse a perder el dinero que han invertido. La pequeña burguesía, lejos de ser una consumidora de libros está muy ocupada en copiar los modelos que le ofrece la burguesía, y ésta, ostentando sus mejores galas de mimética foránea, se desvanece en el oropel de los autos de lujo, las *boutiques* y las *discoteques*. La clase dominante dominicana es, para decirlo sin eufemismos, una clase cuasianalfabeta; en ella pulula el farsante, que ahoga con su pedantería pretendidamente intelectual, y el arribista de nuevo cuño que saca el mejor partido de situaciones increíbles. El libro es un artículo de lujo que el librero se encarga de encarecer al máximo, haciendo más difícil al lector su adquisición; el librero especula con los libros, por los cuales no paga impuestos, y el escritor nacional sigue siendo para él un artesano de quinta categoría.

A manera de apuntes finales

Estos apuntes han tenido que ser, por necesidad, breves. Intentar un análisis profundo y científico de nuestra narrativa del 1960 (como de toda nuestra literatura) corresponde a quienes, con mejor preparación literaria y lingüística que nosotros, se ocupen de abordar el asunto con calma, deslindando campos y asignándole a cada cosa su lugar. Nuestro empeño ha sido publicar estas notas, deseosos de que sirvan de guía para otros, poniendo énfasis en la interrelación 'sociedad-artista-obra'.

No cabe duda de que la narrativa se halla en un período crítico, un tiempo en que se ha perdido la relación de continuidad y el sentido de la orientación. Muchos hablan de sus novelas inéditas, de las engavetadas, que no publican por las dificultades que ya sabemos hay. Desconocemos, en verdad, bastante de lo que hacen los otros, y creemos que a mucha gente interesada le pasa lo mismo. El joven escritor no está integrado en una organización que lo promueva, que difunda lo que hace, donde se discuta lo que escribe. El *Movimiento Cultural Universitario* (MCU) y *Bloque* están haciendo esfuerzos, pero todavía falta mucho para llegar a un período de animación literaria. En este sentido, los poetas pueden hablar con más optimismo que los narradores.

El individualismo pequeño burgués debe ceder paso a una actitud más positiva. Los esfuerzos inútiles para destruir lo que se es incapaz de hacer deberán ser aprovechados en tareas útiles. Ojalá que todo lo mal que se habla sobre 'lo que escribió fulano' se traduzca en crítica sincera avalada por el estudio, en crítica que ayude a corregir y mejorar, no a aniquilar lo que podría constituir el nacimiento de un buen narrador.

Concursos anuales en diversos géneros serían un estímulo para los narradores. Un concurso no define la calidad de una obra; el Jurado decide según su formación y gusto particular sobre lo que considera 'mejor', que puede ser, a largo plazo, algo realmente pobre. Pero a través de ellos se conocen talentos nuevos y sale a la luz pública lo último, lo más reciente de cada área.

Las colaboraciones artísticas en periódicos y revistas deben pagarse. Publicar 'de favor' significa hacer dinero a costa del escritor, sacarle el jugo para aumentar ganancias. ¿Pero cómo lograr la viabilización de estas cosas sin una organización de escritores que aúne esfuerzos? Hay actualmente dos fuerzas que se contraponen. Los escritores dominicanos se hallan escindidos porque en el fondo responden a intereses de clases concretos,

porque tienen cosmovisiones distintas, porque no pueden escapar al engranaje de la formación social en que viven.

Los grupos más avanzados deben tomar la delantera. Cuando haya necesidad de protestar, reclamar, cooperar, contribuir, hacerlo sin demoras. Los individuos aislados no son tan eficaces como los grupos. En el sesenta y cinco un fenómeno agrupó lo más avanzado del país, después vino la dispersión y así hasta hoy.

Vienen años duros en que la organización, la preparación intelectual y el trabajo constante constituyen una buena base para cualquier cosa.

TRES NOVELAS DOMINICANAS

I. SOLO CENIZAS HALLARAS (BOLERO)

El novelista

Los dominicanos están abriéndose paso en el campo de la narrativa. Año tras año aparecen libros de cuentos, noveletas y novelas que prueban el trabajo realizado por los escritores criollos. Si bien es cierto que no todos los productos pueden considerarse como textos logrados, no hay dudas de que estamos entrando en un nuevo período de la literatura dominicana.

Pedro Vergés es un escritor dominicano que ha pasado los últimos dieciséis años en España. Nacido en Santo Domingo, en 1945, Vergés acaba de obtener el XV Premio Blasco Ibáñez con su novela *Sólo cenizas hallarás (Bolero)*. El anuncio de este premio llamó la atención de los círculos literarios y del público en Santo Domingo, puesto que Vergés es prácticamente desconocido en nuestro medio. Sin embargo, ha publicado, entre otras cosas, dos libros de poemas: *Juegos Reunidos* (El Bardo, Barcelona) y *Durante los Inviernos*, que obtuvo un accésit del Premio Adonais de 1976. El escritor ha sido profesor de Filología Románica por la Universidad de Zaragoza y profesor de Literatura y Lengua en Francia y en España. Actualmente forma parte del Consejo de Redacción de la revista *Hora de poesía*, que se publica en Barcelona.

La novela

Sólo cenizas hallarás es una extensa novela (414 páginas) dividida en 29 capítulos, titulados con los nombres de los principales personajes de la obra y con fechas específicas que permiten seguir el orden cronológico de los episodios.

La novela de Pedro Vergés cubre el período que va de la caída

de la dictadura trujillista (mayo de 1961) a las elecciones en las que resultó vencedor el Partido Revolucionario Dominicano (diciembre de 1962). Es, por tanto, una obra que se sitúa en un momento de grandes convulsiones sociales y políticas en República Dominicana, donde el pueblo intentaba eliminar los remanentes de la dictadura y al mismo tiempo albergaba grandes esperanzas, ante la posibilidad de darse un gobierno constitucional y democrático.

El planteamiento básico del novelista es democrático-liberal, con una crítica irónica, a veces mordaz y explícita, al conservadurismo de los grupos oligárquicos del país, la corrupción de los gobernantes. Por otro lado, está la defensa de las aspiraciones del pueblo, de sus expectativas de cambio de la situación nacional.

Cada uno de los personajes hace planteamientos sobre la instancia política y esto permite ofrecer una visión variada, rica en matices, de los acontecimientos que sacudieron al país en aquel año y siete meses que siguió a la muerte del dictador y que culminó con el primer experimento democrático-burgués después de treinta y un años de opresión.

Lucila, la sirvienta, por ejemplo, es una observadora pasiva que será afectada por su convivencia con una familia reaccionaria, cívica. La toma de conciencia política por parte de la doméstica será lenta pero efectiva. Ella va aprendiendo política, aunque en su mente se mezclan confusamente ideas progresistas con elementos de la ideología burguesa de la familia para la cual trabaja: "Lucila pensaba que la política tenía sus cosas malas, que por el día se formaban las turbas y se ponían a tumbar zafacones, a tirar piedras y a insultar al gobierno, por ejemplo. Pero ella encontraba que igualmente tenía sus cosas buenas, como hablar y decir lo que te daba la gana, en eso coincidía con Ramón" (p. 119).

Yolanda Martínez, en cambio, piensa todo lo contrario: "A ella le parecía muy bien que el país, su país, al fin hubiera despertado de la pesadilla de la tiranía, que siempre le resultó abominable y criminal. Pero no se explicaba por qué en lugar de protestar por todo, por qué en lugar de estar organizando huelgas todo el santo día, no se ponía la gente a trabajar para salir de aquel atolladero" (p. 28). Yolanda responde, como es lógico, a su visión pequeño-burguesa de la vida: mezcla de egolatría y temor ante los cambios sociales.

La democracia figura como una aspiración de los personajes, como una necesidad vital de la que no pueden prescindir. Así, encontramos que un personaje como Ramón, socialcristiano por

convicción y práctica, dice, por boca de Lucila: “¿Con los ateos, con los comunistas había gente que estaba? Ramón no, Ramón no estaba con ellos, lo único que hacía era decir que tienen derecho porque si no la cosa no fuera democracia, que fuera dictadura” (p. 118).

Las críticas a la Unión Cívica Nacional y a su líder máximo, Doctor Viriato Fiallo (p. 199 y 224) no hacen más que preparar el terreno para ofrecer una visión favorable de su principal opositor político, Juan Bosch. La identificación del pueblo con el entonces líder máximo del PRD y la prefiguración del triunfo de este partido, quedan claramente establecidas en el libro: “...Las muchachas siempre le estaban aguando la fiesta, aconsejándole que no confiara en nadie, que no creyera en nadie, y que en las elecciones no eran los de UCN los que iban a ganar, que era Juan Bosch, el señor ese que hablaba por el radio tan bonito” (p. 201).

El contraste entre Fiallo y Bosch es constante a lo largo del libro. UCN y PRD aparecen como partidos no sólo opuestos por sus objetivos, sino como representantes de clases sociales distintas.

A pesar del aire triunfalista de los cívicos (representados en el libro por el señor Flores y su familia, el Coronel Tejada y la suya, y el Teniente Sotero de los Santos), el lector sabe que no es más que un mecanismo que a la larga quedará desmontado: los cívicos perdieron las elecciones de 1962 y el PRD —con Juan Bosch a la cabeza— salió triunfador.

Junto a las aspiraciones políticas de los personajes (aspiraciones que no pueden separarse de los intereses particulares de cada cual) está el derrotismo, el pesimismo, el fracaso a priori que padecen algunos. Todas estas cualidades están resumidas en Freddy Nogueras, quien a la larga terminará dejando el país, emigrando a Estados Unidos: “...Freddy tenía una visión exageradamente derrotista de la vida y de todo decía que para qué ser un buen profesional, para qué meterse en política, para qué intentar ayudar a los demás, y así por el estilo” (p. 179).

El anticomunismo del señor Flores y el Coronel Tejada se filtra en las ideas de las mujeres (Evelinda, Enriqueta, Doña Luz). Este anticomunismo medular es una característica de la vieja generación. Como complemento de lo anterior hay en la juventud dos actitudes contrarias: la irresponsabilidad de quienes no asumen su papel histórico en momentos críticos (Freddy Nogueras, Wilson Tejada, Yolanda Martínez) y la preocupación, aunque débil e inconsistente, de quienes piensan que lo mejor para el

país está en un cambio profundo de estructuras, sin que se atrevan a luchar por él (Evelinda Rojas).

El único personaje que encarna al revolucionario auténtico es Paolo (el amigo de Freddy Noguerras), un personaje que aparece de manera secundaria y lejana en la obra, pero que dibuja el tipo de hombre del futuro en la República Dominicana. Paolo muere y su deceso prefigura el fracaso del Movimiento Revolucionario 14 de Junio en aquella jornada democrática que siguió a la caída de la dictadura, puesto que el gobierno del PRD fue efímero y el gobierno de facto que le sucedió estableció un sistema de represión político-militar que destruyó los mejores cuadros del Catorce.

Los prejuicios raciales, la xenofobia, el complejo de inferioridad nacional, el pesimismo, ofrecen un amplio cuadro de la pequeña burguesía dominicana de principios de los años sesenta. No son, como podría suponerse, personajes simples o maniqueos. Cada uno presenta una estructura compleja, un lado positivo y uno negativo, sus defectos y sus méritos.

Quizás el novelista pudo haber trabajado más el personaje que encarna el Teniente Sotero de los Santos, quien figura demasiado inmerso en sus problemas sentimentales y personales y no en sus actividades de militar. Como miembro del cuerpo represivo del Estado, es obvio que en la obra debió darse alguna pista de sus actividades en ese terreno. Al lector le resulta difícil creer que tuviese tanto tiempo disponible para ocuparse solamente de sus actividades particulares. Es posible que el novelista haya querido ofrecer sólo una cara de la vida de Sotero de los Santos, pero no hay duda de que el personaje habría resultado mucho más rico si se hubiera presentado esa otra cara que en la obra queda oculta.

Lo mismo puede decirse del Coronel Tejada, personaje que, por su rango, debía tener funciones importantes en el plano político-militar y que sin embargo no emergen en la novela. Lo que sí queda al desnudo es la evidente politicidad de los militares, quienes participan solapada o abiertamente en los procesos electorarios con un vigor semejante al de un político cualquiera.

Del bolero al melodrama

Un aspecto importante de la novela es el empleo del bolero, de la letra del bolero latinoamericano, como leit motiv en la vida de los personajes. En esto, Pedro Vergés ha sabido aprovechar las experiencias más interesantes de quienes, como Manuel Puig (1932) y Luis Rafael Sánchez (1936), retoman las líneas esencia-

les de la novela rosa y la novela de folletín para hacer una demoleadora crítica a la sociedad contemporánea. Puig, por ejemplo, emplea letras de tangos como epígrafes de los capítulos de *Boquitas Pintadas* (1969). Sánchez construye su trabajo narrativo a partir del lema de una guaracha muy popular en Puerto Rico: "La vida es una cosa fenomenal. Lo mismo pal de adelante que pal de atrás".

Los personajes de Vergés viven "a ritmo de bolero", dominados por la letra pegajosa, melodramática, quejumbrosa de las canciones interpretadas por Lucho Gatica, Marco Antonio Muñoz, Vicentico Valdez y Toña La Negra. De igual modo, las referencias a José Angel Buesa y Héctor J. Díaz completan el marco romántico en que se mueven los personajes, quienes, a través del bolero o la poesía romántica popular, buscan una explicación a sus vidas.

En resumen, compromiso y evasión política son dos constantes en la novela de Pedro Vergés. Significan dos polos entre los que fluctúa una juventud desorientada, apenas consciente de sus deberes, impulsada a la lucha más por la opresión que por una decisión de grupos organizados; una juventud atrapada por los acontecimientos de un importante momento de la historia contemporánea del país.

La novela de Vergés no tiene un desarrollo lineal. Se van yuxtaponiendo, en los distintos capítulos, partes de una historia. Se avanza y se retrocede para ofrecer así distintas caras de una problemática. El final, por ejemplo, lo conocemos antes de terminar el libro. En cambio, el último capítulo se refiere a un suceso ocurrido seis meses antes de las elecciones (la partida de Freddy Noguera a Nueva York). Esta forma de programar la obra ofrece novedad y coloca la novela en la nueva corriente narrativa hispanoamericana.

Los personajes y lo dominicano

Pedro Vergés ha empleado un español "dominicano". Podría decirse que la novela está escrita en "dominicano". ("Este libro está en cubano", dijo Guillermo Cabrera Infante refiriéndose a *Tres tristes tigres*). La utilización de giros, expresiones y palabras netamente locales ofrecen un sabor inconfundible a la novela de Vergés. El novelista deja hablar a sus personajes, pero no en un discurso en primera persona, sino en tercera persona. Es decir, se ha usado un estilo indirecto, que consiste en "un discurso que registra las señales de tiempo y de persona que corresponde a un

discurso del autor, pero que está penetrado, en su estructura semántica y sintáctica, por propiedades de la enunciación, y, por consiguiente, del discurso del personaje". El estilo indirecto permite subsanar las dificultades que hubiese planteado la ortografía de muchas palabras en un monólogo interior. Cuando aparece una palabra rara, el novelista aclara: "la que usaba fulano en esos días", o algo por el estilo.

Puede decirse que la sintaxis, los giros propios del habla dominicana han sido captados fielmente por Vergés en su novela. Es una obra que puede definirse con facilidad como dominicana no sólo por la temática, sino también por el léxico y la estructura sintáctica.

Hay, sin embargo, algunos términos propios de España: "...que ella tenía la pacolla porque juntaba todas las cascaritas que iban sobrando y con eso se hacía su propia pasta" (p. 194). Pasta aquí es sinónimo de dinero.

Otras veces se ve obligado a ofrecer explicaciones de algunos términos, como si la obra fuese dirigida a extranjeros solamente: "... aquel hombre (...) que se pasaba el tiempo chiripeando (un trabajito aquí, otro allá) " (pp. 146-147).

Varias veces los personajes se refieren a la República Dominicana como "ese país", "aquel país", y no como "este" país. "Pero en aquel país tarde o temprano todos llegaban a enterarse de todo" (p. 227). "Lucila no sabía qué tanto miedo con lo que sucedía, si ese país estaba cada día más chévere" (p. 267). Es obvio que se trata de un lapsus que debería enmendarse en posteriores ediciones de la novela.

Conclusión

Celebramos que Pedro Vergés haya obtenido este importante premio con su novela *Sólo cenizas hallarás* (lo de "Bolero" nos parece innecesario). Es una novela escrita por todo un profesional de las letras que ha sabido construir sus personajes, estructuras, situaciones y que ha podido mantener, a lo largo de cuatrocientas páginas —sin dejarlo caer un solo instante—, un argumento que nos revela con veracidad lingüística, temática y geográfica, un pedazo de nuestra problemática contemporánea.

II. LA BIOGRAFIA DIFUSA DE SOMBRA CASTAÑEDA

La Era de Trujillo sigue siendo la gran obsesión de los narradores dominicanos. En pleno apogeo del dictador, Andrés Fran-

cisco Requena (1908–1952) hubo de pagar con su vida la osadía de escribir *Cementerio sin cruces*, obra en la que formuló una apasionada crítica contra el régimen. Después de 1961 son varias las novelas publicadas cuya temática principal es la situación del pueblo dominicano bajo la dominación trujillista. Y casi siempre es la instancia política la que ofrece mayores posibilidades a quienes pretenden narrar sobre aquel funesto período de nuestra historia: el terror, la represión sistemática y despiadada, el espionaje, la delación, la tortura, el encarcelamiento son algunos de los aspectos hasta ahora más trabajados por nuestros escritores, tanto en el cuento como en la novela.

Marcio Veloz Maggiolo (1936), uno de nuestros más importantes narradores de la actualidad, acaba de recibir algunos ejemplares de su novela *La biografía difusa de Sombra Castañeda*, editada con fecha de 1980 por la prestigiosa empresa venezolana Monte Avila Editores, C. por A. Aunque en nuestro país no ha circulado aún esta obra ganadora del Premio Nacional, queremos ofrecer algunos comentarios que sirvan de orientación y estímulo a la lectura.

Veloz Maggiolo es, sin lugar a dudas, el narrador dominicano más experimentado de las últimas promociones y acaso el que ha tratado de profundizar con más perseverancia y clarividencia en la realidad social y política de nuestro presente y pasado inmediato.

Las novelas y los cuentos de Veloz Maggiolo poseen cualidades poco frecuentes en los predios de la narrativa dominicana de hoy. Sus textos tienen la fuerza necesaria para mantener interesado al lector, porque Marcio no se pierde en divagaciones ni desperdicia sus materiales: va directamente al problema y no lo abandona en ningún momento. Sus obras nos ponen en contacto con un país que no todos conocemos bien y que él nos ayuda a descubrir con otros ojos. La prosa golpea y la descarnada sinceridad del autor asombra. Pero lo que resulta más admirable en la obra narrativa de Veloz Maggiolo es su apego a las realidades de su pueblo y el afán de aprehenderlas en toda su complejidad para transformarlas a través de la escritura. De esto último hallamos sobradas pruebas en *La vida no tiene nombre* y *Nosotros los suicidas*, ambas de 1965, *Los ángeles de hueso* (1967) y *De abril en adelante* (1975), cuatro de sus textos capitales.

Con *La biografía difusa de Sombra Castañeda*, Veloz Maggiolo continúa su exploración del régimen de Trujillo. Y decimos exploración porque nos parece que todavía el tema tiene mucho que

ofrecerles, no sólo al autor de quien ahora nos ocupamos, sino también a otros que han tratado de incursionar, con mejor o peor suerte, en el complejo universo de la dictadura que durante tres décadas se enseñoreó en la República Dominicana, o en cualquier otro modelo dictatorial de los muchos que han azotado esta tierra: Santana, Báez, Heureaux.

La biografía difusa de Sombra Castañeda se desarrolla conforme a la siguiente estructura: 1. La agonía y muerte de Esculapio Ramírez (opositor del régimen de Trujillo) en el Hospital Padre Billini, el mismo día en que entierran al dictador. 2. La historia de Sombra Castañeda y su dominio, sus relaciones con una serie de personajes y fuerzas míticas. Como telón de fondo, durante el Primer Movimiento de la novela, el escritor inserta fragmentos del discurso pronunciado por Joaquín Balaguer en el sepelio del dictador. En el Segundo y Tercer Movimientos, usa el último fragmento del citado discurso y epígrafes de *Rajatabla* (Luis Britto García) y *Ulises* (James Joyce).

Esculapio Ramírez es un hombre del pueblo que ha sufrido en carne propia la dictadura. Precisamente el día en que matan a Trujillo, Esculapio, borracho, cae de bruces y se fractura la cabeza. No podrá ver el clima de libertad surgido a la muerte de Trujillo. En cierto modo, el destino le juega una mala pasada a Esculapio Ramírez, doble víctima de la injusticia. Pero en realidad la novela de Veloz Maggiolo sólo toma este hecho aparentemente insignificante como un punto de referencia que le permite interpolar la verdadera historia del libro: la biografía difusa de Sombra Castañeda. En los dominios de Sombra Castañeda habitan Curibamgó, el indio Miguel, el brujo Mimilo, Antonio el bacá, Remigio el gagá, Serapio Rendón, Ausencia y muchos otros.

Gracias a sus conocimientos de antropología, Veloz Maggiolo se interna en las creencias mágico-religiosas del pueblo dominicano, presentándonos la fabulación de ese mundo lleno de ritos, hechizos, galipotes, luases, ciguapas; un mundo donde las fuerzas desatadas del bien y el mal, del sexo y el deseo, generan la acción. Parte de la historia dominicana desde los inicios de la colonización hasta nuestros días está registrada en este libro. Así, las fechas señalan momentos específicos de la vida dominicana: éxodos, matanzas de haitianos, decadencia, persecución de negros, devastaciones, cimarronadas.

Con habilidad, Veloz Maggiolo convierte el delirio de Esculapio Ramírez, en tránsito hacia la muerte, en un pretexto para *inventarse* un mundo: el dominio de Sombra Castañeda. En este

dominio aparece Esculapio Ramírez con el nombre de Serapio Rendón. De manera que la realidad se convierte en un terrible sueño, y el sueño en una dolorosa realidad. Realidad e irrealidad se entreveran, se mezclan para señalarnos que la dictadura no fue más que un sueño atroz que forzosamente vivimos durante muchos años.

Pocas veces la obra de Marcio Veloz Maggiolo ha ofrecido un humor negro tan apabullante como ahora (ver el Cap. IX). El sarcasmo le permite acercarse al absurdo de la dictadura, a sus flagrantes contradicciones, a sus espantosas pesadillas. Marcio intenta abrumarnos con crueles alusiones a la corrupción moral y social propiciada por el régimen de Trujillo: la descarada "justicia" de los jueces, el control de la vida pública y privada por parte del Jefe, la traición, el miedo de cada individuo, la deformación de los valores esenciales del pueblo dominicano.

La biografía difusa de Sombra Castañeda puede resultar compleja o difícil al lector no versado en historia dominicana. Marcio no sólo ha reformulado, como sólo él puede hacerlo, la mitología criolla de origen africano, sino que se vale de los acontecimientos que jalonan el devenir de nuestra sociedad en estos casi cinco siglos de historia. La novedad, que no es una novedad histórica, se apoya precisamente en sucesos reales que el autor retoma para incorporarlos a su texto.

Esta novela de Veloz Maggiolo lo confirma como un narrador esencial de las últimas promociones. Pensamos que ahora Marcio necesita tiempo: tiempo para reflexionar, tiempo para escribir con más calma, tiempo para entregarse plenamente a su actividad narrativa. Porque esta obra nos parece que pudo haber sido su gran obra, ya que el tema ofrece infinitas posibilidades y Marcio tiene condiciones para explotarlo.

La biografía difusa de Sombra Castañeda anticipa tal vez una novela más ambiciosa, mucho más densa, donde se exploren no dos o tres sino muchos otros aspectos de la vida dominicana bajo la dominación de los sátrapas. Aguardemos.

III. CURRICULUM (EL SINDROME DE LA VISA).

Tratar de definir los límites de la novela sería un empeño tan arduo como inútil. Cuando Baroja afirmó, con un dejo de ironía, que "la novela es un saco donde cabe todo", quizás no fuese sólo para defender el carácter espontáneo y relativamente descuidado de su producción novelesca (sin duda una de las más sustanciosas y críticas de su generación, a pesar de que este narrador no posee

el pulimento de un Valle-Inclán ni la profundidad filosófica de un Unamuno), sino también para señalar la diversidad de temas, formas, combinaciones, puntos de vista que la novela admite. En el ámbito de la narrativa, la novela es la expresión más abierta y dinámica, la más flexible y la que se presta mejor a variantes técnicas y recursos experimentales.

En nuestro país, la novela permaneció, hasta hace poco más de dos décadas, en el marco de las fórmulas convencionales: narración lineal, reflexiones morales, mezcla de lo histórico y la ficción, predominio del narrador omnisciente sobre otros enfoques (*La mañosa* y *Over* serían dos excepciones importantes), inclinación por el realismo y el criollismo, preocupación por el contenido más que por la forma.

La asimilación y puesta en práctica de nuevos procedimientos narrativos surge después de la muerte de Trujillo. El *boom* latinoamericano entró con toda su fuerza publicitaria después de 1961 y contribuyó en parte a la renovación de la narrativa dominicana. *Los ángeles de hueso*, *Escalera para Electra*, y más tarde, *De abril en adelante*, *Mutanville* y *La biografía difusa de Sombra Castañeda*, para quedarnos con algunos títulos publicados aquí, prueban la validez de estas afirmaciones.

Ahora viene a sumarse a este conjunto la novela de Efraím Castillo: *Curriculum (El síndrome de la visa)*, (Santo Domingo, Editora Taller, 1982, 351 págs.), que resultó ganadora del Premio Nacional Manuel de Js. Galván en el último concurso que todos los años celebra la Dirección General de Cultura.

Aparentemente, la novela de Castillo aborda una variada gama de problemas, pero una mirada menos superficial descubre que él ha estructurado su libro a partir de los procesos significativos de la vida dominicana de los últimos veinte años: 1) la frustración del pueblo ante los sucesivos tropezones del modelo “democrático—representativo” instrumentado por la clase dominante después de la muerte del dictador; y 2) el éxodo forzado que han provocado las condiciones objetivas del país (desempleo, crecimiento demográfico, represión política) y el espejismo con que atrae la metrópoli norteamericana a miles de dominicanos cada año.

Pocas veces en la novelística dominicana un autor había realizado un escrutinio tan exhaustivo de la vida del país durante las últimas tres décadas. Pero esta realidad histórica no petrifica el relato, sino que le sirve de base, y sobre la cual Castillo va tejendo la ficción. Poco importa que muchos personajes —vivos o muertos— aparezcan con sus nombres de la realidad real, incluido

el novelista. Sólo éste sabe hasta qué punto ha cambiado, mutilado o deformado los hechos en provecho de su texto. Los personajes de la política y el mundillo literario local ya no son los que conocemos y tratamos, nuestros amigos de ayer y de siempre, sino los que Castillo, alterando y recomponiendo la realidad, enmascarándola, ha recreado con palabras. La novela, por más personal que sea — y *Curriculum* aparenta serlo— es un mundo de palabras y debemos analizarla sin perder de vista este rasgo esencial. Castillo trasciende su yo individual para configurar un yo colectivo, histórico.

En Alberto Pérez —personaje principal de *Curriculum*— Castillo ha hecho confluír la frustración de una generación de dominicanos que ansiaba transformaciones revolucionarias en el país, y las esperanzas de miles de dominicanos que han creído ver en Norteamérica la panacea del mundo moderno. New York es llamada “ciudad—oasis”, “ciudad—visión” y también “ciudad—trampa” (p.36).

El primer problema —el político-ideológico— lleva al narrador a remontarse a la lucha contra la dictadura y pasar luego a la muerte del dictador, los agitados días que siguieron a ese acontecimiento: el Consejo de Estado, el brevísimo ensayo democrático de Bosch, el golpe de Estado de 1963, la represión y corrupción administrativa del Triunvirato, la insurrección de abril de 1965, las decepcionantes consecuencias del conflicto bélico, los doce años del presidente Balaguer, el desembarco de Caracoles y el primer gobierno perredeísta en la década de los setenta (ver: Capítulos XXI-XXIX). Todo esto no figura en orden cronológico, porque Castillo ha estructurado su novela siguiendo un plan en el que predomina la descronología histórica. El narrador fragmenta el texto e intensifica el interés en la conclusión de la novela al crear un cierto suspenso en torno al desenlace.

Pérez encarna al pequeño burgués que pasa, sin transición, de la militancia revolucionaria en un partido de izquierda, a la vida sin horizontes ni estabilidad económica del desempleado consciente de su talento. En el paseo de Beto y Landa, él piensa que su relación con ésta puede aliviar su angustia: “Al menos —leemos— saldría del temor de perder la vida, de la sensación de soledad, de abandono, de pérdida total de su identidad revolucionaria.” (p.90). En muchos jóvenes de la pequeña burguesía, la euforia revolucionaria antes y durante la guerra se convirtió en amargura y desilusión. Vieron el triunfo revolucionario a la vuelta

de la esquina y la realidad les dio en plena cara. La intervención armada del imperialismo norteamericano impidió el avance de las fuerzas populares dirigidas por el Coronel Caamaño, ejecutor y símbolo del proceso constitucionalista.

Uno de los logros de la novela de Castillo es haber alcanzado ese clima de frustración y rabia que siguió a la insurrección de 1965, esa atmósfera de aplastamiento y desesperanza que se instauró en el país a partir de 1966, año en que retornó al poder Joaquín Balaguer. Castillo configura un ambiente opresivo marcado por el crecimiento económico (Vicente Monegal encarnaría al pequeño burgués oportunista e inescrupuloso en franco proceso de movilidad ascendente) y la eliminación física de las fuerzas progresistas que lucharon por la soberanía nacional durante la insurrección.

Alberto Pérez, el protagonista, queda embutido dentro de esos dos elementos arriba señalados, incapaz de decidirse por la solución que le ofrece el publicista Monegal (empleo, dinero, prestigio), atormentado por sus antiguos compañeros de lucha, alejado de sus pasadas actividades políticas. Ese ostracismo, ese autoexilio en su propio país, lo arrastra a la desesperación y él termina evadiéndolo todo, tratando de escapar de su tierra a través de una visa del consulado norteamericano. Pero las visas no son tan fáciles, ni se otorgan a quienes se han visto involucrados en actos como el secuestro del Coronel Crowley, agregado militar de la Embajada Norteamericana en nuestro país en 1970. Este hecho, como sabemos, tuvo funestas consecuencias para la izquierda dominicana. Pérez insiste en obtener la visa para emigrar a Estados Unidos, pero el proceso es humillante y le obliga a revisar su vida de manera pormenorizada. En esta mirada retrospectiva, urgido por los reclamos de Mr. Stewart, el astuto cónsul norteamericano, Pérez recupera los hechos nimios y esenciales de su vida. Es un terrible paseo de su memoria a lo largo de su existencia desde el nacimiento (Ver: *Curricula* I, II, III, pp. 209-245). Nada de lo que Pérez dice en su *Curriculum* satisface a Stewart, a quien únicamente le interesan ciertos datos en relación con el caso Crowley. El sorprendente final de la novela ("Piccollo finale", pp. 307-322) evidencia que en Pérez aún queda una dosis de dignidad personal que trata de defender en un acto desesperado, tan absurdo —por lo inútil— como su propia vida.

El tono sarcástico de *Curriculum* traduce el profundo malestar que provocan ciertos hechos, así como el intento de exorcizarlos irónicamente. Nada hay tan terrible como tener conciencia de una realidad ominosa que no podemos modificar. La no-

vela de Castillo discurre, de principio a fin, entre el chiste cruel y el humor negro, entre la procacidad deliberada y la exageración burlona. Estos son los recursos con que se disfraza la soledad de unos personajes desamparados, sin otros puntos de referencia que un pasado irrecuperable y la esperanza en un porvenir incierto.

Curriculum es una novela que cuestiona y se cuestiona, sin abandonar nunca a los personajes, sin dejar el hilo de una historia que, como todas, desemboca en un final. No cabe duda de que el autor ha intentado con su obra la más atrevida parodia de la realidad social, política y cultural dominicana de los últimos lustros; una obra que hace gala de una mordacidad a veces ingeniosa y chispeante, pero en la que el esfuerzo por dislocar los supuestos tradicionales del arte de novelar o la búsqueda de la originalidad a veces conducen la narración por el camino de la gratuitad y lo desconcertante. No aludimos aquí a las inexactitudes (una secretaria rubia como auxiliar de un capitán de la policía -p. 255-, o la Avenida Teniente Amado García Guerrero haciendo esquina con la calle Ciudad de Miami -p. 171-), ni tampoco a la recurrencia de citas, autores, obras, filmes, que luce algo forzada en determinados contextos, como si el autor quisiera informarnos sobre sus conocimientos de esto y aquello (algo diferente hace Luis Rafael Sánchez en *La guaracha del macho Camacho*), sino más bien al desmedido afán por mostrarnos situaciones incongruentes que en vez de iluminar la realidad del texto, lo que hacen es opacarla. Es lo que ocurre cuando se compara a una mujer que abre las piernas en el coito con la Pavlova en *Giselle* (p. 24), o se relaciona el placer que siente un viejito cuando saborea su café, con el goce que produce "el culito de una buena hembra" (p. 83).

Frente a la opresión política y la pérdida de fe en un cambio social rápido, Alberto Pérez tiene dos respuestas: una realista (el sexo) y otra utópica (el sueño de obtener una visa). El aspecto erótico de la novela de Castillo viene a poner al rojo vivo las prácticas sexuales de la pequeña burguesía urbana del país en un tiempo de cambios rápidos. Castillo no le deja nada a la imaginación del lector. Su método es justo el opuesto del que descansa en la sugerencia como recurso de atracción. En *Curriculum* ninguna experiencia sexual queda en el plano de las connotaciones. La masturbación, el coito, las prácticas orogenitales (felacio y cunilingüe), los juegos eróticos, desfilan en las páginas del libro en medio de una desenfadada y agresiva fanfarria. Toda la impotencia de Pérez para obtener la visa se traduce en una superpo-

tencia sexual con su mujer Elena (la única que permanece rodeada de un aura de recato en la novela) y sobre todo con las otras: Landa, Isabel, Julia, Miss Ramírez, mujeres a quienes este supermacho hace felices en la cama empleando sus artes falatorias. Para Beto Pérez el sexo es un modo de compensar la frustración y el sentimiento de inutilidad, una manera de desviar su atención del consulado y desvanecer por un instante la obsesiva preocupación por la visa.

A través del sexo, Pérez deja de ser un ente pasivo, sujeto a las decisiones de otros, para convertirse en un vector de placer, en un dador de potencia sexual, en un ser humano “realizado”, deseado y mimado por esas mujeres que lo buscan porque consideran que su pene las redimirá. A pesar del desparpajo de estas féminas, sentimos que el sexo no es para ellas una vía de emancipación —como lo ha sido en los países de alto desarrollo capitalista— sino una manera más abierta de servir como objeto sexual del hombre, otro modo de sujeción a la dominación del varón. Elena, la mujer de Beto, es el mejor ejemplo de esto que apuntamos (Ver su confesión, pp. 343-351). En fin, el sexo no es en *Curriculum* un medio de cuestionamiento del *statu quo*, una rebeldía de clase, ni una aberración social como acontece en *La vida interior*, de Alberto Moravia, sino un artefacto con el que juegan los personajes.

Es en lo erótico donde Castillo resalta con mayor énfasis el rasgo dominante de su libro: la desmesura. *Curriculum* es una novela hiperbólica, que alterna la desorbitada sexualidad de los personajes con la crítica del sistema sociopolítico dominicano. Castillo posee un claro sentido de los hechos y acontecimientos políticos ocurridos en el país en las últimas décadas y su interpretación de los mismos nos parece casi siempre muy lúcida. Es esa tremenda lucidez de la dependencia, la penetración cultural, la injerencia política norteamericana, la represión policial, la que hace más dolorosa la realidad de que hablan unos personajes atrapados en un círculo vicioso, en un país que se convierte para ellos en un laberinto del que no pueden salir. El saldo no puede ser sino pesimista. Por eso intuimos la “deformación psicológica” y sentimos que detrás de todo están los *traumas*, *síndromes*, la mentalidad *ganchosa*, de que tanto se ha hablado.

No creemos que el pesimismo de la novela se inscriba en el tradicional pesimismo de la clase dominante dominicana y de los intelectuales de principios a mediados de siglo, que ve en el pueblo al culpable de los males del país. Se trata más bien de una visión

crítica de la realidad objetiva y que considera imposible toda transformación de las instituciones y la mentalidad de los dominicanos mientras se mantengan las mismas estructuras que tenemos.

Curriculum pretende ser también la novela de una novela. El procedimiento no es nuevo y se ha venido practicando desde hace tiempo. Es el escritor frente al espejo. El escritor que se ve escribiendo y que escribe sobre sí mismo o parodia la literatura, como hace Castillo con el libro de Cortázar, *Todos los fuegos el fuego*. Ya Mario Vargas Llosa, a propósito de *La tía Julia y el escribidor*, citaba a Salvador Elizondo para referirse a este tipo de ejercicio lúdico. En el caso de *Curriculum*, Beto Pérez —lo leemos en la novela— estaba escribiendo una novela, pero sólo al final, cuando conocemos el desenlace de la misma, Isabel dice que Beto le había leído un capítulo que ella casi se había aprendido de memoria (p. 327). Lo que cuesta trabajo creer es que Beto, inmerso como estaba en sus afanes por obtener la visa, se ocupara de sentarse a escribir una novela; esto es algo que no queda suficientemente explicado en el texto, a menos que se trate de un artificio no del todo logrado.

Curriculum es una novela en que los dominicanos de hoy se reconocerán. Es una novela dinámica, de diálogos directos y planos espacio-temporales que se van enlazando hasta llevarnos a un final que poco importa conocer porque lo importante es la manera en que el narrador va contando las cosas. A esta novela hay que acercarse sin prejuicios, sin moralina pequeño burguesa, porque nada hay que perturbe más la lectura de un libro como los prejuicios morales.

Curriculum es una novela que sólo se escribe una vez: tal es la carga de vivencias que el autor ha condensado en trescientas cincuenta páginas.

UNA VUELTA AL MUNDO DE CORTÁZAR

*"...Si somos responsables de lo que hacemos, no podemos declinar la misión para que nuestros pueblos salgan por fin del subdesarrollo que los frustra y los envilece en todos los terrenos...pero uno de los más agudos problemas latinoamericanos es que estamos necesitando más que nunca los Che Guevara del lenguaje, los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución."*¹

Julio Cortázar (1914) ocupa una posición sobremanera significativa en el mundo de la narrativa contemporánea, tanto por la cuantía como por la calidad de su producción.² Sería punto menos que imposible referirse a las transformaciones de la escritura latinoamericana sin mencionar sus textos, y de más está decir que sus obras son hoy lectura obligatoria para el estudio de la narrativa corta del continente americano.

Encontramos las influencias inmediatas de Cortázar en Kafka, Musil y Joyce, de quienes aprovecha lo más valioso de la técnica y la temática. Pero es Borges quien influye medularmente en él, sobre todo en lo que respecta a la concepción de lo fantástico y a la economía de recursos en el tratamiento y desarrollo de los

1. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar*. México: Siglo XXI Editores, S. A., 1970, p. 76.

2 Para una cronología de sus obras: *Presencia* (publicado en 1940 con el seudónimo de Julio Denis); *Los Reyes* (1949); *Bestiario* (1951); *Las armas secretas* (1958); *Los premios* (1960); *Historias de cronopios y de famas* (1962); *Rayuela* (1963); *Final del Juego* (1956); *Cuentos* (1964); *Todos los fuegos el fuego* (1966); *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967); *El Perseguidor y otros cuentos* (1967); *62/Modelo para armar* (1968); *Ceremonias* (1968); *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968); *Ultimo Round* (1969); *Relatos* (1970); *Pameos y meopas* (1971); *Prosa del observatorio* (1972); *La casilla de los Morelli* (1973); *Libro de Manuel* (1973); *Octaedro* (1974).

temas.³ En mi opinión, Cortázar va, sin embargo, más lejos que el autor de *El Aleph* en la utilización de materiales fantásticos. En los primeros textos cortazarianos, en especial los de *Bestiario*, la irrealidad aparece inserta en la realidad, aunque ambas forman dos planos claramente diferenciables. En trabajos posteriores (p. e. los de *Las armas secretas* o *Todos los fuegos el fuego*) nadie podría precisar dónde termina lo real y/o dónde comienza lo fantástico. Uno y otro aspecto resultan inseparables, el fundido es tal que se carece de elementos para distinguir lo onírico de lo real, el lector participa de una aventura, de un juego donde el subconsciente tiene un papel esencial y el desdoblamiento de los personajes plantea dicotomías que permiten lecturas riquísimas en interpretaciones. A Cortázar le interesa, ante todo, que el lector forme parte del proceso creador del escritor, que modifique, complete, interprete a su manera de acuerdo con sus propias vivencias cotidianas. Así lo ha confesado en varias ocasiones.

Aunque *Los reyes*, su primer libro, pasó prácticamente inadvertido, *Bestiario* causó una reacción significativa. Los primeros textos cortazarianos tienen la característica de ser completos en términos de elaboración total. No hay cabos sueltos, la circularidad es perfecta y los pasos escriturales convergen siempre en el remate de las historias. En este sentido, los textos de *Bestiario* responden más bien a una concepción tradicional del cuento. Ya en *Las armas secretas* se nota esa liberación de la escritura característica de su narrativa posterior. El escritor no se ha planteado previamente el curso completo de las historias; por el contrario, ha dado libertad al desarrollo de los acontecimientos, dejando que el ritmo de la marcha le marque nuevas pautas. Cortázar ha dejado de actuar como todopoderoso para colocarse en un nivel que le permita a su imaginación manejar los materiales que trabaja con la máxima flexibilidad.

Los personajes diseñados por Cortázar casi siempre se dejan arrastrar por el vendaval de los hechos, carecen de valor para interponerse a los dictámenes de la realidad, y las más de las veces deambulan en un mundo conflictivo, aparentemente equilibrado, incapaces de penetrar en el sustrato del acontecer diario. Sus temores pueden tener bases firmes, fundamentadas en hechos concre-

3 Cortázar, sin embargo, ha dicho en una entrevista: "En cambio, cuando usted me pregunta por el poeta, el cuentista, o el novelista a quienes he releído más veces, se refiere en mi caso a aquéllos cuya relectura significa un placer más que un riesgo, una conciliación más que una aventura. Sin vacilar le doy tres nombres. El poeta Keats, el cuentista Borges, el novelista Dickens". (*Cinco miradas sobre Cortázar*, Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo, 1968, p. 91).

tos, o ser el resultado de fuerzas desconocidas que los empujan a actuar de esta o de la otra manera. Los hermanos de *Casa Tomada*, la pareja de *Omnibus*, los esposos de *Verano*, no alcanzan a comprender el significado de algunos sucesos extraños en que se ven envueltos de manera involuntaria; permanecen atrapados en el engranaje, impelidos por fuerzas incontrolables. Muchos de sus textos (*Final del Juego*, *La Señorita Cora*, *Los venenos*, *Después del almuerzo*) sumergen al lector en el mundo nebuloso de la prepubertad y la adolescencia, donde la vida tiene un amargo sabor de soledad y abandono, de confusos sentimientos. Otros le ponen en contacto con el cosmos de los adultos (*El río*, *Cuello de gatito negro*, *La salud de los enfermos*), donde la vida, e incluso las sorpresas, adquieren una redondez planeada de antemano. A veces imaginamos, o llegamos a descubrir las causas de los problemas, pero Cortázar, consciente de su trabajo, no se preocupa por aportar soluciones, pues comprende que esa no es la misión del escritor.

Se ha dicho, con razón, que los personajes cortazarianos "...no aspiran a destruir el caos organizado del capitalismo; aspiran sólo a sobrevivirlo, a ensanchar sus ámbitos particulares agrietando las paredes que los rodean, a conspirar inútilmente contra ciertos hechos particulares que, por su esencial ahistoricidad, condenan la pasión a convertirse en una solitaria aventura siempre deparadora de nuevas derrotas e infortunios"⁴. El Persio de *Los Premios*, atribulado por sus preocupaciones cosmogónicas; el Johnny Carter de *El perseguidor*, ahogado en droga e inanición; o el Horacio Oliveira de *Rayuela*, víctima de la angustia existencial, corresponden todos a esa singular tipología humana construida por Cortázar. Lo importante es que sus novelas siempre plantean problemas universales: la libertad y la seguridad del hombre, el sentido del arte, la desmitificación de valores consagrados por el capitalismo, el desarraigo, la vida del exilio, la incomunicación. Con todo, el escritor nunca se aventura a proponer salidas.

Dependiendo de la capacidad del lector para asimilar los cambios de la escritura, puede gustarle o irritarle la forma en que Cortázar aborda la temática, mas lo único que no puede cuestionarle al autor de *Rayuela* es el aporte que ha hecho a la literatura de lengua española. En este sentido, cabe recordar que un nuevo contenido exige una nueva forma. Imposible separar significado y significante. Y Cortázar se ha propuesto, en cada libro, ensayar formas de expresión decididamente revolucionarias. En *Rayuela*

⁴ Juan Carlos Curutchet: *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Madrid: Editora Nacional, 1972, p. 139.

describe un acto amoroso en un magistral "glíglíco"⁵; en *62/Modelo para armar* hay una mezcla de lunfardo y "vesre" porteño, ya ensayado en la familia Presutti de *Los Premios*. Como afirma Currutchet, en la obra de Cortázar "... la crítica del lenguaje ha enlazado con una crítica paralela de la sociedad y la cultura, y sometido a revisión prácticamente todos los valores sobre los cuales se asienta la sumisa conciencia del habitante de la sociedad neocapitalista"⁶. Este afán de búsqueda interminable ha llevado al escritor argentino a una estructuración superelaborada de sus obras, como puede constatare en las polivalentes *Rayuela* y *62/Modelo para armar*. De todos los escritores del denominado "Boom" latinoamericano quizá sea Cortázar el más sólido, por la vasta implicación cultural de su obra, su trascendencia continental y el valioso aporte al problema de la escritura. Toda su obra contiene una teoría de la escritura y del arte sin la cual el contenido no pasaría de ser un elemento intrascendente o un juego del momento.

No es raro que el público medio trate de buscar y encontrar los filones políticos de las novelas latinoamericanas contemporáneas, como si los ataques al sistema capitalista y los golpes contra los hechos del momento fuesen el pasaporte indispensable para la aceptación de tal o cual obra. Cortázar se ha negado casi sistemáticamente a convertirse en cronista de la realidad, en mero transcriptor de la situación sociopolítica de un país en un instante determinado. Cuando ha planteado algún problema político, ha tratado de que haya otros valores permanentes en el relato que aseguren su pervivencia. En *Los Premios* encierra en el Malcom a representantes de las distintas clases sociales argentinas, los hace girar en torno a un problema común. El viaje del barco a ninguna parte tal vez simbolice la situación de incertidumbre que el escritor ve en el país en ese período. A pesar de la fina percepción de los valores de clase, nos impresiona la dimensión humana que cobran los personajes a lo largo de la obra. Es decir, junto a la crítica están los elementos que asegurarán al libro un lugar en el tiempo. Por otro lado, hay quien ha querido ver en *Omnibus* una crítica al peronismo. Permite tal conjetura que al final de la historia los protagonistas aceptan la realidad cotidiana y se preparan para ingresar en el orden establecido. Pero *Omnibus* es también la historia de la solidaridad humana frente al acoso de la sociedad. El exilio voluntario del autor y su declarada

5 *Rayuela*, cap. 68. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972, p. 428.

6 Juan Carlos Currutchet, *Idem*, p. 135.

oposición a algunos aspectos del régimen peronista favorece que se hagan interpretaciones de corte político sobre sus obras. Creo que Cortázar está más interesado en apuntar contra el sistema capitalista que censurar a gobiernos particulares. Quiere despojar al sistema de sus máscaras y señalar, sin estridencias, los carcomidos valores sobre los cuales se levantan nuestras sociedades. Es lo que ocurre en *Autopista del Sur*, donde arremete contra la burguesía francesa. Por supuesto, ése no es el único propósito. Al decir de Joaquín Roy, en este texto Cortázar se preocupa por "... la alienación del hombre contemporáneo en una sociedad plenamente mecanizada: un mundo que ha hecho desaparecer progresivamente a los individuos y los ha convertido en guarismos de tarjetas de crédito"⁷.

La Revolución Cubana despertó simpatías profundas en el escritor. Su admiración por los comandantes Ernesto Guevara y Fidel Castro se halla trascrita en *Reunión, cuento basado en Pasajes de la guerra revolucionaria*, de Guevara. La lucha por el socialismo sirve de telón de fondo al encuentro de estos dos grandes latinoamericanos, uno argentino, el otro cubano, que se esfuerzan por alcanzar una meta común, venciendo la ancestral separación de nuestros países. O sea, por encima del contenido político de la historia, palpita el interés del autor por el hombre, una de sus grandes obsesiones literarias⁸.

En el *Libro de Manuel*, Cortázar toma partido abierto por la lucha latinoamericana por el socialismo. No es sólo por esto que la novela constituye un libro revolucionario. Su estructuración es tan variada, son tantas las posibilidades que el texto ofrece, que no puede ser otra nuestra conclusión. El mismo Cortázar se ha ocupado de señalar la importancia que para él tiene la innovación lingüística: "...la novela revolucionaria no es solamente la que tiene un 'contenido' revolucionario sino la que procura revolucionar las armas de la novela misma, la forma novela, y para ello utiliza todas las armas de la hipótesis de trabajo, la conjetura, la trama pluridimensional, la fractura del lenguaje..."⁹

Los textos de Julio Cortázar contienen una poderosa evocación de su país natal. Y sin caer en lo autóctono, lo localista o lo meramente folklórico, ha producido una obra narrativa de dimen-

⁷ Julio Cortázar ante su sociedad. Barcelona: Ed. Península, 1974, p.210.

⁸ Idem, p. 214.

⁹ Literatura en la revolución y...,p. 1.

sión universal, cuya característica fundamental parece estar dibujada en la soledad, el aislamiento, la hipocresía y la incomunicación que matizan las relaciones sociales en el sistema capitalista. Al mismo tiempo, como en el *Libro de Manuel*, es una narrativa que anuncia el nacimiento de una nueva sociedad.

EL OTOÑO DEL PATRIARCA

Un primer recorrido por el último libro de Gabriel García Márquez deja la impresión de que el autor ha logrado aproximarse con éxito a un ideal-tipo¹ de las relaciones de poder en las sociedades subdesarrolladas de América Latina. Una lectura más cuidadosa, empero, nos muestra que Gabriel García Márquez ha penetrado en los múltiples contenidos de las instancias superestructurales de nuestras formaciones sociales, que los alcances del libro van más allá de la presentación de las extravagancias de un déspota cualquiera del Caribe, si tomamos en cuenta que apunta literariamente numerosos rasgos característicos de la degeneración del 'poder autoritario' en situaciones específicas de dependencia político-económica y profundiza en las motivaciones que favorecen la prosperidad de este tipo de poder en sociedades sometidas durante siglos a la expoliación por parte de las potencias hegemónicas que se han disputado el control de los recursos económicos y naturales y/o el dominio de importantes mecanismos políticos. A través del libro se van revelando, hasta alcanzar un clímax angustiosamente esperado por el lector, los secretos de las dictaduras de nuestros países. Además de las intimidades de alcoba del dictador, quedan también mostrados la fuente de sus designios, el hontanar que alimenta clandestinamente sus virajes emocionales y caprichos, la turbonada interior de sus depresiones anímicas y entusiasmos, la aplastante realidad de la dependencia política, los desmanes de las fuerzas armadas, la ineluctable astucia del clero católico y la paciente y nunca bien señalada opresión que padece el pueblo.

¹ Instrumento metodológico elaborado por el sociólogo alemán Max Weber, "que consiste en la representación ideal y consecuente de una totalidad histórica singular, obtenida por racionalización utópica y acentuación unilateral de los rasgos característicos de una multitud de fenómenos aislados y difusos". (Julien Freund. *Sociología de Max Weber*. Barcelona: Península, 1967, pp. 55-65).

La tipología weberiana de la dominación² tal vez resultaría útil para entender la fundamentación política del mandato del dictador garciamarquiano. Pero habría que ir más lejos, puesto que Weber se queda en una tipología aplicable a determinadas relaciones de poder que no agota todas las posibilidades de nuestras sociedades y culturas. El general-patriarca resume las constantes de típico dictador latinoamericano de los tiempos en que este continente se hallaba, casi en su totalidad, gobernado por hombres que hacían de su mandato una muestra de absolutismo, prepotencia y arbitrariedad, pero un mandato condicionado, en último término, por el poder cuasi-omnímodo de las potencias hegemónicas, que definía el marco de acción de aquella dominación. Tiempos no muy lejanos por cierto, y hasta cabría decir que vigentes aún para buena parte del continente, sólo que los gobernantes cuentan ahora con los adelantos de la tecnología y el asesoramiento eficaz de cuerpos represivos especializados allende los mares. Esta es la cruel realidad del patriarca garciamarquiano: por encima de sus arbitrariedades —alimentadas y aupadas en todo momento por un séquito de aduladores—, por encima de patatús, rabiets y antojos, —está la mano invisible que tira de los hilos y pone coto a cualquier intento de trastocar el orden que debe primar para que prospere la empresa capitalista extranjera, la mano que frena los excesos del dictador cuando éstos lesionan intereses sagrados o impiden el buen desenvolvimiento de actividades foráneas, trátase de plantaciones, minas o industrias.

Lo que en la superficie de la obra parecería caricaturesco es en el fondo la visión desgarradora de un gobernante que aspira a perpetuarse en el poder y que, sin embargo, no puede evitar que suceda lo contrario: que su propio proceso de degeneración vegetativa lo vaya aniquilando de una manera paulatina, pertinaz, progresiva —a pesar de su fabulosa longevidad (p. 87)—, corroa sus fuerzas, socave su carisma, debilite incluso un magnetismo que parecía inacabable. Se trata sin duda de un general nada sofisticado, para quien sus impulsos primarios se anteponen a cualquier otro requerimiento. Quizás García Márquez haya querido presentar a su dictador totalmente al desnudo, en la completa convicción de que el más decantado refinamiento en este tipo de gobernante latinoamericano esconde una tremenda rudeza

2. Weber clasifica la dominación en tres tipos: 1. *Burocrática*, de carácter racional y base legal; 2. *Tradicional*, basada en la fuerza de las costumbres, y 3. *Carismática*, fundamentada en las cualidades extraordinarias de una personalidad. (Max Weber, *Economía y Sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964, Tomo I, pp. 170—197).

humana, desequilibrios psíquicos, desviaciones a montones. Así, no le ha interesado presentarnos una copia fiel de ningún dictador en particular. Nada más lejos de sus propósitos. El dictador garciamarquiano es único, puesto que ha pasado por el tamiz de la imaginación. Ni es el Trujillo de bicornio de plumas y pecho repleto de insignias relumbrantes, ni el Duvalier doctorado en París y al mismo tiempo maestro de creencias sincretistas mágico-religiosas, ni el Somoza que hizo de Nicaragua una posesión familiar, ni el Batista de la Cuba prerrevolucionaria, ni el mismo Pérez Jiménez, en quien dicen se fundamentó García Márquez para su empresa literaria. Su dictador se parece a todos y a ninguno; en todos ellos hay tantos elementos comunes y típicos como disímiles. Todos tuvieron un estilo particular de gobernar, todos imprimieron un sello inconfundible a sus actos.

Se rfe uno con las preocupaciones de este general analfabeto, que cuida de sus establos personalmente (p. 11) y no tiene empaque en aceptar la adulación y los vítores de un pueblo paradójicamente sometido a la represión de la soldadesca (p. 21). Pero no es la risa de complacencia que provoca un espectáculo de payasos, sino la que surge del amargo convencimiento de la realidad vivida por nuestros pueblos, en los cuales las instituciones se hallan a merced de las decisiones personales de los dictadores. Parte de las razones de esta situación reside en la escasez de instituciones fuertes que hagan valer los derechos ciudadanos, que fuercen a los gobernantes (aquéllos que tantas cosas prometen en las elecciones presidenciales refocilándose en una demagogia sin ejemplo) a cumplir con sus deberes. La ausencia de instituciones sólidas es la que facilita los desacatos al poder y permite que el dictador pueda disponer a su antojo de aquello que desea, que gane siempre la lotería (p. 109), que trastorne el calendario (p. 92), que altere el curso normal de acontecimientos y llegue incluso a ordenar que una persona no pueda morir (p. 125). Humor negro es lo que respira *El Otoño del Patriarca*.

La debilidad institucional hace susceptibles de injerencia extranjera a las sociedades latinoamericanas; injerencia llevada a cabo sin ambages tanto por embajadores como por aventureros, o los dos ingredientes combinados en un solo personaje. Las intervenciones y ocupaciones militares son cosa rutinaria (pp.54, 116 y 117) y sólo las pestes logran a veces espantar a las huestes invasoras (p.54). Los embajadores están siempre poniendo el orden en los asuntos del gobierno (p.90), adecentando a los militares que comanda el dictador (p.117), pasando contrabando de mercancías

(p.125), sirviendo de garantes de los compromisos ajenos (p. 225), y otras actividades no menos comprometedoras. La presencia de enviados extranjeros confirma que los canales diplomáticos son un elemento de injerencia (sutil o brutal de acuerdo con las circunstancias) en los asuntos de las sociedades satélites. Pero García Márquez no ha querido parcializarse únicamente en contra de una determinada potencia hegemónica; las ha señalado a todas por igual, asignándole a cada una un tipo de actividad plausible, como si quisiera homogenizar la naturaleza del poder imperialista y esclarecer que toda dominación colonial o neocolonial está animada por la misma esencia, trátase de países nórdicos (Noruega, Holanda), insulares (Inglaterra), o americanos (Estados Unidos).

Por supuesto, el dictador ignora o parece ignorar los intrínsecos de la política internacional y sólo deviene consciente cuando la realidad le golpea en la cara o le obliga a tolerar —a regañadientes— una decisión que no ha emanado de él. Para eso se refugia en mitos y creencias sobrenaturales y cultiva con pasión desahogada el fuego que mantiene viva su propia imagen de ser omnipotente, verdaderamente mesiánico (p.27). La religión en sus manos es un instrumento de protección o justificación, un apoyo vigoroso frente a los avatares de la política interna.

Entre los personajes que pueblan la obra, la única que no se halla totalmente bajo la férula del dictador es Bendición Alvarado, como si ella, en su papel de madre sacrosanta, encarnase valores morales quintaesenciados, superiores incluso a los de la Iglesia y la Patria. Es la única que lo conoce a fondo, habiéndolo concebido 'sin concurso de varón' (p. 51), como una nueva Virgen María; lo protege de la muerte (p. 139). ¿Qué mejor recompensa para esa madre superdotada que la solicitud de su canonización oficial al Sumo Pontífice de Roma? (p. 143). Cuando el "cuerpo incorrupto" de Bendición Alvarado ha sido "expuesto a la veneración pública" (p. 147) y los planes para su canonización se revelan como una farsa (p. 155) y finalmente provocan la anulación de todo el proceso (p. 159), ¿qué otra alternativa que nombrarla por decreto "Patrona de la nación"? (p. 160). Bendición Alvarado viene a ratificar que las mujeres garciamarquianas son, como dice Ernesto Volkening, "portavoces de la cordura, almas de buen temple"³. Mientras los personajes masculinos se muestran fantasiosos y quiméricos, las mujeres parecen arrastrar consigo toda la fuerza del realismo cotidiano. Son valientes, decididas, audaces. No olvide-

³ *Los cuentos de Gabriel García Márquez o El Trópico Desembruado*, Buenos Aires: Editorial Estuario, 1969, p.40.

mos la inefable Ursula Iguarán de *Cien Años de Soledad*. Ellas tienen los pies en la tierra y usan la cabeza para elaborar ideas, no pierden el tiempo construyendo castillos en el aire. Ese pragmatismo es lo que hace de Bendición Alvarado —tan sencilla en sus afanes de pajarera y en las ocupaciones de la casa— una mujer excepcional. Porque bajo la candidez de sus frases: “si yo hubiera sabido que mi hijo iba a ser presidente de la república yo lo hubiera mandado a la escuela, señor” (p. 52), y la simplicidad de su existencia, palpitan la constancia, el amor desinteresado por el hijo, los consejos sabios, la fortaleza y la templanza de un carácter forjado en la fragua de la precariedad y los sufrimientos. Bendición Alvarado es la encarnación de un matriarcado que sólo muestra verdadera potencialidad en las intimidades de la casa. Únicamente la muerte puede desplazarla —a ratos— de la mente del dictador; únicamente la muerte logra que otra mujer —no menos pragmática— logre penetrar en la vida del patriarca, reduciéndolo a una especie de impotencia que ya no podrá superar. Con más agallas que Bendición Alvarado, más ambiciosa y preparada, Leticia Nazareno nos explicita que detrás de cualquier poderío dictatorial siempre hay una falda, que las faldas gozan de preponderancia entre las aficiones predilectas de esa estirpe de dictadores latinoamericanos. Ella le enseña a leer y a escribir siendo ya su “legítima esposa” (p. 133) y abandona su papel de novicia para convertirse en una siniestra primera dama, odiada por todos y sólo comprendida por él. Ella lo ha atrapado con un anzuelo del que un hombre primario como él no logrará escabullirse: magnífica en la cama (pp. 166 y 167), posee los encantos que a él le fascinan (p. 162), y es tan abnegada que hasta le limpia “los restos de caca (después) del amor” (p. 175). Leticia Nazareno trastorna su vida, lo domina con encantos y hace cuanto quiere: ella tiene “las claves del poder patriarcal” (p. 186), y “acumula más poder que el mando supremo y el gobierno” (p. 187). Al colidir los intereses de la ex-novicia con los de los ministros, funcionarios y militares, se hace reo de muerte y sucumbe víctima de la voracidad de los perros cimarrones en el mercado público” (p. 199).

A partir de la muerte de Leticia Nazareno, el patriarca, lleno de pesadumbre y amargura, parece dejarse arrastrar por la fatalidad y sólo levanta la mano para ordenar que encarcelen, fusilen y descuarticen a los que considera sus enemigos, aquéllos que le han arrebatado a la mujer y al hijo. El chivo expiatorio que recibe el nombre de Patricio Aragonés (El Doble) va a quedarse corto frente a José Ignacio Sáenz de la Barra, el maquiavélico ejecutor de los últimos designios del patriarca. Las fuerzas armadas (que

durante los cien años de mandato del dictador habrían contribuido a apuntalar su dominación) resurgen poderosas, y se dedican a preservar el poder dictatorial a sangre y fuego, desempeñando el rol de cuerpo acéfalo que defiende no una causa, no un país, sino intereses personales. Las más descabelladas torturas y los más crueles crímenes se ejecutan en nombre de la venganza personal, y para que el dictador conserve su aureola de omnipotente, sale al ruedo el terrible José Ignacio Sáenz de la Barra, proverbial consejero que ordena y dispone, actúa y supera con creces la vesania del mandatario. Vienen a la mente del lector los cacareados estereotipos creados por adláteres y beneficiarios de los regímenes dictatoriales de nuestro continente: "El no ordena matar a nadie, los que matan y torturan son los calieses", "El no es tan malo, malos son los adulones que le rodean", "El sería incapaz de mandar hacer algo semejante, muchas de las cosas que se hacen no son culpa suya directamente", etc., hasta llegar a eximirles de toda responsabilidad. Como ha ocurrido con Trujillo, Duvalier, Pérez Jiménez y otros. En esta fase del libro, lo grotesco adquiere proporciones inimaginables; la realidad es deformada a propósito y la hipérbole deviene, como nunca, consubstancial al texto. De aquí que estilísticamente *El Otoño del Patriarca* haya significado un paso adelante respecto a *Cien Años de Soledad*. Aunque esta obra, en nuestra opinión, supere aquélla en elementos mágicos. La violación de la sintaxis tradicional, el uso de un léxico exuberante y barroco, las interminables cadenas de cláusulas que nos hacen extraviar en un mar de ideas y sentimientos, no son nada casuales: cumplen el cometido que les ha asignado el autor. He aquí una demostración de la ligazón entre contenido y forma y la necesaria reciprocidad entre el uno y la otra. El mismo ritmo de la obra cobra velocidad a medida que nos acercamos a la total degeneración de las facultades físicas y mentales del dictador, y en consecuencia, de su régimen, que es el resultado de una fuerza aplicada en un solo sentido.

García Márquez ha creado un texto totalizante. *El Otoño del Patriarca* no es sólo el cuadro completo de un dictador del Caribe, dotado de superpoderes y capacidades extraordinarias (p. 50) que alimenta su megalomanía a base de condecoraciones y mitos (pp. 49-51), que despilfarra regaladamente los recursos económicos del país (p. 64) y se vale de testaferros para adueñarse de tierras, negocios y sistemas de comunicación (p. 65), que se protege porque se sabe odiado y temido (p. 70), pero nutre su mesianismo en cada uno de sus actos (pp. 27, 171 y 192), y que al

final de su historia se queda desamparado, terriblemente solo y decrepito (p. 170), acechando a las niñas que regresan del colegio para olerles y tocarles el sexo (p. 225), tan viejo ya para no darse cuenta de que luego las niñas fueron sustituidas por prostitutas. *El Otoño del Patriarca* quiere ser también la historia de los pueblos oprinidos del Caribe; historia secreta y pública de los mecanismos del poder, de las relaciones asimétricas entre gobernantes y gobernados, metrópolis y satélites, contada con la maestría de uno de los más fascinantes narradores de lengua española del momento.

POPULISMO, CLASES SOCIALES Y ALIENACION EN DOS NOVELAS DE MANUEL PUIG

El surgimiento de las clases populares¹ en Argentina y Brasil puede considerarse uno de los fenómenos políticos más relevantes de ambos países en las primeras décadas del siglo XX. Varios factores favorecen la aparición del populismo², contándose entre los más importantes: a) intenso proceso de migración (sobre todo en el caso de la Argentina); b) acelerada industrialización; c) crecimiento de las ciudades; d) crisis de la hegemonía oligárquica.

En el caso concreto de la Argentina, la inmigración europea fue considerable. Se ha estimado que los extranjeros alcanzaron, entre 1880 y 1920, el 30 por ciento de la población total³. También hubo una fuerte migración del campo a la ciudad, hecho que incrementó la población urbana de manera extraordinaria. El populismo es un fenómeno típicamente urbano —sobre todo de los grandes centros urbanos, tales como Buenos Aires y San Paulo—, que se produce en un momento de acelerado crecimiento industrial, sin precedentes en la historia del capitalismo argentino y brasileño.

Si bien las masas ejercieron una presión decisiva sobre el Estado, en el sentido de lograr mayor apertura de participación, no hay que olvidar que la 'incorporación política' de esas masas se

1 Francisco C. Weffort las define como "todos los sectores sociales —urbanos o rurales, asalariados, semi-asalariados, o no asalariados— cuyos niveles de consumo están próximos a los mínimos socialmente necesarios para la subsistencia". "Clases Populares y Desarrollo Social". En: *Populismo, Marginalización y Dependencia*, Centroamérica: EDUCA, 1973, p. 17.

2. El mismo Weffort ha dicho que 'el sistema populista' podría designarse como una "estructura instifucional de tipo autoritario y semicomparativo, orientación política de tendencia nacionalista, antiliberal y antioligárquica; orientación económica de tendencia nacionalista, estatista e industrialista; composición social policlasista pero con apoyo mayoritario de las clases populares". (Idem supra, p. 23).

3 Torcuato S. Di Tella, "Inmovilidad o coexistencia en la Argentina". En: *América Latina. ¿Reforma o Revolución?* Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1973, p. 206.

hizo 'desde arriba' y fue posible gracias al elemento aglutinador de líderes carismáticos como Perón y Vargas. Las masas fueron manipuladas por los grupos que las dirigían⁴.

Las dos primeras obras de Manuel Puig (1932)⁵ se insertan en la época peronista, sin hacer demasiadas alusiones directas a la situación política de entonces. Muchas manifestaciones sociales de aquellos años aparecen, como se verá más adelante, en ambos textos: los efectos de la inmigración, la creciente prosperidad económica y sus repercusiones en los sectores populares, la protección del gobierno a los obreros, los resultados del auge de los medios de comunicación de masas en las distintas clases sociales.

Es sobre todo este último aspecto el que más nos interesa de los libros de Puig. La radio, el cine, las revistas proporcionan gran cantidad de elementos homogéneos que permiten crear en los espectadores aspiraciones, facilitando la formulación de técnicas de control y manipulación, y la entronización del mito⁶ como efectivo recurso de dominación social. El cine, en la obra de Puig, no es un medio liberador; muchos de los filmes aludidos o rememorados son enajenadores por los ideales que postulan, a través de prototipos como los de la 'esposa perfecta', el 'matrimonio feliz', la 'niña prodigio', el 'hombre valiente', la 'mujer adorable' y otras utopías intencionalmente proporcionadas por el escritor. El título de la primera obra de Puig recurre al nombre artístico de una de las famosas estrellas del cine norteamericano⁷. Pero, ¿por qué traición? Fue la primera pregunta que nos hicimos al iniciar la lectura del libro. Ensayando una hipótesis-respuesta, lanzamos la siguiente: los personajes son traicionados precisamente por la distancia que media entre la vida (la realidad) y el mito, por la frustración que les causa la confrontación de la realidad con la fanta-

4 En el populismo "las clases populares no se representan a sí mismas en la política como clases que se enfrentan o transan con los intereses de las demás clases, sino que son representadas, o mejor dicho, manipuladas por líderes de partidos que vienen de 'clases superiores'." (Weffort, op. cit., p. 48).

5 Nació en General Villegas, provincia de Buenos Aires. Ha publicado *La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas Pintadas* (1970), *The Buenos Aires Affair* (1973); y este año se anuncia la próxima aparición de su último libro, *El beso de la mujer araña*.

6 El mito ha sido relacionado con el pensamiento mágico; las explicaciones no responden a un proceso racional. Los mitos son imágenes fabulosas de la naturaleza que los individuos internalizan y usan como puntos de referencia cardinales de su vida grupal.

7 Rita Hayworth (1918), la más famosa predecesora de Marilyn Monroe —cumbre de la mitología hollywoodense— había constituido para el público un símbolo sexual hasta que filmó *La dama de Shanghai* (1948), dirigida por Orson Welles, su esposo de entonces. De acuerdo con los datos de la *Enciclopedia Ilustrada del Cine*, (Tomo II. Barcelona: Labor, 1970, p.100) el "encuentro entre el enfant terrible del cine norteamericano y la célebre vampiresa fue fatal para su carrera, pues el director se complació en destrozarse su triunfante mito erótico, dejándola morir en un parque de atracciones, en la escena final, abandonada y despreciada por los hombres."

sía. Nada tan traicionero como el desengaño, la decepción, la desintegración de los sueños forjados al amparo de los mitos.

La primera obra de Manuel Puig refleja un mundo que no por simple e intrascendente deja de ser complejo y caótico⁸. Los hechos aparecen, en cada entrega, relatados por los personajes desde su muy particular punto de vista, sin que medie en ello la racionalización de la comunicación directa. Cada uno plantea los hechos que más le interesan de acuerdo con los dictados de su conciencia; nadie miente porque nadie está interesado en engañarse a sí mismo en el marco de sus propios pensamientos. Al lector le corresponde cotejar los hechos y decidir cuáles son veraces o falsos, cuáles corresponden a sueños, deseos o 'faits accomplis'⁹.

Nos luce que Toto constituye la figura alrededor de la cual gira la trama novelesca, pues casi la mayoría de los personajes se ligán a él de alguna forma. El chico vive obsesionado por el cine (instrumento que permite al escritor enlazar las vidas de los personajes). La existencia de Toto, la de sus padres, amigos y compañeros de escuela están relacionadas estrechamente con las películas. Los filmes pertenecen al llamado "Star System" hollywoodense de los años 30 y 40¹⁰. Toto identifica los protagonistas de sus películas preferidas (*El Gran Ziegfeld, Sangre y Arena, Lo que*

8 El caos deliberado de la nueva narrativa hispanoamericana no se funda, como erróneamente creen muchos, en la incapacidad de los escritores. Como dice Carlos Fuentes, refiriéndose a Puig y otros: "...Si en América Latina las obras literarias se contentasen con reflejar o justificar el orden establecido, serían anacrónicas: inútiles. Nuestras obras deben ser de desorden: es decir, de un orden posible contrario al actual... Nuestra literatura es verdaderamente revolucionaria en cuanto le niega al orden establecido el léxico que éste quisiera y le opone el lenguaje de alarma, la renovación, el desorden y el humor. El lenguaje, en suma, de la ambigüedad: de la pluralidad de significados, de la constelación de las alusiones: de la apertura". *La nueva novela hispanoamericana*, México: Ed. Joaquín Mortiz, S. A., 1969, pp. 31-32.

9 En un interesante trabajo de Augusto C. Sarrocchi C., donde se analiza el papel de narrador en *La traición de Rita Hayworth*, encontramos la siguiente afirmación: "En *La traición de Rita Hayworth*, los narradores aparecen presentados a través de los personajes principales de la entrega, personajes que sólo son sus expresiones ya que en la novela aparecen pensamientos y palabras que los personajes dicen, y salvo raras excepciones aparecen los personajes fuera de su plano lingüístico para efectuar acciones. Los contenidos de conciencia aparecen entonces mostrados mediante modos narrativos propios de la novela de la conciencia." "Sobre el narrador de *La Traición de Rita Hayworth*" de Manuel Puig, *Revista Signos*, VII (1), 9-10. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973-74, p. 98.

10 En el libro desfilan conocidas figuras del cine norteamericano: Fred Astaire y Ginger Rogers (pp. 37-38), Shirley Temple (p. 44), Alice Faye (p. 69), Robert Taylor, Luisa Rainer, Mirna Loy (p. 75), Olivia de Havilland (p. 79), Rita Hayworth (p. 81 y sig.) Era la época en que la industria cinematográfica norteamericana alcanzaba un desarrollo sin precedentes y lanzaba el actor-mercancía, para consumo de los espectadores. El "Star System" podría definirse como una "...modalidad de producción y exhibición basada exclusivamente en la popularidad de los intérpretes... Su principal inconveniente radicó en el vicio de elegir los temas en función del intérprete, en vez de hacer lo contrario, con la consiguiente coerción de las posibilidades creativas de los cineastas". *Enciclopedia Ilustrada del Cine*, Tomo III, p. 273.

el viento se llevó, En el viejo Chicago) con la vida real. Sus ejemplos de conducta, rostros, figuras, ademanes, frases y sentimientos son sacados del celuloide para exclusiva imitación (pp. 75 y 82); así como suspira con los amores de los héroes, tiembla con la victoria de los asesinatos (p. 41).

La cara opuesta de Toto es su primo Héctor, quien atraviesa el importante proceso de eclosión de la personalidad. En Héctor toma cuerpo una pubertad llena de erotismo y pasiones violentas que nada puede suavizar. Sus actividades se reducen a tres: el sexo (pp. 155-158), su desprecio por todo aquello que provenga de los 'libros cultos' (p. 157), y la práctica del deporte, que lo enloquece (pp. 160 y sig.). Si Toto se revela desde el principio como un niño inteligente con inclinaciones homosexuales (resultado de un proceso de socialización inadecuadamente conducido por sus padres¹¹), Héctor coloca el texto en su más alto punto de erotismo heterosexual, expresado en un lenguaje rudo y lleno de violencia que no oculta nada: "La Turríta esta con que tengo el pelo largo, me cago en lo que diga ella, lo que tienen estas minas en la cabeza, las horquillas tiene la Mari. Y la largo, y basta, si sigue hinchando mucho, total me la cogí, y si no se la cogieron antes es que en Vallejos todos son una manga de pajeros"¹².

En Cobito Umansky hay dos constantes que pueden relacionarse con Héctor: la obsesión sexual que lo arrastra (pp. 202-207) y su antagonismo hacia Toto. Pero mientras Héctor no tiene cortapisas que lo frenen, Cobito está atado por sus prejuicios morales, alimentados por las amenazas de un profesor que pretende pontificar sobre asuntos sexuales a base de un enfoque falso. La manera más terrible que Cobito elabora para enfrentarse a su antagonista es la persecución sexual. Las escenas en que Toto es perseguido por Cobito y compartes —Colombo y el paraguayo—, por real o imaginaria que sea la persecución, expresan la corrosión que un ambiente de represión sexual e ideológica puede causar en preadolescentes. El antisemitismo de Cobito (pp. 139-201) no es lo único que le obsesiona; también la envidia que siente por Toto (basada sobre todo en su complejo de inferioridad social y el reconocimiento de la superioridad intelectual del otro), y la situación

11 Al margen de consideraciones endocrinológicas, los científicos sociales admiten hoy que gran parte de las tendencias homosexuales se generan en el proceso en que el niño aprende las normas adecuadas para vivir en sociedad e interioriza patrones de conducta socialmente aceptados. En este proceso juega un rol importantísimo la familia, grupo primario socializador. Las llamadas 'desviaciones' son el resultado de una relación individual gratificadora con otros miembros del mismo sexo.

12 *La traición de Rita Hayworth*, p.155

familiar que le espera (p. 199) y que le hace imaginarse un porvenir incierto, semejante al de su hermano, condenado a un mostrador de pueblo (p. 208).

Los varones son seres llenos de violencia sexual. En Toto —en quien es menos explícita esta condición— el sexo toma el cauce de la curiosidad morbosa y la recreación ideal y autogratificadora del físico de Raúl García o Adhemar. Las hembras, a su manera, también buscan una salida a sus sentimientos, sólo que en ellas la represión ideológica y sexual es mucho más opresora. A Teté, por ejemplo, le preocupan las relaciones entre Paquita y Raúl, la masturbación (p. 103) y las tendencias homosexuales de Toto (pp. 107-109), pero estas preocupaciones están limitadas por las imposiciones mentales que ella misma crea. Teté recurre al lado más tradicional de la religión para explicarse la vida: la misa, los santos, los castigos divinos, la comunión (pp. 104-111), elementos que se disputan un lugar en sus pensamientos. Sus celos por Toto ponen en evidencia que éste goza de libertades y privilegios que ella no posee y a los cuales no tendría acceso, probablemente a causa de su estrechez mental. A Paquita le ocurre otro tanto, aunque con menos fuerza que a Teté. Paquita, hija de un inmigrante gallego (p. 173), quiere arrepentirse de sus “pecados”, tiene temor de Dios, pero la invade un sentimiento dubitativo en el momento de la confesión porque, aun cree que sus relaciones con Raúl no fueron correctas, reconoce el goce que ellas le han proporcionado (pp. 176-191). Por Paquita nos enteramos de las relaciones de Héctor y sus amigas (pp. 177-181), de la disputa de Toto y Héctor (p. 187), de los conocimientos literarios inútiles de Mita: ¿de qué le sirven en Vallejos, pueblo que la aísla del mundo y está muy por debajo de sus aspiraciones? (pp. 178-179). Lo único que le queda a Paquita es identificarse con la protagonista de *María*, apasionarse con el libro de Isaacs.

Mita es el personaje más consciente de la alienación colectiva en que viven los personajes de Vallejos. Sus reflexiones son tal vez las más explícitamente amargas de toda la obra. Su educación académica le permite analizar ciertas situaciones, preocuparse por la existencia de Dios (p. 138), la novela romántica (p. 143), la historia y la geografía (p. 147), o hacer disquisiciones metafísicas sobre la muerte: “...¿porque quién sabe lo que viene después de la muerte? ¿quién sabe con seguridad si no se sufre, si los muertos no son más malos todavía que cuando estaban vivos?”¹³ No

13 Idem supra, p. 145

obstante, como todos los demás, Mita no puede sustraerse al ambiente general de Vallejos. Ella también tiene su forma de evadirse: a través del cultivo de plantas (p. 133), los sueños con los Bosques de Viena (p. 135), los detalles naturalistas de lugares que no conoce más que por referencia, y por supuesto, el cine, cordón umbilical que la une a su hijo Toto (pp. 135-138 y 151) y a los demás. El descontento de Mita se traduce en una crítica al clima de Vallejos (p. 134); en una insatisfacción perenne porque Toto no crece ni aprende a nadar (p. 137); en la añoranza de Choli, cuya cháchara echa de menos, no por sustancial sino porque constituye un respaldo para el silencio y la vacuidad de su vida (p. 140); en la preocupación por la muerte del nene (pp. 141-142) y en su odio por la pseudorreligiosidad de Delia (p. 146). Ya se ve: nada trascendente. A pesar de todo, Mita encuentra un escape temporal sublimando sentimientos e identificándose con héroes de la novela romántica (p. 143).

La comparación de diferentes estratos sociales no escapa a las preocupaciones de los personajes. Para Delia es algo constante (p. 115); su afán por casar con Yamil Mansur (turco que aparece en su vida después del abandono de López) demuestra que está dispuesta a todo por darse una existencia feliz, colmada de preparaciones culinarias de su especialidad (pp. 116-118 y 132). A través de Delia se conocen otras facetas de los personajes, que volverán a repetirse, con distinto tono, posteriormente: la frustración de Mita (p.119) y las aventuras de Héctor (p.120). Delia se siente adolorida por el abandono de López (p.126) y pretende que Yamil podrá reemplazarlo sin dificultad, siempre que se adapte a ella (p.121). Como todos los otros es una prisionera del cine y 'vive' las películas (pp. 125-126): su insignificancia es rellenada con romances del celuloide e ideales de héroes y heroínas perfectos.

Herminia, la solterona del pueblo, también siente ese deseo de superar su condición humana, o refugiarse en un mundo interior que nadie puede arrebatárle. Herminia, residente en Vallejos por motivos de salud (p. 264), no puede soportar que una joven como Paquita planee casar siendo tan joven (pp. 267-268), cuando ella ya en los 35 y con tanta cultura acumulada, no ha podido pescarse un marido. Herminia se conforma con las representaciones mentales de la vida de grandes músicos y ser una romántica en pena. Su antipatía por Toto, el único en Vallejos que la hace desesperar, el único que le muestra prepotencia intelectual constantemente (p.272), no es algo fortuito. Muy a pesar suyo lo encuentra mentiroso, criticón, marica (pp.277-285). Lo que Herminia desearía es una vida simple, sin las sofisticaciones de sus conocimientos de

música y literatura, junto a un hombre "bruto" pero que la quiera y la proteja. Su refugio en la religión (p. 278), en el chisme (pp. 272, 282-283), no tiene otra razón de ser que la evasión. Frente al cuestionamiento que Toto le plantea sobre Dios, ella prefiere refugiarse en sus creencias metafísicas (pp. 278-281).

Berto, el padre de Toto, cuya única aparición directa se produce en la carta insertada al final de la obra, es un hombre simple de gustos pueblerinos que goza contemplando su mujer regordeta, su hijo recién nacido y cree en Dios (pp. 288-291). Berto, sin alcanzar a comprender exactamente su situación de clase, es consciente de que su hermano ha permanecido indiferente ante su situación económica (p.289) y es el responsable de su ignorancia por haberlo sacado de la escuela para ponerlo a trabajar; falta que no le perdonará jamás (p.294). Sólo hay una cosa que está clara en su mente: evitará que Toto pase por la lucha que él ha pasado; como típico pequeñoburgués, hará lo que esté a su alcance para darle al hijo lo que a él le ha faltado (p.293).

Esther, en cambio, es un personaje rico en variaciones, tal vez el más consciente de su posición de clase (pp.214-217). Con sólo 14 años la muchacha acomplejada por su situación social (p.215), ha internalizado ciertos logros populistas: "Ahora los pobres tenemos nuestro diario, sus múltiples páginas la expresión de nuestro líder, en una palabra encerrado en el corazón de un pueblo... ¡Perón!, en un año que eres presidente no caben en las páginas de cada día de todos los meses de este año de periódico las cosas que has hecho por nosotros."¹⁴ Ella está secretamente enamorada de Héctor (p.221), teniendo que valerse de Toto para establecer comunicación con el primo. La competencia de los adolescentes es singularmente expuesta por Esther. Los paseos por la ciudad y la concurrencia a lugares de diversión, tales como Adlon, el cine y la Cabaña Canadiense (p.224), son magníficos medios para presentar la desigualdad social y las mortificaciones que tal situación produce en los adolescentes. El lenguaje de Esther, íntimo y secreto, lleno de estereotipos y pastiches, es indeciblemente cursi (pp. 223-229). La sublimación del lenguaje es tan ideal como Adhemar, el muchacho-quimera (p.226). La no correspondencia de las aspiraciones burguesas de Esther y sus ideales populistas quedan de manifiesto en las revelaciones sobre el futuro de su vida (p.238).

Los procedimientos aplicados en *La traición de Rita Hayworth*

¹⁴ Idem, p. 219.

aparecen perfeccionados en el segundo texto de Manuel Puig, *Boquitas Pintadas*. Esta vez hallamos una obra mucho más elaborada que no logra superar, sin embargo, el impacto y la espontaneidad coloquial de la primera. Puig ha parodiado —con excelente sentido del humor— las radionovelas escuchadas por las masas argentinas durante aquellos años del peronismo. Ha empleado para ello una técnica objetiva, muy propia del lenguaje periodístico. La intervención de los personajes, mucho menos directa que en su primer libro (en gran parte de la obra el narrador describe las situaciones) aparece ordenada de una manera singular.

La primera parte del texto rezuma un humor incomparable y optimista, a través de tres historias que se yuxtaponen y alternan continuamente:

1. La del noviazgo de Nélide Fernández (Nené) con Juan Carlos Etchepare. La chica trabaja como empaquetadora en “Al Barato Argentino” y su única ocupación extralaboral es la fogosa relación con Juan Carlos (pp. 53-61). Este vive en compañía de su madre (Doña Leonor) y hermana (Celina). Desde el principio el joven muestra gran propensión a las enfermedades respiratorias (circunstancia que permite estructurar el nudo de la obra); la tuberculosis terminará minando su vida. Madre y hermana se muestran opuestas a estas relaciones, haciendo que las cosas cobren un típico sabor de radionovela (pp. 62-63).

2. La de las relaciones de Francisco Catalino Páez (Pancho) y Antonia Josefa Ramírez (Rabadilla). El, obrero de la construcción, sueña con muchachas situadas a un nivel superior al suyo: Nené y Mabel (pp. 77-79). Raba habita en la despensa de la casa de familia donde presta servicios domésticos. Sus gustos son los de una sirvienta de pueblo: los tangos, el cine (p.85). Pancho, con aspiraciones de convertirse en policía, corteja y logra el amor de Rabadilla (pp. 80-82).

3. La de las relaciones de María Mabel Sáenz con Juan Carlos, Celina y Nené. Mabel es la típica jovencita pequeñoburguesa de Vallejos, completamente alienada por el cine (p.73), las revistas femeninas (p.75), los sueños con las pasiones de los personajes (pp.73-75 y 140). Incluso sus visitas a Nené están signadas por la radionovela (pp. 200-209).

La segunda parte del texto cobra un sabor amargo, fatídico, y si a veces nos hace reír es porque como lectores no podemos participar del pastiche que ingeniosamente se nos narra. La conclusión de las historias es la siguiente:

1. Nené casa con un hombre por el cual no siente verdadera pasión; la ahoga la insulsez del matrimonio en su apartamento de Buenos Aires, sin que pueda olvidar a Juan Carlos. Este, después de largas estadías en el sanatorio, muere durante una visita a su familia (pp. 214-220).

2. Rabadilla queda embarazada de Pancho y tiene un hijo (pp. 217 y 169). El obrero pierde la vida en un extraño suceso ocurrido en la casa de Mabel. Raba deviene una ocupada madre de familia.

3. Mabel acaba de maestra de colegio privado.

Al margen de estas tres historias centrales, el autor eslabona la intervención de Celina, quien intercepta las cartas que Nené le envía a Doña Leonor y las contesta haciéndose pasar por la anciana (p.231): otro rasgo típico de radionovela. Celina, frustrada solterona, aprovecha la menor oportunidad para hacerle creer a Nené que tiene un magnífico partido y grandes posibilidades de matrimonio (p.233). Cuando lo cree más devastador, envía las cartas de Nené al esposo de ésta, las cuales contienen revelaciones dolorosas de Nené sobre su marido e hijos (pp. 235-237).

Manuel Puig ha construído un texto que parodia perfectamente la novela—folletín,¹⁵ la novela por entregas, recreando un ambiente, una época y unos personajes típicos de las clases populares argentinas durante los años del peronismo. Los medios de comunicación de masas juegan un papel esencial en la manipulación de los sectores envueltos en la trama. La identificación de hombres y mujeres de carne y hueso con ideales inverosímiles conducen a la evasión, a la minimización de la capacidad personal, a la agudización de los conflictos interpersonales: una especie de masturbación colectiva, echando mano de fetiches imaginarios: artistas de cine, personajes de novelas románticas, modelos de revistas femeninas.

Los complejos de inferioridad social, ya expresados en *La traición de Rita Hayworth*, quedan expuestos en las cartas de Nené a Doña Leonor: “¿Qué chicas iban al social? Chicas que podían ir muy bien puestas, o porque los padres tenían buena posición, o porque eran maestras, pero como Usted se acordará las chicas de las tiendas iban más bien al Club Recreativo. Mamá me dijo que

15 Según Sarrocchi, la novela de folletín “pertenecce a la manifestación literaria de lo popular que está estructurada en torno a la entrega. La entrega constituye una unidad narrativa con sentido completo. Haciendo un paralelo entre la novela y la manifestación dramático—teatral, podemos asociar la idea de entrega con la de cuadro en el teatro épico dialéctico, entendiendo por tal la unidad representacional con sentido completo”. (Op. cit., p. 97).

metiéndome donde no me correspondía iba a ser para lío nada más”¹⁶. Nené sabe que, sin ser precisamente una marginada, no está a la altura de Mabel y otras. Su matrimonio es una escapada de ese ambiente tortuoso de Vallejos, que la enfrenta a una competencia para la cual ella no está preparada. Nené no es la Esther de *La traición de Rita Hayworth*, dispuesta a superar su condición de hija de obrero, mediante el estudio y el trabajo. Nené confiesa que “mi padre no me pudo hacer estudiar, costaba mucho mandarme a Lincoln a estudiar de maestra, no era más que jardinero, y a mucha honra”¹⁷. El conformismo la domina: a Nené le basta un matrimonio anodino, a pesar de su disgusto: “¡Qué distinto era en Vallejos! A la tarde venía alguna amiga, charlábamos, escuchábamos la novela, bueno, eso cuando no trabajaba en la tienda, pero acá ¿qué gané con venirme a Buenos Aires? No conozco a nadie, los vecinos son unos italianos recién venidos más brutos que no sé qué, y una rubia que debe ser mantenida, mi marido está seguro”¹⁸. Por eso vuelve el esposo después que éste ha descubierto sus relaciones con Juan Carlos y la no superación de aquella etapa. Veinte años más tarde, en la hora de su muerte, ella pide que esas cartas sean quemadas para que hijos y nietos no puedan nunca descubrir un pasado que ella no ha podido olvidar (pp. 251-252). Es decir, ya con un pie en la tumba, se aferra al sueño de algo que no ha muerto en absoluto para ella.

Tanto Juan Carlos como Pancho son la contrapartida de los personajes femeninos. Ambos, con escasa diferencia, responden al modelo típico del macho latinoamericano. En Juan Carlos, el fenómeno adopta una expresión pintoresca, en Pancho encarna al muchacho de estratos bajos que carece de posibilidades sociales y ve su ingreso al cuerpo de policía local como la mejor alternativa de su vida. Pacho es la representación de los jóvenes cuya ignorancia facilita la enajenación. Y así, pasa por el mundo de forma inadvertida: él nada significa. Por eso Mabel no expía su falta: Pancho es un recuerdo, un expediente policial. A Mabel le basta con la confesión de su pecado (pp. 214 y sig.); luego vivirá una existencia apacible.

Juan Carlos, rodeado de clisés, no tiene otra salida que refugiarse en la exaltación de su condición de enfermo, en la escritura de tiernas y sentimentales cartas de amor a Nené. Nunca es el macho más indefenso que en la enfermedad. Todas las mujeres

16 *Boquitas Pintadas*, p.25

17 *Idem supra*, p. 34

18 *Idem*, p. 30.

que rodean a Juan Carlos, incluida la viuda Elsa Di Carlo, completan el cuadro matriarcal que lo protege.

Frente a los problemas de desempleo, hambre, miseria y persecución política de grandes sectores latinoamericanos, ya planteados por numerosos narradores, las obras de Puig vienen a presentar —a base de múltiples recursos—¹⁹ un drama sobrecogedor: la enajenación de grupos humanos que si bien cuentan con ciertos recursos económicos y status social mediano, viven sumergidos en un mundo intrascendente, apartados de la participación política, condenados al consumo de una subcultura que por mendaz y distorsionante de la realidad, los obliga a la pasividad sometiéndolos a la manipulación de las clases dominantes.

19 Entre las técnicas narrativas usadas por Manuel Puig pueden mencionarse: diario íntimo, agenda, carta, composiciones literarias escolares, monólogo interior, diálogos (directo e indirecto), sueños, cuaderno de pensamiento. El uso del tiempo es un recurso hábilmente manejado por el autor: aunque fechadas, las entregas no se suceden necesariamente en orden cronológico.

*A cien reyes juntos nunca ha tributado
España las sumas que a vuestro reinado.
Y el pueblo doliente llega a recelar
no le echen gabela sobre el respirar.
Aunque el cielo frutos inmensos envía,
la infama de estéril nuestra carestía.
Quevedo.¹*

*Terra Nostra*², la última obra de Carlos Fuentes (1928),³ es el trabajo narrativo más ambicioso del escritor mexicano y uno de los más sólidos productos escriturales de toda la narrativa hispanoamericana desde el estallido del *Boom*. La experiencia literaria que significa la lectura de *Terra Nostra*, nos remite inexorablemente a seis obras que consideramos fundamentales y representativas de la nueva novelística de nuestro continente, y de las cuales el escritor ha dejado prueba de reconocimiento al final de su libro.⁴ El empeño cosmogónico del libro de Fuentes tiene más de un contacto con estos otros que, en su momento, marcaron significativos pasos de avance para la narrativa de lengua española, y que han colocado a

1 Fragmento del *Memorial a Enrique IV* —que causara el encarcelamiento del poeta—, aparecido debajo de la servilleta del rey, hacia diciembre de 1639. Cfr *Obras Completas*, Tomo II, Verso, Madrid: Aguilar, S.A., p. 455.

2 Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A., 1975, 783 p.

3 Otras obras importantes del escritor mexicano: *La región más transparente* (novela, 1958); *Las buenas conciencias* (novela, 1959); *La muerte de Artemio Cruz* (novela, 1962); *Aura* (novela corta, 1962); *Cantar de ciegos* (cuentos, 1964); *Zona sagrada* (novela, 1967); *Cambio de piel* (novela, 1967); *La nueva novela hispanoamericana* (ensayo, 1969); *Cumpleaños* (novela corta, 1970); *Casa con dos puertas* (ensayo, 1970); *El tuerto es rey* (teatro, 1970); *Cuerpos y ofrendas* (antología de su narrativa corta, 1972).

4 En la pág. 765, el argentino Oliveira (*Rayuela*), Buendía (*Cien años de soledad*), Cuba Venegas (*Tres Tristes Tigres*), Humberto el mudo (*El obscuro pajarero de la noche*), Esteban y Sofía (*El siglo de las luces*) y el limeño Santiago Zavalita (*Conversación en La Catedral*), departen amistosamente en París sobre problemas latinoamericanos de actualidad: las dictaduras, el imperialismo norteamericano, la guerrilla cubana, etc.

la literatura latinoamericana en un puesto de primerísimo orden: *El Siglo de Las Luces* (1962), de claro enraizamiento en lo histórico europeo y americano y de un excelente neobarroquismo narrativo; *Rayuela* (1963), que ofrece planteamientos originales de capitales problemas del hombre contemporáneo: el desarraigo, la angustia existencial, el desdoblamiento de la personalidad; *Tres Tristes Tigres* (1965), verdadera fiesta del lenguaje donde todo está permitido y nada es imposible, donde hay constante reformulación y cuestionamiento de las palabras en tanto vehículo de comunicación; *Cien Años de Soledad* (1967), en el cual la búsqueda de los verdaderos valores del hombre latinoamericano se empalma con la narración de sus padecimientos bajo la dictadura, sus sueños en la guerra y en la paz, su eterno deambular, sus creencias mágico-religiosas; *Paradiso* (1966), tratado novelesco que contiene toda una subversión erótica, y ha roto convencionalismos morales y sociales en el marco de un minucioso preciosismo lingüístico; *Conversación en La Catedral* (1969), el cual, entre otros méritos, confiere singular importancia a la instancia política y propone, sin caer en el panfleto, una visión totalizadora de las clases sociales peruanas; y *El Obsceno Pájaro de la Noche* (1970), por el manejo alucinante del mito, el uso de lo fantástico para abordar la realidad.

Muchos de los problemas formales y temáticos de estas obras maestras de la narrativa hispanoamericana son replanteados en el libro de Fuentes, a través de una sucesión de hechos que va desde el *comunismo primitivo* de los pobladores primigenios del Nuevo Mundo, incluyendo la decadencia de la Roma del emperador Tiberio y la historia de Cristo, hasta la descomposición del reinado de los Austrias, especialmente el de Felipe II, y los graves problemas que acosan al hombre actual. Sin embargo, como veremos más adelante, las fuentes e influencias de *Terra Nostra* son mucho más amplias: la *Biblia*, *El Burlador de Sevilla*, *La Celestina*, *El Quijote*, el modernismo, los místicos españoles, la novela fantástica, la filosofía griega, la escolástica, el romanticismo francés, las literaturas orientales, la pintura barroca. Todo lo ha pretendido el escritor mexicano: lo humano y lo divino, las fuerzas del mal y del bien, la vida y la muerte, el consciente y el subconsciente, el dolor y la alegría, lo individual y lo colectivo. Y de todo nos ha dejado prueba, en un libro cuyo argumento sería complejo contar.

Terra Nostra cuestiona los planteamientos de la novela tradicional, a base de toda una teoría de la escritura, y echa por el suelo las nociones que sustentan al género. No obstante, ha preser-

vado todo lo que de esencial tiene la novela: la historia, los personajes, la anécdota, el mensaje. El autor, consciente sin duda del papel que ha de jugar la literatura en el mundo actual, se muestra como un hábil cuestionador crítico de la realidad. Si se puede hablar de antinovela y de antihéroes al citar a *Terra Nostra*, es porque el libro desarticula todo el concepto de novela, partiendo de las mismas teorías que le dieron origen, y trastorna las categorías básicas sobre las cuales se levanta la producción novelística de la sociedad burguesa.⁵

Las historias

Unas tres cuartas partes del libro están dedicadas a la historia de la España de Felipe II, llamado el Prudente, que gobernó 43 años. Es decir, la etapa más floreciente de la España posterior a la de los Reyes Católicos y Carlos I; la España donde se afirmó el Renacimiento y florecieron Fray Luis de León, Teresa de Ávila, Juan de la Cruz, y donde ya se gestaba la más importante revolución artística de aquellos tiempos: el Barroco. Pero también la España embarcada en luchas que terminarían desangrándola, la España de la Contrarreforma que se autoproclamaba defensora del catolicismo y perseguía a los protestantes, sometiéndolos a la Inquisición, mandándoles a la hoguera; la España minada por las rebeliones de aquellos que cuestionaban el poderío de un monarca que había perdido la cabeza en nombre de la religión y desatara la más encarnizada cacería contra sus súbditos durante medio siglo en el cual imperó una absoluta intolerancia de credo.

Después del año 1492, la estrella de España se alzó en el firmamento del Viejo Mundo, alcanzando su punto más alto en el gobierno de Carlos I, hijo de Felipe I, el Hermoso, y Juana, la Loca. Eran los tiempos de las expediciones al continente recién descubierto, los embarques de oro, la conquista de territorios habitados por aborígenes que no conocían la pólvora ni los avatares del trabajo humano a la manera de la Europa medieval. Con la llegada de la segunda mitad del siglo XVI, esa estrella descendió: se agotaban rápidamente los tesoros, ganaban terreno otras poten-

⁵ Carlos Fuentes ha clarificado su posición frente a los postulados de la nueva novela francesa, que practica la muerte del personaje, de la historia y la anécdota para concentrarse en los objetos y en el lenguaje. Cfr Alain Robbe-Grillet. *Du réalisme à la réalité: Pour un nouveau roman*, París: Les Éditions de Minuit, 1963; y nuestro artículo "La nueva novela francesa", *FIRME*, Nov. 4, 1975, pág. 10. Fuentes ha dicho en una entrevista "... porque, a diferencia de los escritores del *nouveau roman*, creemos que tenemos muchísimo que decir...todo lo que no se ha dicho en cuatro siglos de historia". (*Los escritores frente al poder*, Walter Mauro y Elena Clementelli, Luis de Caralt Editor, S.A., 1975, p. 183).

cias europeas (Francia, Inglaterra, los Países Bajos, Portugal) en la disputa por los territorios descubiertos, las poblaciones indígenas disminuían, se rebelaban los colonos, la Metrópoli perdía el control de las operaciones comerciales realizadas en las colonias. Es decir, el tiempo histórico del libro de Fuentes son cincuenta años de la plenitud de ese apogeo lleno de convulsiones políticas y sociales, en los cuales se producía una extraordinaria floración artística y, como contrapartida, se preparaba el terreno para la decadencia del imperio español.

Terra Nostra es un libro que refleja, con pasmosa fidelidad novelesca, el definitivo enterramiento del mundo feudal, de todo lo que él significó en términos de rígidas jerarquías sociales, títulos nobiliarios, hambrunas y epidemias padecidas por los pueblos del viejo continente. Es, en esos mismos parámetros, la historia del nacimiento de la sociedad burguesa y de la eclosión de nuevas clases sociales signadas por el dinero, el cual habría de constituir un instrumento de intercambio fundamental que permitió la sustitución del trueque y la expansión económica capitalista en múltiples direcciones. Apenas se perciben algunos elementos de la sociedad feudal: la vigencia del derecho de pernada, la poderosa presencia del Señor en los pueblos sometidos a su dominación (*El Señor visita sus tierras*⁶), la rígida división estamentaria. Otros aspectos aparecen esbozados, ridiculizados, o descritos con desenfadado humor: la caballería, la falsa gravedad de los ministros de la iglesia. Hay una historia que se desliza subterráneamente: la de la religión como instancia dominante en la España anterior y posterior al Descubrimiento. No hay una sola de las partes del libro en que no aflore la religión en alguna de sus manifestaciones. En la parte que concierne a la historia de los Austrias, la religión marca una época de oscurantismo espiritual, de un dogmatismo cuyas negativas consecuencias se extendieron a todo lo largo de los siglos XVI y XVII y, con menor intensidad, XVIII y XIX. La presencia de lo religioso es un fantasma que controla, tanto los movimientos de masas como las acciones y pensamientos individuales; nadie escapa al signo tutelar de la religión católica, ni siquiera aquellos que dudan de buena fe sobre la validez de algunos principios incuestionables de aquellos tiempos: el origen de Dios, la divinidad de Cristo, el poder terrenal de la Iglesia, el arte y la ciencia como actividades no fundamentales de la vida humana.

6 Los títulos en cursivas, generalmente entre paréntesis, corresponden a subdivisiones del libro que comentamos.

Toda la segunda parte del libro es un gran paréntesis dedicado al Nuevo Mundo, a la vida aparentemente simple y profundamente compleja de los pobladores de la península de Yucatán. Si la primera parte es un viaje tortuoso al mundo cruel de Felipe II, cuyo mecenazgo es tan conocido como sus devastaciones en el resto de Europa, la segunda es un *intermezzo* poblado por seres humanos pacíficos, con sus creencias y ritos truculentos, sus holocaustos (*Día del espejo humeante*), sus prácticas incomprensibles para los europeos de aquel siglo XVI, lanzados, ávidos de oro y poderío, a la conquista de los inmensos territorios americanos. Creemos que esta parte de *Terra Nostra* es una larga metáfora de la vida de diferentes pueblos indígenas antes del descubrimiento de México y del impacto que significó la llegada de los españoles a esas regiones vírgenes. Se requería, como lo ha demostrado Fuentes, un conocimiento cabal de los mitos que explican el origen de México, para elaborar veinte secciones en las cuales predomina una atmósfera mágica, no de la hechicería practicada en el viejo continente para espantar al diablo, conjurar males, hacer daño al prójimo y por lo tanto, magia negra, sino de la magia practicada como culto a los dioses, como ofrenda que todos aceptan a tenor de deber y privilegio, aunque en ella pierdan la vida. No hay, empero, una total desconexión entre la España de la segunda mitad del siglo dieciséis y las historias fantásticas de México. Estas son contadas al rey por el protagonista de las aventuras, Juan Agrippa, personaje que viene a constituir una especie de polo energético en toda la obra, poseedor de una simbología que se remonta al nacimiento del cristianismo.

Terra Nostra es también la historia de la decadencia del Imperio Romano (*Manuscrito de un estoico*) y de la frágil vigencia del antiguo régimen esclavista. Los manuscritos hallados por Felipe en las botellas relatan, por boca de Teodoro —especie de secretario del emperador Tiberio—, la corrupción a que había llegado el otrora poderoso imperio de los césares, el desenfreno de las saturnalias fomentadas por el emperador, las escenas sexuales entre hombres y mujeres deformes, montadas para halagar la vista del impotente gobernante. Y al mismo tiempo, la inclusión de la historia de Cristo —completamente reformulada— su pasión y muerte, y la trascendencia que para el mundo antiguo significó el advenimiento del cristianismo.

Los personajes

Terra Nostra contiene una galería de aproximadamente 30 tipos humanos claramente perfilados, donde sobresalen ocho o diez caracteres principales. Felipe el Prudente, el obsesionado rey de arranques místicos, se yergue por sobre todos los demás: a él van a confluir todas las acciones, por más distantes y ajenas al ámbito del alcázar que ha hecho construir para recluirse y dedicarse por entero a la meditación, a la oración, al arrepentimiento, a la flagelación incluso de su propio cuerpo, en un esfuerzo por purificarlo y hacerlo digno de Dios. Felipe arrastra consigo las pasiones de quienes le rodean; sus amores, odios y temores se reflejan en cada uno de sus actos y reflexiones sobre el poderoso reino español y el destino de una monarquía que, aunque muchísimo más audaz que la romana, no alcanzaba, a su juicio, el brillo de aquélla. Felipe es un hombre tan obsedido por la religión que llega a caer en frecuentes estados de trance frente al cuadro de Orvieto, extraña pintura que plantea no sólo una subversión religiosa, sino también formal y artística. Felipe duda; angustiado, se debate ante una arriesgada dicotomía: la fidelidad a los preceptos de la Iglesia, que él como rey y primer abanderado de España debe preservar, y el conflicto interno que le obliga a replantearse creencias fundamentales que sustentan la religión oficial por él tan defendida. Incapaz de hacerle frente a innumerables compromisos de Estado, se va consumiendo entre la podredumbre de su propio cuerpo. Las 'taras de nacimiento' ganan terreno con los años y Felipe degenera en un cuerpo llagado, de donde manan pus y olores fétidos, para terminar inmóvil sobre su propio estiércol, tal como había nacido. El rey exclama: "Nací en una letrina; morí en otra" (p.756). Y al abrir su cuerpo los doctores encuentran piojos, un corazón 'del tamaño de una nuez', 'grandes cálculos en el riñón', 'el hígado lleno de agua', los intestinos 'putrefactos' y un solo 'testículo negro' (p.757).

El enigma de los treinta y tres escalones es un factor que permite dar vueltas alrededor del rey, llevándolo al paroxismo de su fe religiosa. La ascensión al último escalón es búsqueda insatisfecha de un encumbramiento místico que nunca alcanzó en vida el monarca (p.760). Junto a él se mueven constantemente Celestina y Ludovico, sus hermanos/amantes, sus amigos/enemigos. Hay la Celestina joven, la muchacha entregada por Felipe el Hermoso a su hijo para que haga uso del derecho de pernada que le corresponde al rey; la muchacha humilde, perseguida por el putaño, escondida en el bosque y violada por dos viejos; la que tantas veces compar-

tió la cama con Felipe y Ludovico sintiéndose amante de ambos y propiedad de ninguno. Y hay la Celestina vieja, la bruja alcahueta que mantiene turbias relaciones con el monarca, la que recibe extraños encargos, como el de reparar el virgo de Inés, quien ha recuperado insólitamente su virginidad. En este punto la Celestina se confunde con el personaje de la literatura clásica española, del cual nos ocuparemos más adelante. Son dos en una, una que se divide en dos para confundirnos, despistarnos, arrancarnos ora un gesto de compasión, ora una palabra de repudio. Ludovico, el estudiante cuestionador de la religión y de Dios, el rebelde de ideas heréticas que escapa al castigo de la inquisición aragonesa, es el amigo/amante de Felipe, el entrañable hermano a quien éste, no obstante, olvida, para reencontrarlo casi al final de la obra, en una escena que mucho tiene de reproducción mesiánica. Hay también el Ludovico joven, incansable trotamundos en busca de la verdad, el traductor de la casa de Donno Valerio Camilo, el que vivió perdido en Oriente durante diez años; y hay el Ludovico viejo, ciego, vencido, lleno de una serenidad juiciosa y sabia.

La sombra de Felipe es Guzmán, sotamontero, ayudante, hijo de señor empobrecido de los reinos taifos (p. 644), lleno de amargura y resentimiento contra su Señor. Guzmán es nido de frustraciones y perfidias palaciegas, que tanto aprovecha la más mínima ocasión para mostrarse sumiso ante Felipe u ofrecerle incondicionalmente sus servicios a Isabel, como hace uso de la confianza de que goza para vengarse secretamente del rey, matándole al alano Bocanegra, o llevándole los perros a la cama para que defequen y copulen sobre el cuerpo de Felipe, mientras duerme, vencido por los calmantes. Guzmán conspira sin que llegue nunca a desatar la rebelión que ha preparado con sigilo dentro del propio palacio. Confía en sus mezquinas artes furtivas, en su paciencia, en la llegada de la hora decisiva que habrá de redimirlo. Pero Guzmán es también Hernán Cortés (p.710), el conquistador sanguinario de México que quemara las naves y se entregara enloquecido a una afanosa búsqueda de la Fuente de la Juventud. También se cumple en este tipo humano el desdoblamiento de la personalidad visto en otros, recurso que Fuentes ha manejado con asombrosa destreza, en un esfuerzo por combinar la realidad histórica, la realidad real y la realidad ficticia. Hay momentos en la lectura en que no podemos separar lo verdadero de lo falso, la fábula de la realidad concreta, y en este sentido creemos que el escritor evitó así que su obra fuera encasillada como novela histórica, porque si bien la materia prima proviene de documentos y

fuentes, la realidad novelesca es otra bien diferente, con sus propias leyes y su dinámica interna.

Cuatro mujeres, cada una con problemas específicos, señoras solitarias en sus predios, se mueven alrededor de la figura del Señor. La Dama Loca, madre de Felipe, remedo de esperpento singular, es un tipo atractivo. Su peregrinación interminable por todo el reino, arrastrando el cadáver embalsamado de su marido, Felipe el Hermoso, para que nadie pueda arrebatárselo, la convierte en un espectro ambulante. La reciedumbre de su carácter se levanta por encima de todos los contratiempos; su voluntad va más allá de la muerte y aun en la cripta que contiene su cadáver, abrirá los ojos y hablará al hijo, le dará consejos, olvidando momentáneamente su desgracia de toda la vida: haber tenido un marido hermoso y no disfrutarlo, haber sido abandonada en momentos cruciales de su existencia (p.678). Su única venganza es la posesión absoluta del cuerpo inánime de su difunto marido y la exclusión de mujeres —incluyendo a las monjas— del ámbito bajo su dominio. La Dama Loca es una repulsiva figura, temible y temida. Enloquece de amor por el rey putaño y decide aislarse de todos a la muerte de su compañero, mas no reclusa en monasterio, sino echada en el patio, a merced de los perros, que la atacan y destrozan una noche. Y luego hay que amputarle los miembros que se le pudrieron porque ella no quiso que la tocaran y se queda sin brazos ni piernas, hecha un muñón de mujer, más enfurecida que nunca, ansiosa de poseer a un hombre y copular con él (*La dama loca*).

Barbarica, la enana acompañante, el único ser del sexo femenino que la Dama Loca admite en su cortejo, es otro personaje concupiscente. Su deformación innata no le impide luchar o disfrutar los placeres de la carne; su única pretensión es el matrimonio con el Príncipe Bobo y un gran festín para celebrarlo (*Nox intempesta*). Las pantomimas de Barbarica, sus apetitos desmedidos, sus actos deformados por la gula, nos pintan una figura común en las cortes europeas de antaño, reproducidas en novelas y libros de fantasía. Son seres, empero, de una cordura que a veces sorprende; pueden amar “más allá de la muerte” con una constancia firme y guardan fidelidad a sus amos sin esperar recompensas. Por eso no es raro que la Dama Loca complazca a su camarera a la primera oportunidad y trate de hacerla feliz.

Lejos del rey, pero a una distancia que siempre él puede salvar, se mueve Isabel, reina inglesa/española, casada muy joven con Felipe, a quien nunca llega a poseer. Isabel, insatisfecha, se

procura placer a espaldas del marido, así tenga que hacerlo con el náufrago o con Fray Julián, el confesor de la corte. La historia de Isabel lacera por lo que tiene de conmovedor su drama íntimo. Casada, aunque virgen, amada por el esposo pero intocada (el amor de Felipe es ideal), sólo encuentra ayuda en un ratón que le horada el himen cuando ella se encuentra de espaldas sobre las losas del patio del alcázar, donde permanece treinta y tres y medio días sin que nadie acuda a ayudarla a recuperar su postura vertical (*Prisionera de amor*). Más que una hedonista es una mujer reprimida y ansiosa que necesita del calor de un hombre, y por eso se entrega a desenfrenados coitos con el náufrago a quien desconoce, pero en quien halla el placer que su marido no le brinda (p.173). Isabel no tiene la culpa de ser voraz y sanguinaria en el amor: el ratón que la desfloró en el patio del castillo le ha insuflado un diabólico espíritu incontinente (*Gallicinium*). Su fidelidad al mur se mantiene incorruptible, mas sus inclinaciones sibaríticas la enloquecen, llevándola a formar el cuerpo de un hombre, con miembros (partes) de cadáveres distintos (antepasados de Felipe), dándole forma final con cera. Como la madre del monarca, ella también se fabrica un hombre para poseerlo según su albedrío, para tenerlo siempre junto a ella en una habitación del palacio. Tanto el caso de la Dama Loca como el de Isabel exponen las consecuencias mentales de una época de continencias impuestas, de inhibiciones simuladas, en la que deseos normales eran cubiertos por el palio aristócrata de la realeza católica.

La última mujer ligada al destino de Felipe es la novicia Inés, entregada al Señor por mediación de Guzmán. Inés es la única con quien Felipe cohabita libremente y disfruta de su sexo nuevo, recupera el tiempo, se transforma, se siente un hombre diferente y joven. Felipe alcanza plena dimensión al unirse a Inés, dando todo lo que de humano hay en él (*Crepusculum*). Si ella no es feliz, si se siente vaciada, es porque sólo ha sido un objeto para el monarca y ha aceptado ese acto involuntario como un deber para con su Señor. Ella, incapaz de pedir amor, lo único que solicita es una estatua para su padre, Gonzalo de Ulloa, nombrado Comendador posteriormente (*Tercera Jornada*). Inés encuentra placer en su relación con Don Juan; y Felipe, para prolongar ese estado, ordena que se tapice una habitación de espejos y que Celestina ponga sus malas artes en la vagina de la novicia para que Don Juan quede atrapado, hasta que ambos se conviertan en dos esqueletos, en un coito *ad infinitum* sin precedentes.

La complicada intriga palaciega se teje gracias a la participación de otros personajes, esenciales en la estructuración de la his-

toria central, la cual nos va siendo revelada fragmentariamente. Fray Julián, el confesor, posee todos los secretos de los reyes. El puede, gracias a su discreción y talento, manejar los hilos de media decena de vidas y disfrutar de la protección que necesita para llevar a cabo una secreta afición que, de ser descubierta, puede ponerle a merced del Santo Oficio: la pintura. El fraile es el creador del cuadro de Orvieto, la pintura causante de las angustiosas sesiones místicas de Felipe. El cuadro contiene una visión diferente de la pasión de Cristo, resultado de las inquietudes metafísicas del dominico (*Miradas*); y en términos pictóricos, presenta el retorcimiento que anuncia la aparición del barroco. El fraile está tan consciente de su oficio que prefiere condenarse para salvar su arte (*Quinta Jornada*) y, con un espejo, recupera las formas del cuadro, dejando la tela en blanco frente a los ojos del Señor, entregado a un sueño con elementos nada místicos: falos, cavidades, vaginas, anos, excrementos, sangre (*Séptima Jornada*).

Uno de los personajes más difíciles de aprehender, por la multiplicidad de representaciones y formas que asume, es el náufrago, Polo Febo, o Don Juan, o Juan Agrippa. El da inicio al libro en un extraño París del año 1999 y de inmediato pone sobre el tapete el nudo de la historia al copular con Madame Zaharia —la conserje del hotel donde vive el rubio joven— quien, a pesar de sus noventa años, pare un niño: “Cuando el niño nació con los pies por delante y una vez que Polo nalgueó a la criatura, cortó el cordón, amarró el ombligo, arrojó la placenta al balde y trapeó la sangre, hizo ciertas cosas en añadidura: miró el sexo masculino del infante, contó seis dedos en cada pie y observó con asombro la marca de nacimiento en la espalda: una roja cruz de carne entre las cuchillas de la espalda. No supo si acercar al niño a los brazos de esa vieja de más de noventa años que acababa de parirlo, o si, más bien, él mismo debía cargarlo y arrullarlo y apartarlo de una sospecha de contaminación y muerte por asfixia” (p. 17). Ahí está planteado el enigma que nos preocupará hasta el final de la obra. Polo Febo cae al Sena para reaparecer multiplicado: será el náufrago rescatado por la Dama Loca en su viacrucis por tierras españolas, acompañada por una heterogénea caravana de alabarderos, monjes y mendigos (*¿Quién eres?*); el niño recién nacido escondido por el bufón y amamantado por una perra parturienta (*Las Castellanas*); el niño parido por la loba en el bosque, ante la presencia de Celestino (*Las Cenizas de la Zarza*); ya adulto, el cautivo de Isabel (*Prisionero de amor*); el príncipe designado por la Dama Loca como heredero del trono (*El bobo en palacio*); el

marido de Barbarica (*Nox intempesta*); el peregrino en tierras del Nuevo Mundo, el aventurero del mar de los sargazos (*Reloj de agua*); el nuevo Robinson Crusoe llegado a una playa donde sólo habitan tortugas gigantes (*Más allá*); el que fornicaba con la diosa de las mariposas, la dama de los labios tatuados, la vieja (*El templo en llamas — Día de la laguna — Noche de reflejos*); el niño parido por Celestina (*El segundo niño*); el Don Juan enfrascado en duelo con un caballero (*El duelo*); los tres niños que acompañan a Ludovico en su viaje por Oriente (*El mirador de Alejandría — Los ciudadanos del cielo*); el Don Juan que copula con Inés (*Conticinium*) y seduce a las monjas (*No pasa nada*)...etc. Este personaje colectivo mantiene la intriga, nos confunde, nos despista, nos lleva por caminos torcidos, nos introduce en laberintos y galerías oscuras hasta hacernos desesperar.

Terra Nostra no se ha limitado al tratamiento de problemas palaciegos en las figuras de los nobles. También se ha ocupado del pueblo, del labriego sin tierra, ansioso de poseer un pedazo de ella para echar raíces (Pedro); de los obreros que construyen un mausoleo inexplicablemente fastuoso en una desolada llanura castellana, los cuales sólo pueden asomarse a la vida de los monarcas a título de fisgones y curiosos (Martín, Catilín, Nuño); de las camareras reales empeñadas en enterarse de los sucesos privados, deseosas de participar en las aventuras sexuales que protagoniza Don Juan (Lolilla, Azucena); del herrero separado a la fuerza de Celestina, en su noche de bodas (Jerónimo); de las monjas dedicadas a rezos fervorosos, encargados por el Señor, dadas a las odiosas curas de aquel cuerpo postrado, lleno de llagas, pestilente (Madre Milagros, las hermanas Angustias, Dolores, Caridad, Esperanza, Clemencia, Ausencia, Soledad); del monje empeñado en la redención del mundo (Simón); del usurero sevillano, del bufón de Palacio, y de una abigarrada muchedumbre de seres humanos que hormigean en muchas secciones del libro.

Pasiones, truculencias y algunos síndromes

La caracterización psicológica es uno de los aciertos de *Terra Nostra*. Los personajes, en cada sección, ofrecen nuevos y variados matices de su personalidad, reafirmando, aquí y allá, con esto y con lo otro, lo que hemos visto en páginas anteriores, u ofreciendo un mentís a conductas pasadas o futuras. Carlos Fuentes ha rechazado el maniqueísmo balzaciano de la novela tradicional, cargando a los personajes de elementos positivos y negativos hasta convertirlos en figuras verosímiles, equilibradas, en tipos creí-

bles a pesar de las incongruencias que muestran con respecto a sus propios deseos y aspiraciones, a la fantasía que envuelve sus actos. Ningún tipo humano resulta demasiado acartonado o rígido como para no poseer su porción buena o mala. Los más generosos tienen su costado de mezquindad, y en los más perversos se anidan gérmenes de ternura. Pero una cosa hay común a todos ellos: están dominados por las pasiones, sus actos son el resultado de fuerzas interiores a las cuales son incapaces de imponerse.

El perfil prognato de Felipe se niega a la sonrisa, la amargura interior le ensombrece el rostro, pero ante las ingenuas confesiones de Inés, el rey ríe a carcajadas, aniquilando su consabida seriedad. Lo mismo sueña con la gloria de su dominación tradicional, que le asalta la duda al cuestionarse sobre el futuro de la monarquía. Felipe rechaza y magnetiza a Celestina y Ludovico, ama la vida desenfrenada y reprime conscientemente su comportamiento bisexual. La necrofilia de Felipe (*El primer testamento*) es tan persistente como su afán para que todo quede consignado en documentos escritos: sólo la palabra escrita tiene permanencia a través del tiempo. Su tendencia necrófila se agiganta con el paso de los años y al final de su vida, destrozado por la gota y la pio-rra, manda buscar a todas partes del reino las más increíbles 'reliquias': el brazo de San Antonio, la cabeza de Santa Dorotea, etc., para sentarlas a su mesa y dormir con ellas cada noche (*Cenizas*).

Celestina, la imprecisa y eventual compañera del rey, es otro estuche de desgracias personales. En su juventud presenció un acto de bestialismo protagonizado por el rey putañero en el bosque. Ella misma, ya acabada, seduce a una niña, que viene a ser su doble, y ambas se entregan en un ardoroso momento de lesbianismo (*La memoria en los labios*). Isabel, por su parte disfruta sus relaciones con un ratón, o se convierte en murciélago, en un acto de evidente brujería. Su suegra, la Dama Loca, se aferra al cadáver de su marido y preside una tenebrosa procesión que se desplaza por los pueblecitos ibéricos con el fúnebre toque de un tambor. También en el Nuevo Mundo las mujeres son recipientes de aberraciones o de tabúes universales: la dama de las mariposas, al quitarse la máscara frente al naufrago, deja ver la viruela, la lepra que le destruyen el cuerpo. Esa inmundicia es el resultado del incesto que la convirtió en bruja destructora de jóvenes (*Día de la laguna*).

Donde el desenfreno sexual alcanza niveles máximos es en la Roma de Tiberio. Hay páginas enteras de relaciones homosexuales, travestismo, coprofilia, exhibicionismo, coitos colectivos, onanis-

mo (pp. 686-691), que harían palidecer al Chaucer de *Canterbury Tales*, al Boccaccio de *Il Decamerone* y habría dado excelente tema al finado cineasta Pier Paolo Pasolini. No recordamos ningún otro libro de la narrativa hispanoamericana, incluido *Paradiso*, en el cual se llevara lo erótico al grado que lo ha hecho Fuentes en *Terra Nostra*. La escena final de esta obra (pp. 781-783), es no sólo una de las más atrevidas de cuantas hayamos leído, sino la más audaz e imaginativa, al presentar un autocoito. En el atrevimiento verbal, la deuda de Carlos Fuentes con Quevedo es obvia. El mismo autor afirma, en una página de reconocimientos introductoria al libro, que “el genio y la figura sepulcral (de Quevedo) acudió a su llamado de auxilio en momentos difíciles”.⁷

Las fobias individuales son tan marcadas como las atracciones irreprimibles: la Dama Loca detesta a las mujeres, ve enemigas mortales en ellas y las acosa encarnizadamente. Guzmán, experto conocedor del arte de cetrería, aborrece los azores, quizás porque ellos representan la gallardía y nobleza de Felipe. Odia al rey, quisiera asesinarlo, pero vacila siempre, ahogado en las dudas (*Habla Guzmán*). Una línea de odios, rencores, perfidias y temores recorre la espina dorsal del libro, nutriendo obsesiones, acentuando la angustia y las frustraciones, oscureciendo los movimientos goyescos de una época turbulenta.

El pueblo aparece, en algunas ocasiones, como una masa amorfa, sujeta a los vaivenes y designios de sus dirigentes. Las tropas saquean los templos, matan, y se entregan a orgías heréticas (*Victoria*), o hacen lo mismo en nombre de la religión, en defensa de un dios violento y sanguinario. Otras veces la muchedumbre es víctima de epidemias (*La Peste*), o de la miseria galopante de aquellos tiempos (*¿Quién eres?*). Un abigarrado conjunto de seres humanos pulula en plazas y mercados y, convertido en multitud airada, bajo el lema de “Cristo regresa por segunda vez a la tierra”, quema, allana los campos, come, bebe, baila y cae en la trampa que le ha tendido Felipe (*Aquí y ahora*). Retazos de cierto milenarismo anabaptista mezclado con creencias protestantes, específicamente calvinistas y luteranas, animan esas acciones descabelladas de las masas. Las clases sociales oprimidas fraguan —bajo la dirección de la burguesía judía y mora— atentados contra la “se-

7 Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645), uno de los grandes maestros del idioma, es un genio del barroco que todo lo abarcó, en prosa y verso: la sátira moral, la novela picaresca, la crítica literaria, la política, la filosofía, la traducción. Siempre mordaz y satírico, inconformista, rebelde, gran crítico de su época, no se detuvo ante nada y habló del cornudo, la puta y el pedo de modo tan natural como lo hizo del amor, de Cristo, de las miserias de su sociedad.

guridad del Estado” y son muchos los que sucumben por efecto de las matanzas ordenadas por Guzmán (*La Rebelión*). La insurrección es uno de los fantasmas más temidos por el rey y el que lo induce a la la reclusión y al hermetismo, como si quisiera lavar sus pecados al no escuchar los alaridos de los condenados a muerte. En momentos de transitoria calma palaciega, los personajes populares participan del optimismo, la gracia zumbona y la picardía del ignaro español de la época del *Lazarillo de Tormes*. Los diálogos entre Martín y Jerónimo, Nuño y Catilín, obreros de palacio, son buen ejemplo de la lengua popular registrada por la picaresca del siglo XVI (*Desastres y Portentos*).

Algunos puntos de contacto con la literatura universal

Detectar las conexiones de *Terra Nostra* con la literatura universal sería pretensión no poco ambiciosa. Hay múltiples referencias que se escapan en una primera lectura, pues la mayoría se encuentra inserta del modo más natural en el texto, y a veces se trata de una simple línea que nos recuerda un poema, de un personaje de alguna novela, o de hechos aislados que nos remiten a otras obras. En este sentido, el libro de Fuentes supone un reconocimiento a otros grandes textos pretéritos y presentes. En la pág. 173 encontramos un acto sexual entre la Señora y Juan Agrippa. Ella dice: “...juguetea con mis pelos lacios y mojados, déjame pegarlos a los tuyos, allí siento, allí, allí, allí *muero porque no muero...*” Y en la pág. 646, cuando la Señora trata de insuflarle vida a la momia que ha formado con partes de otros muertos, se lee, entre otras frases: “... cierra, Santiago, y a ellos, *vivo sin vivir en mí*, plus ultra, plus ultra, en mi hambre mando yo...” Las palabras subrayadas por el autor de este ensayo encajan perfectamente en el poema de Teresa de Avila: “Vivo sin vivir en mí, / y tan alta vida espero / que muero porque no muero”⁸. Como se ve, el contacto es meramente verbal, pues el contexto en que los versos se enmarcan en *Terra Nostra* es bien distinto del cuadro místico de los versos terebianos, aunque haya cierto sensualismo en el poema de la monja.

En la pág. 182 los obreros cuentan la muerte de Bocanegra; hallamos lo siguiente: “...todo se ha vuelto a la normalidad, todo ha vuelto a ser como antes, vamos todos que *ya se escuchan los claros clarines* y las voces cantando. ...” *La Marcha Triunfal*, de *Cantos de Vida y Esperanza*, de Rubén Darío, comienza: “¡Ya

⁸ Vid *Historia y Antología de la Poesía Española del siglo X al XX*, Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid: Ed. Aguilar, 1964, p. 595.

viene el cortejo! / ¡Ya viene el cortejo! / *Ya se oyen los claros clarines*"⁹. Es una aproximación sutil, pero significativa, por lo conocidos que son estos versos de Rubén.

Una referencia clarísima a *La Metamorfosis*, de Kafka (la historia de Gregorio Samsa aparece citada en cursivas), se encuentra en la pág. 255, al final de la extensa sección dedicada al Cronista. Las referencias anteriores ejemplifican casos de contacto tangencial con el libro de Fuentes, como ocurre con los personajes de novelas hispanoamericanas de que hablábamos al principio y con otros —Jean Valjean, de *Los Miserables*; Violeta Gautier, mezcla de *La Dama de las Camelias* y *La Traviata* (pp.770/71)— a los cuales no nos habíamos referido.

La influencia de Lewis Carroll se nota especialmente en el uso de los espejos en gran trecho de la parte dedicada al Nuevo Mundo: un anciano muere de sorpresa al verse por primera vez en un espejo (*Los Tributos*); el naufrago —encarnación de los españoles conquistadores—, al verse en el espejo, viejo y acabado, asesina con sus tijeras al Señor de la Gran Voz (*Noche de reflejos*); el espejo es un arma, una presencia, un enemigo, un aliado, la posibilidad de otra realidad, de un viaje a lo desconocido. También el rompecabezas de la pág. 573 nos ha refrescado pasajes de *La Vida es Sueño*, de Calderón de la Barca, concretamente el diálogo entre Segismundo y Clotaldo.

La deuda con Borges es grande. En *El sueño circular* asistimos al sueño en el sueño, el sueño del sueño: el naufrago sueña que van a matarlo en la pirámide, cuando el cuchillo toca su pecho, despierta; sueña que van a cortarle la cabeza, cuando el hacha cae en su cuello, despierta; y así sucesivamente (pp. 588-589). Se nos ocurre que esta circularidad onírica está emparentada con *Las ruinas circulares*.¹⁰ En el *Teatro de la memoria*, los recursos nemotécnicos de Simónides nos recuerdan a *Funes el memorioso*.¹¹

Pero los tres libros de mayor significación en *Terra Nostra* son *El Burlador de Sevilla*, *La Celestina* y *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Don Juan, Celestina y Don Alonso Quijano, sin dejar de lado la caracterización que le imprimieron Tirso, Rojas y Cervantes, se confunden con los personajes del libro de Fuentes, hermanándose a ellos, participando de forma tal en la trama, que se convierten, para decirlo de algún modo, en criaturas del escritor mexicano. No es que abandonen los precep-

⁹ *Poesías Completas*, Madrid: Aguilar, 1961, p.727.

¹⁰ *Ficciones*, Madrid: Alianza Editorial, 1974, pp. 61-69.

¹¹ *Idem supra*, pp. 121-132.

tos bajo los cuales fueron facturados por los mencionados autores, no es que renuncien a su idiosincrasia para pasarse, sin más ni más, a la orilla de *Terra Nostra*. No; cada uno conserva el sabor original: Don Juan, el mujeriego espadachín que desafía a los muertos, el enamorado por antonomasia incapaz de perseverar en su pasión; Celestina, la incontinente alcahueta, hacedora de entuertos, agencia de amores pagados, socarrona, tétrica, malediciente y solapada vieja que busca el beneficio personal y derrocha picardía en todo lo que dice; y Don Alonso Quijano, el idealista en busca de justicia, que lucha con molinos de viento (*Gigantes y Princesas*), que se bate con el Caballero de los Espejos o el Gigante Caraculiambro, y nadie logra disminuir sus energías.

En *Dulcinea* se describe a la 'dama' del inmortal caballero andante, lo único que con señas de identidad contrarias y la historia ha sido alterada. Pero ya no nos cabe la menor duda en la *Cuarta Jornada*, donde se enumeran cincuenta capítulos del mencionado libro de Cervantes. Además, hay bastantes referencias a la figura del enjuto caballero y al propio Cervantes, quien juega un papel importante en *Terra Nostra*, por ser el Cronista del rey, condenado a los galeotes, manco en una batalla, con la historia del manchego secretamente elaborada (*Confesiones de un confesor* (p.658) — *Alma de cera* (p.673). Hay incluso un momento en que Fray Julián pide al cronista incrédulo que busque el lugar hacia donde él se dirige, con estas palabras: "Búscalo mejor en el tiempo: en el mismo futuro que indagarás en tus novelas ejemplares por escandalosas" (p.662).

Tampoco es problema detectar la procedencia de Celestina. Su expresión dicharachera, el inconfundible sello de su oficio, la solitud y el rechazo de quienes la buscan hoy y la repudian mañana, nos facilita el reconocimiento. Ella misma dice, para que no haya dudas: "Ve, sigue tu camino, que yo prepararé mis útiles, excusaréme de mis deudos, dejaré todos mis asuntos en manos de mis parciales Elisia y Areusa, que no por jóvenes son menos putas, redomadas, sobadas y adobadas, y ellas cuidarán de mis negocios como de cosa propia" (p. 594).

Don Juan, sin embargo, resulta más avezado que el Burlador de Tirso; no teme a la Inquisición, se burla de las monjas, se expresa en un lenguaje descarnado y no parece preocuparle nada la condenación. Es un Don Juan más cercano al de Zorrilla que al conado tenorio del fraile mercedario, como puede apreciarse en la *Tercera Jornada* y en otras secciones donde el seductor sevillano se mofa de todos.

Opinamos que la inclusión de Don Quijote, Don Juan y la Celestina en el libro de Fuentes es un esfuerzo por darle contenido epocal a la obra. De otra parte, esas figuras son representativas de la literatura española, porque encarnan los lineamientos básicos del espíritu español: idealismo y realismo, lo popular y lo culto, picaresca y misticismo. Y nadie como ellos para impregnar de ese inconfundible sabor clásico a *Terra Nostra*.

Los modos narrativos, el lenguaje y algo de política

La combinación de distintos planos narrativos evita que un libro tan extenso como el que comentamos caiga en una chata uniformidad, sin que pretendamos que la variación, la ficción vista desde distintos ángulos, sea condición *sine qua non* para la calidad del relato. Pero, precisamente, esta alternación de enfoques enriquece la obra porque permite bucear en cada uno de los personajes, captar, sin mediaciones, lo que piensan, calibrar sus contradicciones, la veracidad o mendacidad de sus palabras. El narrador omnisciente hace incursiones en el texto cada vez que es preciso describir, con la mayor objetividad, acciones y acontecimientos en que participan los personajes. Estas incursiones se completan con monólogos interiores en los cuales cada individuo nos participa sus inquietudes. Algunos de ellos —el de la Viajera, el de El Bobo, las aberrantes confesiones de Isabel, las tortuosas disquisiciones místicas de Felipe y los pérfidos arrebatos discursivos de Guzmán— abocan al lector a un mundo volcánico de palabras que se mueven, corrosivas y temblorosas, revelándonos cuanto hay de nebuloso en las cavernas de esos espíritus. Otras veces, el relato en segunda persona (*¿Quién eres?*), empleado ya por Fuentes en obras anteriores,¹² permite establecer el nivel de la subconsciencia, como en la sección donde el náufrago es rescatado: “Las olas cansadas acarician tus pies desnudos. Las gaviotas vuelan a ras de agua y puedes creer que es su tranquilizador barullo el que te despierta. Pero también puedes imaginar en el fango que te recibe la tibieza de tu propio cuerpo, esperándote, guardada sólo para ti; el repliegue más oscuro y la más reciente herida de tu conciencia te dicen que ya has estado aquí. Te llevas una mano a la garganta que te arde y al hacerlo levantas la cabeza” (pp. 63-64).

Los diálogos ponen al escritor en el compromiso de hacer ha-

12 En *La muerte de Artemio Cruz*, la segunda persona es utilizada para el subconsciente y el futuro de los pensamientos del moribundo.

blar a los personajes en un lenguaje acorde con su rango social e intelectual y de imprimir a la palabra escrita el espíritu de época que requieren para parecer verosímiles. Así, las expresiones poéticas y arcaizantes de monarcas y sacerdotes —abarrotadas de latinismos en ocasiones—, resultan dotadas de una sabia y refinada matización conceptista, y el retruécano, si existe, no tiene otro propósito que el de arrastrarnos a los vericuetos de una idea. Las gentes del pueblo se expresan de forma bastante distinta, incongruente a ratos, con palabras inventadas o deformadas, emitidas en zigzags, combinadas con hechos ajenos a lo que se está contando: lengua popular, reiterativa y sabichosa, henchida de refranes y clisés: que refleja la riqueza anímica del pueblo español y confirma su calidad de conversador locuaz.

La fuerza narrativa del texto se ha conseguido en el marco del castellano de los Siglos de Oro. La ortografía, claro está, remozada, llevada al presente. Es un aspecto que le inyecta actualidad a la obra, y el escritor se las ingenió para que el lenguaje fuera minucioso, plástico, dinámico. Su preocupación por la escritura es consignada a todo lo largo del texto: para Felipe nada permanece sino lo escrito; Donno Valerio Camilo, creador del Teatro de la Memoria, vive hundido en pliegos y documentos que se contenta con ir descifrando pacientemente, como una hormiga; Teodoro insiste en la importancia de la escritura para dejar constancia de los hechos. Al final del libro, hay una clara exposición sobre esta preocupación de Fuentes: “Todo lo escrito ha de sobrevivir intocado porque no habrá manos para destruirlo. ¿Es preferible esta segura desolación al incierto riesgo de escribir para ver lo escrito prohibido, destruido, quemado en grandes piras mientras las masas uniformadas gritan muerte a Homero, muerte a Dante, muerte a Shakespeare, muerte a Cervantes, muerte a Kafka, muerte a Neruda?” (p. 768).

Fuentes ha aprovechado la sección final (*La última ciudad*) para arremeter incluso contra la Unión Soviética, la cual ha merecido acerbos críticas por su actitud respecto a los intelectuales: “Moscú fue, a la vez, más sutil y más directa: distribuyó millones de ejemplares de las obras de Trotsky y luego mandó fusilar a toda persona sorprendida leyéndolas” (p. 772). Con esta breve alusión, Fuentes coloca sobre la mesa un delicado problema del socialismo y manifiesta su posición política, todo lo cual nos mueve a un breve comentario. El imperialismo no desperdicia la oportunidad (y Solzhenitsyn no nos deja mentir) de atacar al socialismo al ‘rescatar del infierno’ a los escritores disidentes. Cada vez

que un escritor pide asilo en una embajada del orbe capitalista, estalla un gran momento de propaganda contra el bloque soviético. Entre muchos de esos disidentes se encuentran hombres talentosos que no creen en la revolución, reclaman libertad de expresión¹³ o se sienten frustrados por la situación actual en Rusia. Es lógico suponer que están inconformes y que intentan manifestarlo. Pero, al aliarse con el enemigo, en postura que tiene mucho de arrogancia individualista y poco de hermandad comunista, se hacen pasibles de ataques de parte del estado socialista. Ahora, también es cierto que desde la época de Stalin se ha manejado con suma torpeza este problema de los artistas, al hacer más hincapié en la colectividad que en el individuo.¹⁴ Esta situación llevó al suicidio a varios poetas, condenó a los campos de concentración a otros, al exilio voluntario y al escape a numerosos artistas.¹⁵ El desacreditado 'realismo socialista' es una muestra de los resultados de la oficialización de la cultura. La literatura, como otras artes, no puede hacerse a base de preceptos instituidos previamente por los organismos oficiales. El arte necesita de la imaginación, ésta de la libertad, condición primordial de la producción artística. Por supuesto, la 'libertad' nos remite a otro problema: ¿qué es la libertad? ¿libertad en el contexto capitalista y socialista significa lo mismo? ¿libertad de quién y para qué? Una revolución es una transformación radical de estructuras que supone sacrificios dolorosos, desgarramientos terribles porque es la muerte del antiguo sistema y la instauración de un orden nuevo. Creemos que eso significa muchísimo. Se dirá que otros problemas (reconstrucción económica, solución de problemas vitales de la población, fortalecimiento de la revolución) son más relevantes que la producción artística. Sin embargo, no debe perderse de vista que el arte es una manifestación inherente al hombre, de la cual no puede prescindir. De manera que se puede caer en un *cul de sac* espantoso. En suma: si criticable es la situación actual de la lite-

13 Fuentes es ardiente defensor de la misma. El cree que "...la libertad de expresión, la libertad de prensa, la libertad de manifestación, la libertad de oposición, son libertades inherentes al hombre, libertades conquistadas durante revoluciones burguesas, y a veces desnaturalizadas por el régimen capitalista pero que debe pasar a formar parte integrante del régimen socialista..."; a Fuentes le interesa "... una sociedad socialista con libertades humanas..." *Los escritores frente al poder*, pp. 186-187.

14 Ha expresado, en la entrevista citada, su condena a la situación del arte en Rusia, con estas palabras: "...las formas con las que se defiende el poder, desde ese otro polo particular y a largo plazo como es el arte, la literatura, son varios: Yo mantengo que los soviéticos son muy brutales y los americanos muy sutiles, ¿No?... que sus formas de expresión o de castración son distintas en la forma, aunque la intención coincida al final." *Idem supra*, p.186.

15 Cfr. el antisoviético libro *Escritores y problemas de la literatura soviética 1917-1967*, Marc Slonim, Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1974, 440 p.

ratura en la Unión Soviética, también lo es la exaltación del individualismo burgués de los escritores. Carlos Fuentes, consecuente con sus ideas y una postura intelectual que siempre ha defendido; sólo ha dejado prueba de su inconformidad con una situación a todas luces preocupante para todo escritor de la formación y la experiencia del autor de *Terra Nostra*.

Del tiempo y el arte de fabular

Un completo trastocamiento del tiempo somete a severa revisión el concepto *cronología* de la novela tradicional. La obra se abre en el futuro, al borde del año 2000, para sumergirse en acontecimientos del siglo XVI, remontarse al siglo primero de la era cristiana y retornar al encuentro de la era espacial. Circularidad, movimiento dialéctico de sistemáticas oposiciones y negaciones, saltos, descronología, constante desplazamiento de hechos históricos, rebote del tiempo para acercarnos y retrotraernos a los problemas de la ficción. Tal es la característica más significativa de *Terra Nostra*. Por momentos, un suceso se suspende para dar curso al relato de incontables detalles de un cuadro, una actitud, unas ideas: tiempo inmóvil que petrifica y nos permite saborear esas vistas fijas que así surgen. El inventario de objetos y hechos deviene fatigoso y aprisiona al lector en una espiral. A veces la narración es rápida, los sucesos ocurren con velocidad desenfrenada sin dejarle tiempo al lector para que reconsidere aquello que ha registrado en su cerebro.

El escritor combina, paso a paso, complicándolo todo, la realidad histórica y la realidad ficticia. A ratos uno no sabe si la descripción se refiere a la estampa rediviva del Quijote o la Celestina o el Don Juan, si es que estos personajes han pasado a formar parte del libro sólo en calidad de invitados, o están adueñándose de él como voraces ladrones literarios. De cualquier modo, uno tiene la sensación de que la ficción se hace realidad, así como otras veces le parece que la realidad se hace ficción (*Los galeotes — Cantar por ansias*), e incluso, y aunque parezca tautológico, que la ficción es irreal, que no podemos darle crédito, que trastorna todos nuestros esquemas (*Dulcinea*).

El empleo de lo fantástico como medio para expresar preocupaciones, creencias latentes y prácticas manifiestas de pueblos antiguos del viejo y el nuevo continentes, y de lejanos países orientales, contribuye a envolver el libro en una aura mitológica: el niño con una cruz roja de carne en la espalda y seis dedos en cada pie; la loba que lo amamanta; la Isabel murciélagos; el origen del

mundo desde la perspectiva de los mexicanos (*La leyenda del anciano*); la historia de Quetzalcóatl (*Día de la laguna*); las predicciones del mago y la gitana (*La profecía del tercer tiempo -La gitana*); la salvación de Juan Agrippa, al ser arrojado desde el acantilado (*Manuscrito de un estoico, V*); el hecho de que la Dama Loca y Felipe sigan viviendo después de muertos; y, sobre todo, el enigma de los treinta y tres escalones. Treinta y tres, "la cifra de la dispersión,... el número sagrado de los años de Cristo en la tierra...el límite" (p. 573). Es decir, la manera más idónea de trazar la influencia del cristianismo en la época que abarca el libro.

La revisión de la filosofía grecolatina (Cicerón, Platón, Filostrato, Tomás de Aquino) introduce la importancia de la historia y la utilidad de poder cambiar el curso de los hechos. El Teatro de la Memoria, de Donno Valerio Camilo, es la representación de lo que hubieran podido ser las cosas de haber ocurrido de manera distinta: si César no hubiera ido al Senado el día que lo mataron, si Sócrates hubiera repudiado la idea del suicidio, si Demóstenes se hubiera atragantado con una piedra: todo cuanto pudo haber sido y no fue. Esta idea se ha proyectado en Max Weber y domina parte de sus preocupaciones teleológicas. Plantearse los hechos de manera distinta a como ocurrieron es abrir una puerta para ver que los efectos habrían sido simplemente diferentes, como observa R. Aron en su libro *La sociología alemana contemporánea*, al referirse a esta inquietud weberiana.

Forzando una conclusión

Quedan muchos puntos por tratar; el universo de *Terra Nostra* bien merece un libro. Carlos Fuentes ha logrado una excelente obra que plantea problemas del pasado y del futuro, siempre desde la perspectiva de mexicano y latinoamericano consciente de su deber de escritor.

Algo objetable lo hallamos en el tratamiento, un tanto forzado y a vuelo de pájaro, de actuales problemas del continente, especialmente la parte donde personajes de novelas hispanoamericanas discuten sobre multinaçionales, dictadores, invasiones, agresiones del imperialismo, la contaminación, el machismo, la superpoblación, todo esto mezclado con reflexiones sobre la filosofía de Descartes, Pascal y Erasmo, para caer nuevamente en Polo Febo y llevarlo al autocoito y a la autofecundación. La obra bien pudo limitarse a los problemas centrales desarrollados, que ya son muchos. Suponemos que este *tour de force* traduce inquietudes formales y temáti-

cas del escritor, quien ha querido también echar una ojeada al mundo actual, inmerso en una aguda crisis económica, político—social y cultural. Pero, precisamente, por ser *Terra Nostra* un libro de exploración minuciosa, que no se queda en las enumeraciones ni en el recuento fácil, nos parece forzada esta conclusión y es lo que no nos complace. Todos esos problemas pudieron quedar para una obra próxima. No obstante, consideramos que *Terra Nostra* pasa a formar parte, desde la fecha de su publicación, del conjunto de obras maestras de la narrativa hispanoamericana contemporánea.

LA GUARACHA DEL MACHO CAMACHO Y EL PUERTO RICO DE HOY

I

Puerto Rico es hoy el mejor ejemplo latinoamericano de los efectos de la política colonial del imperialismo. Bajo el eufemismo de *Estado Libre Asociado* tiene lugar un conflictivo proceso sociopolítico cuyo resultado a largo plazo será la lucha abierta entre metrópoli y satélite. La hermana isla constituye en la actualidad el bastión continental de las empresas multinacionales que obtienen fabulosas ganancias, explotan al proletariado local y destruyen las irrenovables reservas naturales. Todo lo que en la República Dominicana impugnan en el presente los grupos políticos más avanzados (explotación, inversión extranjera incontrolada, proceso de desnacionalización auspiciado por la burguesía) aparece magnificado en Puerto Rico, debido a la presencia sostenida del imperialismo y a los mecanismos de control que ejercen sobre la población, el gobierno de la isla y la clase dirigente.

Muchos observadores superficiales piensan que Puerto Rico es un pueblo sin identidad que ha perdido toda esperanza de liberación y titubea en emprender el camino de la lucha antiimperialista a fin de conquistar una independencia que nunca ha tenido. La repetición *ad infinitum* de este estereotipo y de otros bastante frecuentes y no menos peligrosos es lo que fomenta ese incomprendible desdén de gente inepta para establecer las diferencias entre los numerosos pueblos que buscan su soberanía en Africa, Asia y América. Algunos son incapaces de captar la especificidad del proceso histórico de cada pueblo. Olvidan que Puerto Rico es el único país hispanoamericano atrapado en el fuego de dos potencias mundiales. Colonia de España primero, pasó a serlo de los Estados Unidos cuando la primera quedó en bancarrota a fines del siglo XIX (Tratado de París de 1898), y el segundo ganaba

terreno en la primacía del orbe capitalista. La aguerrida lucha de los nacionalistas puertorriqueños a lo largo del pasado siglo y el actual, encabezada por Ramón Emeterio Betances y Eugenio María de Hostos en el XIX, y por Pedro Albizu Campos en el XX, es una elocuente señal de la resistencia que la dominación colonial ha hallado siempre en el seno del pueblo¹. No se trata de un grupo de locos e intelectuales utópicos que tratan de obtener renombre o publicidad. Puerto Rico lucha hoy, como ayer, por alcanzar un status que pueda garantizarle a esa formación social el ejercicio de la soberanía y la posibilidad de hablar con propiedad de derechos civiles, igualdad de oportunidades y realización humana en el trabajo y la educación.

La fuga de puertorriqueños a los Estados Unidos no es evasión o traición al país natal —como no lo es la migración masiva de dominicanos a Nueva York—, es sólo una muestra de búsqueda de mejores oportunidades de vida. Lo paradójico del asunto es que la sociedad norteamericana no está en capacidad de absorber a los grandes grupos de emigrantes, que cada día arriban, legal o ilegalmente, a los puntos de entrada más importantes, tales como Miami, San Francisco y Nueva York. El incremento de la tasa general de desempleo² y la inflación³ provocada por la crisis que enfrenta hoy el imperialismo, confina a los recién llegados al hacinamiento y la promiscuidad de los ghettos y los obliga a las más abyectas formas de subsistencia. Esta es una de las razones de la elevada tasa de criminalidad en las ciudades de Nueva York, Los Angeles y Chicago. El puertorriqueño puede, en teoría, asimilarse a la sociedad norteamericana, pero el gran drama de su vida es hallarse perdido en las megalópolis estadounidenses, sin trabajo o posibilidades de encontrar la solidaridad a que todo hombre aspira cuando está perdido. En la práctica, el puertorriqueño sigue siendo un *odd folk* rechazado tanto por la población blanca como por la negra y discriminado por los patronos. El puertorriqueño es parte de una minoría étnicocultural que, como el dominicano, el mexicano, el cubano, el haitiano y otros grupos de América Latina ha llegado a formar grandes comunidades en los Estados Unidos.

También en Puerto Rico el hombre se ve ante un cuadro de-

1 Cfr el artículo de Manuel Maldonado-Denis "Las perspectivas del Nacionalismo Latinoamericano: El caso de Puerto Rico," *Revista Mexicana de Sociología*, XXXVIII (4): 799-810, oct.-dic., 1976

2 En el mes de abril de este año había bajado a 7, según las últimas cifras ofrecidas por el Departamento de Trabajo.

3 En Nueva York, por ejemplo, el impuesto sobre el consumo es de un 8 o/o.

primente: extinción progresiva de la agricultura, erosión del suelo, desempleo, alto índice de robos y atracos a mano armada, asesinatos, drogadicción y alienación colectiva. El puertorriqueño común, el hombre de pueblo impedido de adquirir formación política y conciencia de clase, está abocado a la manipulación de los medios de comunicación de masas. La radio y la televisión —principal, pero no únicamente— funcionan como grandes catalizadores de la tensión de la vida cotidiana y aseguran a la burguesía antinacional y al imperialismo una pasividad basada en la enajenación.

II

La novela de Luis Rafael Sánchez (1936)⁴ se inserta en la problemática de la alienación colectiva de la sociedad puertorriqueña. *La guaracha del Macho Camacho*⁵ vale en primer término como ficción y posee una clave de lectura que viene dada en el texto, pero también debe ser considerado por los sociólogos como un contundente documento sobre el Puerto Rico de hoy. Hay que considerar esta obra como una penetrante visión del proceso de desintegración, movilidad social y frustración nacional. Y sobre todo como un riquísimo análisis de las clases sociales, su dinámica interna, sus conflictos e ideologías, a través de una decena de personajes jocosamente trabajados.

Al iniciar la lectura del libro encontramos una frase elocuente que señala la situación ya apuntada: “aquí en Puerto Rico, colonia sucesiva de dos imperios e isla del Archipiélago de las Antillas” (p.13). Esa es la llaga mayor donde Luis Rafael Sánchez pone el dedo de forma sutil, zumbona o amarga y cruelmente irónica, según el caso. La burguesía está encarnada en tres personajes destacados que describen, cada uno a su modo, las líneas generales del antinacionalismo y la decadencia de la clase dirigente puertorriqueña.

Vicente Reinoso, el respetable senador, emparedado en un tapón en una de las avenidas principales de San Juan cuando se dirige hacia la casa de su “querida”, es el prototipo del legislador entreguista, constantemente premiado por sus servicios. La burguesía le considera un ciudadano distinguido y le designa su re-

4 Puertorriqueño. Profesor de literatura en la Universidad de Puerto Rico. Ha publicado *En cuerpo de camisa*, *La pasión según Antígona Pérez*, *La hiel nuestra de cada día*, *Los ángeles se han fatigado*.

5 Ediciones de La Flor, Buenos Aires, 2ª Edición: 1976.

presentante en discursos, charlas y conferencias en distintas asociaciones del sistema (p. 29). Es uno de los hombres mejor vestidos del país (p. 35) y posee otros cuarenta atributos más que son machacados una y otra vez en el decurso del libro para calificar la respetabilidad del senador y establecer los contrastes entre su apariencia y su praxis (p. 218). Pero el hombre es verdaderamente fuerte en política. Su línea de promoción senatorial en la campaña electoral se resume así: "la liquidación definitiva de las formas nacionalistas, aislacionistas e independentistas" (p. 215). De manera que el senador Reinoso es colaborador del imperialismo, servidor incondicional de los propósitos de dominación colonial, lacayo bien pagado que esconde su inescrupulosidad bajo el aparato de los trajes elegantes, el despacho suntuoso y los autos de millonarios.

Graciela Alcántara y López de Montefrío emerge como la contrapartida femenina del senador Reinoso. Graciela, neoburguesa a quien los mimos de su madre han convertido en una neurótica e insoportable mujer, 'fantasiosa' y 'escapista' (p. 42), es ñoña hasta la saciedad y le tiene horror a la vulgaridad, que ella identifica con el pueblo (p. 45). Su vida es un recipiente que permanece vacío la mayor parte del tiempo; cuando ella decide cambiar de situación lo llena de alas de cucarachas. Graciela pasa su tiempo en los desfiles de modas francesas (p. 41), las revistas femeninas (p. 109), el despacho del psiquiatra (pp. 165 y sig.), el Festival Casals (p. 231) y la histeria que le producen las relaciones sexuales con su marido. Sufrió Graciela la pérdida de la virginidad en su baile de presentación en "sociedad" (p. 45) y la madre decidió enviarla a Suiza a pasar el mal rato y a deshacerse del pasado. Después de un mes de casada, Graciela soportó al marido-pesadilla por primera vez (p. 106) y de ahí en adelante se comportaría como una histérica en las noches en que éste la requiriera sexualmente.

Benny, el muchacho del Ferrari, encarna la juventud desviada, presa de la euforia de los autos de carrera, en los cuales ensaya un escapismo a toda velocidad. Su descripción (p. 69) concuerda perfectamente con la del machito sin problemas de conciencia que puede resolver fácilmente las ecuaciones sociales que le estorban el camino: "Porque los obreros quieren ser los ricos y los ricos no pueden ser los obreros porque los ricos son los ricos" (p. 126). Esta es una muestra típica de los axiomas de Benny. Su preocupación fundamental se reduce al cuidado y veneración de su automóvil. La sacralización del Ferrari (pp. 132, 185 y 186) es

un ritornello inacabable. Benny no vive más que para su auto en la cama, en la calle, en la escuela, a la hora del almuerzo, en los momentos eróticos. Como ha dicho Manuel Maldonado-Denis: "la novela es en sí una especie de apoteosis del fetichismo, de la deshumanización."⁶ En Benny toma cuerpo, más que en ningún otro personaje, el concepto marxista *fetichismo de las mercancías*.⁷ La preocupación política le resbala, el compromiso estudiantil no le toca, la lectura de buenos libros es para otros. Benny se las arregla para justificar su posición reaccionaria: "...o sea que revolucionario y otros mierderos es reventarse una puñeta con la mano mojada: o sea que yo soy un elemento wash and wear: ¿no les digo?" (p. 128). En Benny se anida un sentimiento fascista muy fuerte (p. 131), que hace juego con su egolatría, indiferencia y anti-revolucionarismo de pacotilla. Las escenas eróticas que él protagoniza en la soledad de su habitación son indicio de un narcisismo extremo que le impide dar nada de sí (pp. 186-187). Sus relaciones con prostitutas se convierten en puras payasadas desprovistas de interés humano: sólo las realiza para ejercer un acto al cual cree tener pleno derecho por obra y gracia del dinero. Benny termina sus días en un accidente, dando así fin a una existencia delirante y absurda (pp. 254-255).

El Dr. Severo Severino, psiquiatra de Graciela Alcántara y López de Montefrío es un personaje de la pequeña burguesía hecho a la medida para satisfacer las demandas de las clientas ricas que acuden a su consultorio a calmar la angustia de la frustración o hallar un poco de consuelo en las historietas del galeno que hace malabares para exorcizar las depresiones y espantar el surmenage (p. 107). El Dr. Severino posee una ciencia del sentido común, si esta ironía es válida para pintar el cuadro de su saber. De las paredes del consultorio penden títulos que certifican que "asistió y aprobó el cursillo *Cómo influir en los demás y ganar amigos*, ofrecido por las escuelas de Dale Carnegie" y que "asistió y aprobó el cursillo *Cómo ser feliz en siete días*" (p. 164). Las sesiones de Graciela expresan la charlatanería y superficialidad del psiquiatra. El vive de su profesión "con una deportividad de chulo de la neurosis, cosido y remendado con carretes de dulzura, cosido y remendado con carretes de tolerancia, untado con mantequilla de comprensión" (p.225). Pero Graciela no puede darse cuenta

6 "La guaracha del Macho Camacho", *Revista AHORA*, (693):40, 21 de febrero de 1977.

7 Cfr. *El Capital*, 4ta. ed., Tomo I, México: Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 36 y sig.

de nada. Ella quiere huir del Puerto Rico orillero que le produce tanto asco, del falo perseguidor del marido a quien teme y odia por haberla confinado a la casa de la montaña, mientras él redacta "la resolución de apoyo a nuestra presencia gloriosa en Vietnam" (p. 231).

El pueblo, la otra cara de la sociedad puertorriqueña, nos llega en media docena de personajes del proletariado.

La querida del senador Vicente Reinoso es uno de ellos. Es experta en desplumar hombres adinerados y vender sus encantos físicos (p. 83). Sin embargo, sus sentimientos están en otra parte. Vive obsesionada con la idea de sus relaciones sexuales con sus primos. Ella se inició haciendo cositas debajo de la casa de una tía (p. 144) y desde entonces no puede olvidarlos, especialmente al primo bombero (p. 197). La querida del senador aparece como la muchacha prostituida que sabe mantenerse a flote a pesar de los golpes que ha recibido.

La Madre y Doña Chon evocan las vecinas de barrio. Ambas sostienen un interminable diálogo sobre temas triviales: las telenovelas, los cantantes populares (p. 63), Iris Chacón (pp. 113-115), mientras el Nene, retardado mental, sufre en total desamparo las maldades de los niños del barrio. La existencia de estas dos mujeres preocupadas por comidas, vidas de artistas, estados de preñez, etc., acusa una enajenación de tal magnitud que hace pensar seriamente en las consecuencias de la manipulación que el sistema capitalista ejerce sobre los grupos marginales de la sociedad. No son intrascendentes los diálogos entre La Madre y Doña Chon. Forman parte de la sal diaria de sus vidas. El chachareo de patio es esencial para ellas. Para el lector son una fuente de datos sobre la lengua popular y de un submundo donde habitan el desengaño, la insatisfacción, los prejuicios, las esperanzas trucas y todo un universo que a veces intenta rebelarse en la crítica mordaz contra las clases superiores: "Los ricos —afirma doña Chon— vendiendo la yerba (marihuana) en la cara del gobierno, ofreciendo la manteca a Villega y to el que llega" (p. 242). Esta censura a la burguesía denota una incipiente conciencia de clase, implícita en los actos y las palabras, que no llega a tomar cuerpo definido por falta de una praxis integral. Es decir, por falta de una práctica social que responda a los lineamientos de una teoría política.

Iris Chacón, la curvilínea vedette, aparece formando parte del elenco de la obra. La Chacón ejerce una influencia decisiva sobre el comportamiento de los personajes. Su silueta es una especie de modelo erótico representativo al que acuden hombres y

mujeres en busca de referencias útiles, satisfacción visual, objeto de crítica, motivo sexual: "es la oferta suprema de una erótica nacional: envidia de culiguardadas, fantasía masturbante de treceañeros, sueño cachondo de varones, razón de la bellaquería realenga" (p. 18).

Por último, la guaracha del Macho Camacho, titulada *La vida es una cosa fenomenal*, es el leit-motiv del texto. Su lema: "La vida es una cosa fenomenal/ lo mismo pal de adelante que pal de atrás" (p. 256) arrebatada al público, lo enardece, lo enloquece. Todos se mueven al compás de la melodía caribeña. La guaracha es vehículo de enajenación popular (en el caso de esta obra) que desvanece la lucha de clases con un lema que apela a una inexistente unidad nacional; también porque insufla el conformismo en los sectores marginales de la población y apaga la disidencia (pp. 21-22). Sin embargo, a causa de su raíz popular es considerada por la burguesía como un "himno orillero, repulsivo, populachero" (p. 99), aunque nadie se atreva a negar que "la guaracha se ha quedado con el país, bebido el país, chupado el país" (p. 149).

III

La guaracha del Macho Camacho posee un ritmo ondulatorio, zigzagante, accidentado que encaja perfectamente con las situaciones. El lenguaje produce una sensación de bochaca colosal que domina a todos los personajes. Estos bailan al son de la música mientras tararean o gritan la letra de la canción. Las alocuciones de los disc jockeys y el decir llano del pueblo están logrados a base de un increíble pastiche que lo mezcla todo, deformando y reformando, estructurando y desestructurando, o inventando aquello que aparece estandarizado en el lenguaje convencional. El escritor ha logrado producir una terminología sorprendente que tiene su origen en la realidad sociocultural puertorriqueña. Las formas elípticas delatan dos antecedentes señeros: *Tres Tristes Tigres* y *La traición de Rita Hayworth*. *La guaracha del Macho Camacho* muestra la dinámica del español en un pueblo sometido a la dominación colonial norteamericana. El uso del lenguaje publicitario, el spanglish, la jerga de los locutores, la impostada sofisticación de la burguesía y el elocuente marco lingüístico del pueblo imponen a la obra de Luis Rafael Sánchez un distintivo único que la diferencia de sus homólogos.

Sería demasiado simple atribuirle sólo dos predecesores al libro de Luis Rafael Sánchez. El congestionamiento de autos que

ha detenido al senador Reinoso en el centro de la ciudad, se parece mucho a otro no menos famoso —en realidad, el más conocido de los tapones literarios— tal y como lo señala graciosamente el escritor: “El Senador Vicente Reinoso (...) está atrapado, apresado, agarrado por un tapón fenomenal como la vida, made in Puerto Rico, muestra ágil el tapón de la capacidad criolla para el atolladero, tapón criminal, diríase que modelado por el cuento de Julio Cortázar *La autopista del sur*: ricura, ricura, la vida plagando la literatura...” (pp. 28-29). A partir de este momento, el escritor inserta palabras, frases, oraciones, versos o títulos de libros de otros autores de la literatura universal, sin que llegue a producir la sensación de pedantería o erudición mal digerida. Tomemos algunos casos al azar:

...¿volverá la corbata de pajarita?, ¿volverán las oscuras golondrinas? (Bécquer, p. 35)

...por la ruta del antiguo matadero es *el infierno tan temido* (Onetti, p. 36)

Graciela Alcántara y López de Montefrío no es *Alicia* pero viaja a través del espejo (Carroll, p. 46)

... aguarda la sombra que larga *el dulce pájaro de la juventud* (Tennessee Williams, p. 46)

...azarada, tremulante, llorosa, resiste la provocación del *obs-ceno pájaro de la noche* (Donoso, p. 46)

Graciela se recordaba pálida como *la niña de Guatemala* (Martí), *pálida como la amada inmóvil* (Nervo) (p. 50)

...Benny es un matriculado en la línea romántica de *Werther* (Goethe, p. 69).

...todas las leches la leche (*Todos los fuegos el fuego*, Cortázar, p. 94)

¿qué tengo yo que mi amistad procuras? (Lope de Vega, soneto, p. 130)

Allende or death *in cold blood* (Truman Capote, p. 161) con inventados dibujos egipcios *sobre héroes y tumbas* (Sábato, p. 173)

...cena opípara en la *zona sagrada* (Fuentes, p. 174)

Benny...es personaje unidimensional (*El hombre unidimensional*, Marcuse, p. 189)

...en el reparto de papeles del *gran teatro del mundo* (Calderón de la Barca, p. 216)

visión merecedora de un *Canto de Maldoror* (Lautréamont, p. 219)⁸

Estos son algunos de los ejemplos que el escritor ha tomado para sazonar su obra de época y literatura y para señalar quizás, en burla y en serio, la influencia de escritores y obras en su propia formación literaria.

Ha sabido también retomar el lenguaje de las tiras cómicas, la propaganda comercial y los clisés de las revistas femeninas y armar una de las críticas más corrosivas de cuantas se hayan escrito contra la manipulación del hombre contemporáneo a través de la prensa, la radio y la televisión.

El humor en la literatura latinoamericana es un hecho prácticamente reciente⁹. Se ha dicho que son muy pocos los escritores de nuestro continente que mantienen un nivel donde el humor es una categoría esencial. Pues bien, debemos agregar el nombre de Luis Rafael Sánchez a la pequeña lista, porque *La guaracha del Macho Camacho* nos empuja por el despeñadero de la risa aun cuando se aborden situaciones políticas y sociales que no tengan nada de graciosas.

Hay que insistir, por último, en el cuestionamiento de la realidad que plantea la obra. Los conatos de insurgencia en la universidad, las bombas que estallan en el mismo seno de la institución, no hacen más que dirigir nuestra atención al Puerto Rico que bulle en sorda protesta y lucha por la soberanía de la isla. La universidad, en este caso, apunta las aspiraciones de la pequeña burguesía intelectual progresista, pero saca también a la superficie una vena rota de la que mana sangre joven y revolucionaria.

8 Todos los subrayados son nuestros, así como la identificación que aparece en paréntesis.

9 Vid Carlos Fuentes: *La nueva novela hispanoamericana*, México: Editorial Joaquín Mortiz, 1969. pp. 30 y sig.

LA NARRATIVA DE JOSE LEZAMA LIMA

"...leer a Lezama es una de las tareas más arduas y con frecuencia más irritantes que puedan darse". Julio Cortázar.

Por lo general el lector medio no quiere complicarse la vida con libros difíciles. Hoy día la gente evade todo aquello que implique esfuerzos. Se busca lo fácil tanto en literatura como en cine, teatro y artes plásticas. Así como el lector promedio se niega a dar algo de sí en la comunicación artística, limitándose a ser un pasivo recipiente que recoge todo lo que se vierte en él, también encontramos a muchos escritores dispuestos a complacer las preferencias de quienes no quieren desprenderse de la superficialidad que los envuelve, un conglomerado que exige siempre del literato productos listos para el consumo, aunque luego no le quede nada. Es lo que con tan ácido humor ha parodiado Mario Vargas Llosa en *La Tía Julia y el Escribidor*, por medio del trágico Pedro Camacho y sus radioescuchas.

Atendiendo al criterio precedente, la literatura podría escindirse en dos: la destinada al consumo puro y simple, de la que son ejemplo tantos libros que llegan a convertirse en éxitos de venta; y la que se dirige a quienes están en condiciones de participar de la obra de arte auténtica. La primera es una literatura facilista, programada para entretener, que deja pingües beneficios a las casas editoras y a los autores. La segunda obliga al lector a cuestionar y cuestionarse, lo enfrenta a su mundo y le exige prepararse debidamente en más de un sentido. No se trata aquí de establecer una caprichosa separación entre subliteratura para consumo cotidiano de las mayorías y literatura para minorías selectas. El asunto es algo más complicado y supone el nivel de desarrollo mental y cultural de un pueblo, los modos de la educación infantil, media

y universitaria, las técnicas de manipulación de las masas, la difusión del libro.

Pues bien, José Lezama Lima (1910–1977) es uno de esos escritores que han permanecido largo tiempo a la sombra de su propia obra, ignorados por muchos que se precian de lectores voraces. Raro privilegio que el escritor cubano comparte con muy pocos contemporáneos. La razón de este injustificado olvido estriba no tanto en el hermetismo voluntario y la estética purista de Lezama —quien nunca, por otro lado, cambió su práctica de la escritura para dar gusto a los demás—, como en la arraigada costumbre de los que ignoran las obras que juzgan inaccesibles, sin intentar siquiera aproximarse a ellas; o en la altanera postura de considerar deleznable las que no se ajustan a sus criterios y gustos artísticos.

Lezama, poeta, ensayista y narrador cubano fue director de varias revistas literarias: *Verbum* (1937); *Espuela de Plata* (1939-41); *Nadie parecía* (1942-44); y *Orígenes* (1944-57), que fue la más famosa y de larga vida. Su obra literaria comprende: *Muerte de Narciso* (1937), *Enemigo rumor* (1941), *Aventuras sigilosas* (1945), *La fijeza* (1945), *Arístides Fernández* (1950), *Analecta del Reloj* (1953), *La expresión americana* (1957), *Tratados en La Habana* (1958), *Dador* (1960), *Antología de la poesía cubana* (1965), *Paradiso* (1966) y *Oppiano Licario* (1977).

Desde su aparición, *Paradiso* ha suscitado discusiones y críticas diversas, en medio de un interés que aumenta a medida que se hace justicia a la obra de Lezama. El epígrafe que encabeza este artículo nos alerta sobre la complejidad de *Paradiso*. Julio Cortázar, autor de dicho epígrafe, es un escritor que no se caracteriza por el facilismo, sino por todo lo contrario, dada la ambigüedad de situaciones en que se mueven sus personajes y en los laberínticos pasajes y estructuras de algunos textos suyos. Hay que darle la razón a Cortázar: *Paradiso* es una obra que puede desalentar al lector que solamente va en busca de una novela convencional, de una historia bien contada. La historia existe y posee sus coordenadas espacio-temporales: Cuba, la familia de José Cemí, las experiencias de éste y sus amigos Foción y Fronesís. Pero la historia es únicamente el eje argumental sostenido por un vasto universo cultural hábilmente tejido por Lezama en un discurso siempre lleno de sabiduría y erudición, un discurso complejo que atiende a las ideas, los sentimientos, los detalles de las cosas, los mitos ancestrales, las filosofías antiguas. Lezama se desplaza de una situación a otra y de un personaje a los demás con extraordinaria soltura. Sus digresiones

y paréntesis no restan fuerza al relato sino que dilatan la ambiciosa estructura del texto.

Vargas Llosa ha escrito con propiedad que en *Paradiso* "...los hechos, los actos humanos son siempre insignificantes y accesorios, superfluos. Lezama no se detiene casi en ellos, los menciona muy de paso, constantemente los omite: a él le interesa otra cosa". Y luego agrega: "Pero esto no significa, tampoco, que la realidad, la capilla secreta de una conciencia donde se refracta todo lo que ocurre para ser allí analizado, interrogado, explorado en todos sus ángulos (como ocurre por ejemplo en Proust, aunque la deuda de Lezama con éste sea muy grande), sino más bien, en un orden puramente sensorial en el que los hechos, los acontecimientos, se disuelven y confunden, formando extrañas entidades, huidizas formas cambiantes llenas de olores complicados, de músicas sutísimas, de riquísimos colores y sabores insólitos, hasta ser borrosos o simplemente ininteligibles".¹

Uno de los puntos más polémicos de *Paradiso* es el tratamiento que recibe la homosexualidad. Muchas veces se ha dicho que el libro es un "tratado", una "apología" de la homosexualidad. Este tema ha sido objeto de un amplio uso en la literatura hispanoamericana. La diferencia entre *Paradiso* y muchas otras novelas que tienen la homosexualidad como base argumental es que en aquélla el tema es asumido en todas sus dimensiones y consecuencias, llegándose a la glorificación de esta variante sexual. No se trata de una situación más o menos accesorio que sirve para desarrollar la trama, o el problema que aqueja a uno o varios personajes. En *Paradiso* hay una reiterada insistencia en símbolos fálicos. Las descripciones de los genitales masculinos, el complejo de Edipo y otras manifestaciones eróticas y psicológicas se convierten en rituales simbólicos gracias a las exquisitas exposiciones del narrador, quien no se detiene ante nada ni se inhibe al momento de entrar en detalles íntimos de las relaciones sexuales.

En más de una ocasión se ha visto en *Paradiso* una novela autobiográfica, por la similitud de José Cemí con las experiencias de Lezama: el padre, coronel de artillería, muerto cuando el autor tenía nueve años, la vida en casa de la abuela materna, el asma, la dependencia respecto de la madre. Sin embargo, el libro sobrepasa la instancia personal y se resiste a cualquier tipo de enca-

1 "Paradiso, de José Lezama Lima", En: *Nueva Novela Latinoamericana, 1*, Compilación de Jorge Lafforgue, Buenos Aires: Ed. Paidós, 1976, p. 138.

sillamiento. Cortázar ha escrito que "*Paradiso* podría no ser una novela, tanto por la falta de una trama que dé cohesión narrativa a la vertiginosa multiplicidad de su contenido, como por otras razones. (...) *Paradiso* se aparta del concepto usual de novela en que su acontecer no se sitúa en una fluencia tempoespacial y psicológica viables (de "vida"); de alguna manera todos y cada uno de los personajes están vistos en esencia mucho más que en presencia, son arquetipos antes que tipos".²

En *Oppiano Licario*, Lezama continúa la línea iniciada en *Paradiso*. Es más, la primera es una obra que retoma los personajes de la segunda, incorporando otros. Primero aparecen Clara y sus hijos, Palmiro y José Ramiro, cuyo padre está alzado, peleando en la guerra.

Pero la figura principal es Ricardo Fronesis, joven atractivo e instruido, a cuyo alrededor orbitan casi todos los personajes: Lucía, la muchacha que lo ama sin comprenderlo; Foción, el joven homosexual que sueña con él; Cidi Galeb, otro homosexual que lo persigue tenazmente; Luis Champollion, pintor, y su amiga Margaret McLearn, dos trotamundos; Mahomed Len Baid, un árabe amigo de Cidi Galeb; y Cemí, que aparece casi al final.

A partir del capítulo IV se deja sentir la influencia de *Licario* —especie de sabio consejero de Fronesis— y de su hermana Ynaca Eco. Lezama no sigue un argumento único. Hay capítulos en que mantiene la narración de modo sostenido, a veces con resultados sorprendentes, pero en otros se entrega casi por completo a la meditación filosófica, a la discusión de tesis sobre la cultura universal, o la exploración de exóticas creencias religiosas. Esta sucesión de historias y antihistorias en la totalidad del texto rompe con la noción tradicional del relato. Más que un hilo argumental, más que unos hechos concatenados, son las imágenes, los símbolos y el ritmo de la narración los que definen la obra:

"La luz escarbó en sus ojos, como una gallina blanca que inaugura la mañana mirando un grano de maíz como si fuese un espejo" (p. 27).

"La piel del muchacho brillaba también como una constelación, tenía la belleza definida del pavorreal y la belleza sin definición de la muerte" (p. 104).

² *La vuelta al día en ochenta mundos*, Tomo II, Madrid, Siglo XXI de España Ed., S. A., 1972, p. 45.

“Sentía las palabras como nidos de hormigas que se dispersan en parejas para conversar en una soledad que las transfiguraba” (p. 160).

“... el dolor resbala como una gota de agua en una hoja de loto” (p. 180).

A nuestro entender, tres son los aspectos esenciales de *Oppiano Licario*:

Primero, el erotismo como fuente de conocimiento ontológico, con énfasis particular en la homosexualidad masculina. De aquí derivan otros subproblemas, como la relación madre-hijo. La viejita Editabunda le revela a Fronesis que “...la madre viva y la madre muerta son la raíz de la verdadera sabiduría. La madre viva puede ser uno mismo, que encontramos en la madre o en Eros, en el amor y la madre muerta que es la sabiduría, la cifra descifrable de cada persona. Quien no se convierte en su madre y no busca a su madre, no ha vivido, no ha justificado el don que le dieron de vivir. No merece aquella dulzura del aire, de que nos habla el Dante” (p. 212).

En segundo lugar la cultura universal, asumida en la filosofía, la pintura, la literatura y la antropología. Los personajes fortalecen sus discusiones con citas de pensadores antiguos y modernos; nos hacen presenciar una extensa galería de célebres poetas y pintores de todos los tiempos o nos envuelven en la dinámica de los diálogos platónicos u otras elucubraciones metafísicas; o nos pasean por Africa, Asia y Europa. Este intrincado viaje de manos de la cultura universal culmina en la poesía: “Sólo lo difícil es estimulante. (...) Hay que llevar la poesía a la gran dificultad, a la gran victoria que partiendo de las potencias oscuras venza lo intermedio en el hombre. (...) Hay que volver a definir a Dios partiendo de la poesía” (pp. 194-195).

Por último, el autor quiere ser universal sin dejar de ser americano, cubano. Cuba está presente en el paisaje, en el mar, el comportamiento humano, las diferencias con respecto a Europa (continente que es también una especie de madre), la vida misma:

“Un ciclón reducido en ingenua tarlatana escolar es la primera definición parentoria del barroco americano” (p. 214).

“El capitán era cubano y tenía una ringlera de siete hijos, pero había llegado ese momento para él, en que a todo cubano le gusta tener una amante” (p. 230).

Paradiso y Oppiano Licario, dos muestras ejemplares del neobarroco americano, pueden figurar con méritos indiscutibles entre las obras maestras de la literatura en lengua castellana de todos los tiempos.

LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO Y LA MAESTRIA DE VARGAS LLOSA

La obra de un escritor excepcional

Decir que Mario Vargas Llosa (1936) es un escritor notable, podrá parecer una perogrullada, aunque no dudamos que la afirmación suscitará interés por la obra, el método de trabajo y la concepción narrativa del novelista peruano.

Vargas Llosa fue un talento precoz que a los veintiséis años sorprendió con una novela que se ha convertido en un clásico del *Boom* latinoamericano: *La ciudad y los perros*, ganadora del Premio Biblioteca Breve de 1962. Anteriormente había publicado *Los Jefes* (1958), una colección de relatos. A partir de su primera novela, Vargas Llosa ya no se detendría en su ascendente carrera de escritor profesional. *La casa verde* (1965) —por la que obtuvo el “Premio de la Crítica” de 1966 y el “Premio Internacional Rómulo Gallegos” en 1967— lo situó en un lugar prominente de las letras hispanoamericanas: tal es la densidad del relato y la maestría con que alterna varias historias relacionadas entre sí.

Con la obra *Conversación en La Catedral* (1970) el autor lograba su novela más ambiciosa hasta ese momento, no sólo por la extensión de la misma y la implacable crítica que en ella hace al sistema político peruano, sino por la compleja imbricación de los planos espacio-temporales que convierten el libro en un complicado dédalo narrativo. El autor de *Los cachorros* (1968) es también magnífico ensayista de dos libros importantes: *García Márquez: historia de un deicidio* (1971) y *La orgía perpetua* (1975). El primero es el estudio más completo que conocemos sobre la obra de García Márquez; el segundo constituye una apasionada apología de Flaubert, escritor que ha dejado honda huella en Vargas Llosa. En ambas obras, éste explica, con lucidez

y profundidad, la obra de los autores en cuestión y formula además su propia teoría de la novela.

Para Vargas Llosa, “escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea. Este es un disidente: crea vida ilusoria, crea mundos verbales porque no acepta la vida y el mundo tal como son (o como cree que son). La raíz de su vocación es un sentimiento de insatisfacción contra la vida; cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad.”¹ Estas palabras incendiarías suscitaron polémicas y desacuerdos; ahora nos interesan porque forman la médula de su concepción novelesca. En ese tiempo, cuando todavía era partidario de la revolución socialista, Vargas Llosa encarnaba al escritor insurgente que se niega a acatar la realidad tal y como ella se presenta a la mirada crítica del novelista. La realidad debe ser negada por las iniquidades que supone y el incoformismo que genera; hay que cambiar esa realidad mediante la escritura, que es el arma del escritor.

A pesar de su viraje ideológico, Vargas Llosa siguió escribiendo y publicando. Tal vez la crisis personal que lo llevó a cambiar de de rumbo se reflejó en dos novelas posteriores: *Pantaleón y las visitadoras* (1973) —llevada al cine con pésimos resultados— y *La Tía Julia y el Escribidor* (1977), obra de final precipitado, donde se mezclan autobiografía y ficción. Vargas Llosa incorporó a su obra un humor punzante; sin embargo, ambas novelas evidencian cierto descenso cualitativo, si las comparamos con las anteriores.

Por su voluntad tesonera, dedicación completa al trabajo literario e innegable dominio del oficio, Vargas Llosa se recuperó del revés de *Pantaleón y las visitadoras* y *La Tía Julia y el Escribidor*. En varias oportunidades el novelista ha confesado su método de trabajo: “El escritor —dijo en una ocasión— debe trabajar como un peón... Yo escribo diariamente, con una disciplina militar. Soy flaubertiano. Creo que el trabajo es el mejor abono de la creación. Diariamente me estoy cuatro o cinco horas sin parar.”² La seriedad con que realiza su oficio de escritor no ha variado. Recientemente, a raíz de la aparición de *La guerra del*

1 *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona-Caracas: Barral Editores/Monte Ayila Editores, 1971, p. 85.

2 Citado por José Miguel Oviedo en *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona: Barral Editores, S. A., 1970, p. 62.

fin del mundo, reiteró que trabaja todos los días, lentamente, haciendo y rehaciendo lo que escribe, padeciendo cada cuartilla manuscrita que luego pasa a máquina. Esto indica su fervor y entrega a las exigencias de un oficio que no concede vacaciones a quienes lo ejercen, que no perdona la ebriedad del éxito ni el sopor que produce la fama. Vargas Llosa lo sabe y está siempre alerta.

La publicación de *La guerra del fin del mundo*,³ viene a confirmar la maestría de este excelente narrador, así como su admirable capacidad para la *novela total*, que ha sido siempre una de sus obsesiones más apremiantes: "...lo que sin duda he buscado por instinto —escribe— y me ha gustado encontrar en los libros, las películas, los cuadros, no ha sido un reflejo de esta parcialidad infinita, de este incommensurable fluir, sino, más bien, lo contrario: totalizaciones, conjuntos que, gracias a una estructura audaz, arbitraria pero convincente, dieran la ilusión de sintetizar lo real, de resumir la vida."⁴ En *La guerra del fin del mundo*, Vargas Llosa abandona el experimentalismo que había puesto en práctica en otras obras, y ahora logra una novela abierta, de gran poder de comunicación con el público. El escritor maneja los materiales con moderación sorprendente y mantiene un ritmo lleno de dinamismo perpetuo a lo largo del texto: una aventura sucede a otra, una peripecia se encadena a la siguiente para mantener en vilo al lector. Por eso, *La guerra del fin del mundo* es una novela de aliento épico, donde la acción se convierte en objetivo principalísimo. Y, sobre todo, es una obra que borra las fronteras del Brasil, o sea, una novela que recoge las palpitaciones de todos los pueblos del continente.

Hombres en guerra

La guerra del fin del mundo está basada en una historia verídica que el escritor ha metamorfoseado y convertido en realidad ficción: la insurrección de Canudos, en el Estado de Bahía, Brasil. La acción tiene lugar en los últimos años del siglo XIX, época de transición entre la Monarquía y la República, período de enfrentamientos entre monárquicos y republicanos, vale decir, entre el viejo y el nuevo orden. Ya Euclides da Cunha había tratado el tema en su libro *Os Sertões*. Según ha referido el propio Vargas Llosa, concibió su novela a partir de la lectura de *Os Sertões*,

3 Barcelona: Plaza & Janés, S. A., Editores, 1981, 531 p.

4 *La orgía perpetua*, Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1975.

al quedar vivamente impresionado por "el tema, la historia, los personajes y la época" del libro de Da Cunha.

Como en las grandes novelas históricas, *La guerra del fin del mundo* se construye a base de atracciones y antagonismos colectivos: lucha de clases (odio, desunión, muerte) y solidaridad social (amor fraterno, regocijo y vida). En un Brasil subdesarrollado, casi en los albores del siglo XX, los sectores tradicionales resisten los intentos de modernización de la sociedad por parte de la clase gobernante. Antes de que caiga la plataforma que ha sostenido la vida social durante siglos, hay que acabar con los obstáculos y abrirles paso a los cambios sociales que se estiman necesarios o, mejor dicho, las modificaciones que los gobernantes de turno consideran imprescindibles para convertir al Brasil en un país que esté a la altura de los nuevos tiempos.

En un mundo agobiado por la crisis, entran en juego distintas corrientes ideológicas que alimentan la acción y participación políticas. Los monárquicos y los republicanos forcejean por el control del aparato de Estado y así coliden los intereses, chocan las ideas conservadoras con las liberales: los primeros aferrados al Rey, la religión católica, la unión del poder secular y divino, la conservación de las tradiciones; los segundos defendiendo el progreso técnico, el nacionalismo, la primacía del poder civil sobre el religioso, el presidencialismo. A pesar de estas diferencias, ambos grupos se hermanan en la explotación del hombre por el hombre, la represión política y militar e incluso el racismo:

"Por eso prefiero (dice Adalberto de Gumucio, un monárquico, en la p. 257) los caballos a los negros. En las clases y razas inferiores hay unos fondos de barbarie y de ignominia que dan vértigo."

"Uno de los capitanes, que es de Río, dice que la explicación de Canudos es el mestizaje, esa mezcla de negros, indios y portugueses que ha ido paulatinamente degenerando la raza hasta producir una mentalidad inferior, propensa a la superstición y al fanatismo." (Conversación entre militares republicanos, p. 469).

En medio de estas corrientes de sentido contrario, surge el anarquismo del escocés Galileo Gall, personaje axial de la novela, portador de una conciencia crítica devastadora que se nutre de las ideas de Proudhon y Bakunin. Gall es un hombre fanatizado por sus creencias, un ciego creyente en la frenología como medio explicativo del comportamiento humano. En Gall operan unas ideas que condenan el Estado, la propiedad privada y la explotación, aunque carece de instrumentos de acción que le permitan

llevarlas a la práctica. Por eso su ideal revolucionario permanece en el plano de las hipótesis y las quimeras. No es un marxista dialéctico, sino una especie de anarquista colectivista. Gall no se percata de que hay una diferencia entre su aspiración de ver destruidas las instituciones existentes, sin ofrecer a cambio una alternativa viable, y la sustitución del capitalismo por el socialismo a través de la acción revolucionaria del proletariado y demás clases explotadas, tal como propugnan los marxistas ortodoxos. Con frecuencia esto le hace mezclar las cosas, invertir los términos, confundirse:

“Gall estaba convencido que los bandidos, grandes criminales o simples raterillos, luchaban también contra el enemigo —el Estado— y, aunque a ciegas, roían los cimientos de la propiedad” (p. 41).

La rebelión de Canudos surge como producto de un movimiento de resistencia popular en la transición monárquico-republicana. A diferencia de otros movimientos de masas, el de resistencia se opone a los cambios o intenta frenar su rapidez. En este caso asistimos al preludio de la modernización del Brasil, país enorme, integrado por zonas geográficas tan distintas entre sí, poblado por grupos étnicos heterogéneos. Los habitantes de Canudos (“llamado Canudos por las cachimbas de canutos que fumaban antaño los lugareños”, p. 58), dirigidos por la figura mesiánica de Antonio Consejero, proceden de los estratos más bajos de la sociedad. Son seres hambrientos, paupérrimos, desempleados, ex-convictos que han perdido las esperanzas de un mundo terrenal mejor. Canudos es una comuna, un lugar de purificación y arrepentimiento, donde los hombres pueden vivir en paz, practicando la religión católica a su manera, siempre nucleados en torno al Consejero, líder carismático a quien todos consideran un santo.

Cuando el Coronel Moreira César interroga al Padre Joaquim sobre el tipo de gente que habita Canudos, el cura prisionero responde: “Los más pobres, los más desamparados. Se lo dice alguien que ha visto mucha miseria. Aquí abunda, con la sequía, las epidemias. Pero allá parece que se hubieran dado cita, que Dios los hubiera congregado. Enfermos, inválidos, todas las gentes sin esperanza, viviendo unos encima de otros ” (p.246).

Si desde Marx la religión es considerada por muchos como el opio de los pueblos, si es una rémora del desarrollo científico, si durante siglos ha propiciado el oscurantismo, entonces deberíamos suponer que únicamente estimula la pasividad y la ignorancia. Lo cierto es que, fuera de su innegable función integradora y confor-

mista, la religión no siempre desmonta los mecanismos de la acción política, no siempre es anestésico o fuente de resignación ante la desgracia. La religión puede catapultar a los hombres, involucrarlos en hechos radicales y descabellados, especialmente en épocas de crisis y transformaciones. Así, Canudos constituye un símbolo de resistencia frente a la opresión, no una comuna revolucionaria.

El fanatismo religioso aglutina a los yagunzos (pobladores de Canudos), constantemente catequizados por la arenga reaccionaria del Consejero. Su poder hipnótico sobre las masas y su absoluto ascendiente sobre ellas las galvanizan, las preparan para enfrentar las sucesivas invasiones de militares republicanos enviados por el gobierno a sofocar la insurrección. Al defender la tradición y los valores desplazados tras la caída de la monarquía, el Consejero se coloca, junto a sus seguidores, a la retaguardia de los tiempos. Todos lucharán por una causa perdida de antemano. El núcleo de su discurso, tantas veces reiterado en la prédica, así lo evidencia:

“Pero Canudos, a la que esa noche llamó Belo Monte, no debía ser hollada por los impíos. Exaltándose, los urgió a no rendirse a los enemigos de la religión, que querían mandar de nuevo a los esclavos a los cepos, esquilmar a los moradores con impuestos, impedirles que se casaran y se enterraran por la Iglesia, y confundirlos con trampas como el sistema métrico, el mapa estadístico y el censo, cuyo verdadero designio era engañarlos y hacerlos pecar” (pp. 94-95).

Héroes y antihéroes

Como en la gran novela clásica *La guerra y la paz*, de Tolstoi, Vargas Llosa motoriza decenas de personajes en *La guerra del fin del mundo*. Podríamos recurrir a una división imaginaria entre personajes primarios y secundarios, sin olvidar que todos juegan su papel en esta intensa epopeya donde se privilegia la acción frente a cualquier otro aspecto. El novelista configura caracteres complejos, de sentimientos contradictorios: la bondad y la maldad consubstanciadas en los individuos. Hay una distancia enorme entre el narrador y los personajes; la descripción objetiva de situaciones y procesos va revelando, en pequeñas dosis, las distintas facetas de la personalidad individual. Ajeno al maniqueísmo, Vargas Llosa le ha dado vida propia a cada una de sus criaturas, las ha convertido en tipos verosímiles y auténticos, traspasados por la violencia de una época. En *La orgía perpetua* el novelista escribió: “...Aquellas obras exentas de alguna dosis de violencia me

resultaban irreales (he preferido siempre que las novelas finjan lo real así como otros prefieren que fijan lo irreal) y la irrealidad suele aburrirme mortalmente” (p. 23)

El heroísmo no constituye un atributo exclusivo de quienes están supuestos a triunfar. Héroes y antihéroes se entreveran, se funden sin que podamos separar los bandos en dos grupos homogéneos. Muchos soldados están dispuestos a sacrificarse en nombre del deber y llevan la tarea genocida que les ha sido encomendada hasta las últimas consecuencias. Pero hay también soldados que traicionan a sus compañeros; otros vacilan porque no aceptan involucrarse en una lucha a la que han sido empujados por una drástica decisión del gobierno. El trágico final del valeroso teniente Pires Ferreira y el horror a la podredumbre del abnegado Teotónio Leal Cavalcanti ponen de manifiesto esa coexistencia de miseria y grandeza humanas a que nos hemos referido antes.

Entre los yagunzos hallamos hombres valientes, decididos a jugarse la vida en defensa de sus creencias. A su lado pululan seres indefensos y enfermos que secundan la acción de sus líderes con uñas y dientes: piedras, palos, facas, toda clase de armas rudimentarias y un infatigable trabajo de hormiga que les permite reconstruir hoy lo que fue demolido ayer por los cañones de las fuerzas militares enemigas.

La figura del Consejero arrastra a las masas al holocausto voluntario, pero conocemos poco a este hombre. Todo lo que sabemos de él nos llega a través de las visiones y sentimientos de sus seguidores. Para el lector, Antonio Consejero está siempre envuelto en un aura sagrada. Posiblemente sea el único personaje cuyas interioridades no han sido hurgadas a propósito, porque ello equivaldría a revelar el secreto místico que él encierra. El halo sobrenatural que lo protege, impide que afloren sus emociones o podamos conocer los pensamientos, las ideas que atraviesan su mente fanatizada por la religión. En el primer párrafo de la novela se nos anticipa la condición mesiánica y enigmática del personaje: “Era imposible saber su edad, su procedencia, su historia, pero algo había en su facha tranquila, en sus costumbres frugales, en su imperturbable seriedad que, aun antes de que diera consejos, atraía a las gentes” (p. 15).

Galileo Gall es otro fanático. En cierto modo, por su sectarismo, se asemeja al Consejero. Sin embargo, el radicalismo materialista que instrumenta sus ideas lo convierten en la antítesis del iluminado de Canudos. El Consejero es un asceta que lleva una vida frugal y se impone el ayuno para purificarse e incrementar su

comunicación con Dios. Gall es más bien una especie de anacoreta, un obstinado anarquista que aguarda la redención del género humano, previa destrucción del Estado y sus instituciones. Defiende con pasión sus ideas y rumia su odio en soledad. Gall sublima sus frustraciones y canaliza sus impulsos sexuales a través de la ideología. La relación con Jurema no sólo quiebra su abstinencia, sino que logra arrancarle un hálito humano a quien creía haber anquilado para siempre el apetito sexual.

Jurema despierta los impulsos dormidos del anarquista; enciende el rencor y el deseo de venganza en Rufino; mueve al candor amoroso al sanguinario Pajéu; redime al periodista miope con un amor donde se mezclan erotismo y protección maternal, que logra darle un sentido a su vida de mujer-objeto: "Porque, a pesar de haber sido antes de dos hombres, sólo ahora había descubierto que también el cuerpo podía ser feliz, en los brazos de este ser que el azar y la guerra (¿o el Perro?) habían puesto en su camino. Ahora sabía que el amor era también una exaltación de la piel, un encandilamiento de los sentidos, un vértigo que parecía completarla" (p. 487).

El Coronel Moreira César, símbolo de disciplina férrea, tipifica al hombre cuya obsesión principal es la misión que se le ha encargado. Nada está primero que la guerra. Desprecia los banquetes y recepciones que le ofrecen a su paso por distintos pueblos y es frío e inmisericorde con sus enemigos. La compasión y la flexibilidad no entran en su código normativo. Su diminuta figura inspira temor, pues no vacila en dar una orden, por más terrible que sea; jamás parece dudar ni le tiembla el pulso para enviar al patíbulo a sus adversarios: "Su endeblez física contrasta con la fuerza que parece generar en torno, debido a la energía que bulle en sus ojos o a la seguridad de sus movimientos. Mira como alguien que es dueño de sí mismo, sabe lo que quiere y acostumbra mandar" (p. 143).

Aun cuando tiene que aceptar la hospitalidad del Barón de Cañabrava —a causa del inesperado ataque que lo inmoviliza por breve lapso— el Coronel Moreira César se muestra orgulloso e intransigente. No cede un ápice ante las ideas de su monárquico anfitrión, a quien le hace saber, con no poca arrogancia, que se opone al conservadurismo retrógrado de la Monarquía. Pero el Barón es un político elegante y sensato, un hombre que ha aprendido a vivir con los ojos abiertos y las soluciones a flor de labios. El Barón resulta mil veces más práctico que sus amigos y tan sagaz como sus peores críticos y atacantes. Deja que le incendien

casa y hacienda cuando intuye que su vida y la de los suyos corren peligro y no titubea en contemporizar con el enemigo, si ese gesto ladino le permite sacar ventajas de un acontecimiento.

Cañabrava adora a su esposa Estela. Su devoción por ella no conoce límites. Es como si en el naufragio de la monarquía, la baronesa fuese la única joya sacada del fondo del mar: “Era de cabellos castaños y piel muy blanca, —describe el narrador a Estela— con unas manos de largos dedos que se movían como pájaros”. (p. 162) La enajenación mental de la baronesa, después del incendio de Calumbí, hace sufrir al Barón. No obstante, es un hombre hábil y no renuncia a la vida, no claudica ante aquello que considera suyo; de ahí que busque consuelo en Sebastiana, servidora a la que ha deseado en secreto durante años, sin atreverse a tocarla. En medio del derrumbe de su mundo, el Barón se entrega al placer carnal: el sexo es ahora una espita que deja escapar su abatimiento y colma su espíritu de esperanzas.

Entre la truculencia y la redención

Canudos, comuna-refugio de yagunzos, se forma de manera espontánea. Allí confluyen los seguidores del Consejero, accionados por resortes místicos más poderosos que la voluntad. De otro modo sería prácticamente imposible explicar una escena como ésta:

“El Consejero lo dejó llorar, permitió que le besara el ruedo de la túnica y no se inmutó cuando el Beatito le suplicó de nuevo que lo dejara seguirlo, pues su corazón le decía que así serviría mejor al Buen Jesús. El muchacho se abrazó a sus tobillos y estuvo besándole los pies encallecidos. Cuando lo notó exhausto, el Consejero le cogió la cabeza con las dos manos y lo obligó a mirarlo. Acercándole la cara le preguntó, solemne, si amaba tanto a Dios como para sacrificarle el dolor. El Beatito hizo que sí, varias veces. El Consejero se levantó la túnica y el muchacho pudo ver, en la luz incipiente, que se sacaba un alambre que tenía en la cintura lacerándole la carne. “Ahora llévalo tú”, lo oyó decir. El mismo ayudó al Beatito a abrirse las ropas, a apretar el cilicio contra su cuerpo, a anudarlo ” (p. 23).

Muchos de estos parciales son seres a quienes la sociedad ha marginado por sus crímenes (es el caso de Joao Satán y Joao Grande), sus deformaciones congénitas (como el León de Natuba). A veces lo abandonan todo para seguir al intermediario de Dios (como la rdbomante Alejandrinha Correa), infringen las normas

de su investidura para cerrar filas en Canudos (recuérdese la transformación del Padre Joaquim, párroco de Cumbe), u olvidan sus negocios para convertirse en inteligentes administradores de la vida económica de la comuna (Antonio Vilanova y sus parientes).

El Consejero les abre a todos sus fieles acólitos las puertas de un mundo promisorio, justo, libre, confiriéndoles una importancia que nunca antes han tenido entre sus congéneres. La vida de muchos de estos individuos sufre un vuelco completo. La crueldad y las vicisitudes del pasado se vuelven sueños; extraviadas rutas que han sabido abandonar a tiempo.

La truculencia del asesinato de la señorita Adelinha Isabel de Gumucio, perpetrado por Joao Grande, nos ilustra sobre los antecedentes de algunos líderes de Canudos: "Súbitamente, le clavó un puñal en el estómago y, ya muerta, se encarnizó contra ella cortándole los pechos y la cabeza" (p. 38). ¿No será esta fuerza destructora del joven esclavo una demostración palpable de la irracionalidad de un sistema corroído por sus propias debilidades estructurales, cebándose en esta muchacha "delgadita, menuda, con naricilla que parecía estar olisqueando los olores feos del mundo"? (p. 36) ¿No son siempre los frágiles las víctimas preferidas de la fatalidad?

El tremendismo, empero, también prospera en las filas militares: "La noche que salieron de Tepidó supieron que el Capitán Macedo había decapitado los cadáveres de sus compañeros caídos en Rosario y que se había llevado las cabezas en un barril, espolvoreadas con sal, como carne de charqui" (p. 71). La guerra deshumaniza al hombre; no hay duda de que lo convierte en un animal sediento de sangre y venganza, despojándolo del equilibrio que debe mantener en los actos de su vida. Los soldados marchan a la guerra porque están obligados: por eso mueren con un grito de protesta en los labios, la maldición deformándoles la cara, la rabia de saberse vencidos por unos seres a los que consideran estúpidos e inferiores.

Los yagunzos, por el contrario, se inmolan gustosamente, como si la muerte en combate representara un acto de purificación total, o sea, la prueba máxima a que pueden someter su fe y adhesión al Consejero.

Monárquicos y republicanos consideran como bárbaros y despiadados a los yagunzos. El obcecado determinismo de los grupos gobernantes pone en marcha los implacables procedimientos de la guerra sistemática, pero harán falta tres expediciones militares, llenas de episodios sangrientos, para destruir el último reducto

de redención de los pobres. Al enemigo le parece inconcebible que un yagunzo pueda expresar sentimientos "humanos". Pese a ello, cuánta ternura son capaces de manifestar en medio de su tremenda carrera hacia la muerte:

"Joao alarga el brazo, toma a Catarina de la cintura y la siemta en sus rodillas. Lo hace con la mayor delicadeza, como vez (sic) que la toca, pues por su extrema flacura o por los remordimientos, siempre tiene la angustiosa sensación de hacerle daño, y pensando que ahora mismo deberá soltarla pues encontrará esa resistencia que aparece siempre que intenta incluso cogerla del brazo. El sabe que el contacto físico le es insoportable y ha aprendido a respetarla, violentándose a sí mismo, porque la ama. Pese a vivir ya tantos años juntos, han hecho el amor pocas veces, por lo menos el amor completo, piensa Joao Abade, sin esas interrupciones que lo dejan acezante, sudoroso, con el corazón alborotado. Pero esta mañana, ante su sorpresa, Catarina no lo rechaza. Por el contrario, se encoge en sus rodillas y él siente su cuerpo frágil, de costillas salientes, casi sin pechos, apretándose contra el suyo" (p. 343).

Retorno a la novela de acción

Después de concluir el libro de Vargas Llosa, el lector informado calcula con certeza por qué la literatura latinoamericana ha logrado imponerse en Europa. De cara a una literatura europea que, salvo escasas excepciones, parecía agotada, reducida a simples peripecias formales, la nuestra deslumbra por su fuerza, autenticidad y calidad formal; tenemos una literatura que expresa los contenidos del subdesarrollo con todas sus implicaciones.

Si el *nouveau roman* expresó el punto culminante de un proceso artístico en Francia y otros países donde parecía que los narradores se empeñaban en privilegiar el significante sobre lo demás, los escritores latinoamericanos están ofreciendo, desde hace décadas, los resultados de un trabajo consciente que se hunde en lo autóctono para cobrar, desde allí, una dimensión universal.

La novela latinoamericana vuelve a las fuentes primigenias de la narrativa mundial, asimilando sus mejores experiencias y productos. Vargas Llosa, en *La guerra del fin del mundo*, anuncia el retorno a la novela de la acción, la novela de aventuras que recoge el devenir de nuestros pueblos, sus dolorosos vaivenes en el interminable trayecto de la Historia. Hace más de una década, José Miguel Oviedo escribió: "Las novelas de Vargas Llosa indagan por el destino y las condiciones humanas, por las proyecciones últi-

mas de la libertad y la concreta situación histórica del individuo.”⁵ Por suerte el novelista no ha caído en lo convencional, a pesar de la linealidad del relato en tercera persona, ni ha supeditado la imaginación a la crónica. Cuanto ha escrito Vargas Llosa en este libro es ficción, producto de una paciente elaboración novelesca. *La guerra del fin del mundo* constituye un ejemplo impresionante de la narrativa latinoamericana de hoy que enaltece al autor y enriquece el acervo cultural del continente.

• 5 *La invención de una realidad*, op. cit. p. 242.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS DE LOS CAPITULOS QUE INTEGRAN ESTE LIBRO

La "Introducción" fue publicada bajo el título de "Apuntes sobre arte, literatura e ideología" en la *Revista ¡Ahora!* (968): 35-36, 10-6-1982 y (969):49-50, 17-6-1982.

1. *Clases sociales y literatura en la República Dominicana* se dictó como conferencia en la Alianza Francesa de Santo Domingo, en mayo de 1974.
2. *Aspectos sociales de la literatura dominicana* salió en la *Revista ¡Ahora!* (936): 35-38, 2-11-1981 y (937): 35-38, 9-11-1981.
3. *La sociedad dominicana en su novela* fue primero publicado en la *Revista ¡Ahora!* (972):35-38, 8-7-1982; (973):35-37, 15-7-1982; (974):35-36, 22-7-1982; (975):35-38, 29-7-1982; (976):35-37, 5-8-1982; (977):35-38, 12-8-1982; (978):35-37, 19-8-1982. También en la revista *Ciencia y Sociedad*, VII (2): 135-159, julio-diciembre de 1982.
4. *Narrativa social dominicana 1960-1970* se publicó en cinco entregas en el *Listín Diario*, *La Gaceta Literaria de Auditorium*: I (29-12-73), II (16-12-74), III (9-3-74), IV (13-4-74) y V (4-5-74). Posteriormente en la revista *Eme-Eme* VI (38): 3-30, septiembre-octubre de 1978.
5. *Tres novelas dominicanas* está formado por los artículos: "Sólo cenizas hallarás, una novela escrita en dominicano"

Revista ¡Ahora! (867):41-44, 6-7-1980. "A propósito de La biografía difusa de Sombra Castañeda" *Revista ¡Ahora!* (987): 34-35, 21-10-1982; y "La novela de Efraín Castillo" I *Revista ¡Ahora!* (1026):28-29, 25-7-1983, y II *Revista ¡Ahora!* (1027):28-29, 1-8-1983.

6. *Una vuelta al mundo de Cortázar* figura en la *Revista Impacto Socialista*, II (15, 16 y 17):37-38, nov., dic. 1975 y enero 1976.
7. *El otoño del patriarca* apareció en *Impacto Socialista*, II (13):32-34, sept., 1975.
8. *Populismo, clases sociales y alienación en dos novelas de Manuel Puig*, fue publicado en *Impacto Socialista* con el título de "Populismo, clases sociales y alienación en la narrativa de Manuel Puig", II (22-24):57-62, junio-agosto 1976.
9. *Terra Nostra* se publicó en *Impacto Socialista*, III (27-28): 53-62, octubre-diciembre, 1976.
10. *La guaracha del Macho Camacho y el Puerto Rico de hoy* apareció en *Impacto Socialista*, III (35-36):41-45, junio-julio de 1977.
11. *La narrativa de José Lezama Lima* fue publicado en la *Revista ¡Ahora!* (906):35-38, 6-4-1981.
12. *La guerra del fin del mundo y la maestría de Vargas Llosa*, se publicó en la *Revista ¡Ahora!* (948):35-38, 25-1-1982 y (949):35-38 del 1-2-1982.

INDICE DE NOMBRES

A

Acosta, Mercedes
55
Albizu Campos, Pedro
152
Alcántara Almánzar, José
37
Alfau Durán, Vetilio
31
Alfonseca, Miguel
72-74-75-76-78-79-82
Almánzar, Armando
72-77-82
Altamirano, Carlos
6-8
Althusser, Louis
5-8
Amiama, Manuel Antonio
32-57-58-59
Angulo Guridi, Alejandro
31
Angulo Guridi, Francisco Javier
15-31
Añez Bergés, Rafael
80
Aron, Raymond
149

Astaire, Fred
119
Austrias, Los
130
Azar, Aquiles
75-80

B

Báez, Buenaventura
94
Báez, Cayo
24
Bakunin, Mikhail
170
Balaguer, Joaquín
25-28-29-31-41-94-
97-98
Baroja, Pío
95
Batista, Fulgencio
111
Bécquer, Gustavo Adolfo
158
Betances, Ramón Emeterio
152
Billini, Francisco Gregorio
15-31

Bobadilla, Tomás

50

Boccaccio, Giovanni

141

Bolívar, Simón

44

Bonó, Pedro Francisco

15-16

Borges, Jorge Luis

82-103-104-143

Bosch, Juan

15-16-25-26-27-31-

63-66-71-82-89-97

Boyer, Jean Pierre

47

Britto García, Luis

94

Buesa, José Angel

91

C

Caamaño, Francisco Alberto

98

Cabrera Infante, Guillermo

91

Cáceres, Ramón

23

Calderón de la Barca, Pedro

143-158

Capote, Truman

158

Carlos I

131

Carroll, Lewis

143-158

Cartagena Portolatín, Aída

72-75-76

Cassá, Roberto

36-53

Castells, Manuel

77

Castillo, Efraín

96-101

Castillo, José del

53-55

Castro, Fidel

106-107

Castro Arenas, Mario

81

Cervantes y Saavedra, Miguel de

143-144-146

César

149

Cestero, Tulio Manuel

31

Cicerón

149

Clementelli, Elena

131

Colón, Cristóbal

12-13-20

Colón, Diego

20

Cordero, Walter

37

Cortázar, Julio

2-75-81-82-101-103-

107-158-161-162-164

Corten, André

55

Cortés, Hernán

135

Cristo

130-132-133-138-141-

149

Crowley, Coronel

98

Cruz, Josefina de la

49

Curutchet, Juan Carlos

105-106

CH

Chacón, Iris
156
Chaucer, Geoffrey
141

D

Da Cunha, Euclides
169–170
Damirón, Rafael
32
Dante Alighieri
146–165
Darío, Rubén
142–143
Deive, Carlos Esteban
14–31–48–49–82
Deline, Gastón Fernando
15
Del Risco Bermúdez, René
72–75–79–82
Demóstenes
149
Descartes, René
149
Díaz, Héctor J.
91
Díaz Grullón, Virgilio
72
Dickens, Charles
104
Di Tella, Torcuato S.
117
Donoso, José
158
Duarte, Isis
55

Duarte, Juan Pablo
21–49–50
Durkheim, Emile
79
Duvalier, Francois
111–114

E

Echavarría, Rubén
79
Elizondo, Salvador
101
Engels, Friedrich
3–4–8
Enriquillo
13
Erasmus, Desiderio
149

F

Faulkner, William
81–82
Faye, Alice
119
Felipe I (El Hermoso)
131–134–136
Felipe II (El Prudente)
130–131–133–134–135–
136–137–138–140–141–
145–146–149
Fernández de Oviedo, Gonzalo
20
Ferrán, Fernando I.
1
Fiallo, Viriato
89

Filostrato
149
Fischer, Ernst
7–8
Flaubert, Gustave
82–167
Francisco, Ramón
77
Fray Luis de León
131
Freund, Julien
67–109
Fuentes, Carlos
2–81–119–129–149–158
–159

G

Gallego, Juan Nicasio
13
Gallegos, Rómulo
69
Galván, Manuel de Jesús
11–12–13–22–31–82
García, Iván
80
García Canclini, Néstor
7–8–
García Godoy, Federico
24–32–33–34–35–36–37
38–39–40–41
García López, José
43
García Lorca, Federico
26
García Márquez, Gabriel
2–80–81–109–114–167
Gatica, Lucho
91

Gide, André
83
Goethe, Johann Wolfgang von
158
Goldmann, Lucien
5–8–64
Gramsci, Antonio
3
Guevara, Che
103–107

H

Harnecker, Martha
61
Harrington, Michael
77
Havilland, Olivia de
119
Hayworth, Rita
118–119
Hemingway, Ernest
81
Henríquez Ureña, Max
32–34–42–43–45–46–47
49–50
Henríquez Ureña, Pedro
19
Hernández Rueda, Lupo
62
Heureaux, Ulises
21–23–33–94
Homero
146
Hostos, Eugenio María de
15–152
Huxley, Aldous
83

I

Incháustegui Cabral, Héctor
57-62
Isaacs, Jorge
121
Isabel, Reina
136-137-138-140-145-
148

J

Jimenes, Juan Isidro
23
Jimenes Grullón, Juan Isidro
16-25
Johnson, Lyndon B.
27
Joyce, James
6-83-94-103
Juan de la Cruz
131
Juana (La Loca)
131-136-137-138-140-
141-149

K

Kafka, Franz
6-83-103-143-146
Keats
104
Kindelán, Gobernador
44

L

Lafforgue, Jorge
163

Las Casas, Fray Bartolomé de
20
Latorre, Eduardo
1-2
Lautréamont
159
Ledesma, Luis Manuel
28
Lenin, V. I.
3
León Jimenes, E.
72
Lewis, Oscar
77
Lezama Lima, José
2-81-161-164
Lipset y Bendix
78
Lockward, Antonio
72
Lope de Vega
158
Loy, Mirna
119
Luperón, Gregorio
40

M

Maldonado-Denis, Manuel
152-155
Mann, Thomas
6-83
Marcuse, Herbert
158
Marrero Aristy, Ramón
15-32-55-56-57-58-
62-82
Martí, José
12-158

Mauro, Walter
 131
 Marx, Karl
 3-4-8-35-171
 Mella, Matías Ramón
 49
 Mella Chavier, Georgilio
 31-32
 Menton, Seymour
 69
 Meso Mónica
 11
 Mir, Pedro
 16-25-26-63
 Molina, Tirso de
 21
 Monroe, Marilyn
 118
 Monteforte Toledo, Mario
 6-8
 Moravia, Alberto
 100
 Moreno Jimenes, Domingo
 16-24
 Moscoso, Juan Vicente
 45-46-47
 Moscoso Puello, F. E.
 32-52-53-54-55-58
 Moya Pons, Frank
 52-58
 Muñiz, Marco Antonio
 91
 Musil, Robert
 103

N

Neruda, Pablo
 27-63-75-146
 Nervo, Amado
 158

Núñez de Cáceres, José
 43-44-45-47

O

Onetti, Juan Carlos
 158
 Ovando, Leonor de
 11
 Oviedo, José Miguel
 168-177

P

Palm, Erwin Walter
 76
 Palma, Ricardo
 23
 Park, Robert
 77
 Pascal, Blaise
 149
 Pasolini, Pier Paolo
 141
 Paulo III
 19
 Paz, Alfredo de
 6-8
 Penson, César Nicolás
 14-23-37-46-82
 Peña Batlle, Manuel Arturo
 14-25
 Pérez, Carlos Federico
 32-72
 Pérez, José Joaquín
 13-22

Pérez Galdós, Benito

42-43

Pérez Jiménez, Marcos

111-114

Perón, Domingo

118-123

Platón

149

Poulantzas, Nicos

4-8-61

Pratt Fairchild, Henry

70

Prestol Castillo, Freddy

32

Proudhon, Pierre Joseph

170

Proust, Marcel

6-82-163

Puig, Manuel

2-90-91-117-127

Q

Quevedo y Villegas, Francisco
de

129-141

Quintana, Manuel José

13

Quiroga, Horacio

25

R

Rainer, Luisa

119

Read, Horacio

32

Requena, Andrés Francisco

16-25-26-63-92-93

Reyes Católicos, Los

131

Roa Bastos, Augusto

xi

Robbe-Grillet, Alain

131

Rocher, Guy

4-8

Rogers, Ginger

119

Rojas, Fernando de

143

Romero, Carlos

76

Roy, Joaquín

107

Rueda, Manuel

17-62

S

Sabato, Ernesto

158

Saint Simon

82

Sainz de Robles, Federico

Carlos

142

Sánchez, Luis Alberto

63

Sánchez, Luis Rafael

2-90-91-99-153-159

Sánchez, Francisco del Rosario

49-50

Sánchez Ramírez, Juan

44

Sánchez Vásquez, Adolfo

8

Santana, Pedro

21-39-40-41-42-94

Sarlo, Beatriz
6-8
Sarroccchi, Augusto C.
119-125
Sartre, Jean-Paul
71
Schwartz, Kessel
83
Shakespeare, William
146
Slonim, Marc
147
Sócrates
149
Solzhenitsyn, Alexander
146
Somoza, Anastasio
111
Stalin, José
147

T

Taylor, Robert
119
Temple, Shirley
119
Teodoro
133
Teresa de Avila
131-142
Tiberio
130-133-140
Tirso de Molina
143-144
Tolstoi, León
172
Tomás de Aquino
149

Toña La Negra
91
Trotsky, León
146
Trujillo Molina, Rafael Leó-
nidas
15-24-26-27-51-52-62
63-73-92-93-94-95-96
111-114
Tynianov, Y. N.
7

U

Unamuno, Miguel de
96
Ureña, Salomé
13-22

V

Valenzuela
13
Valera y Jiménez, Arzobispo
Pedro
47-48-49
Valerio, Rafael
62
Valle-Inclán
96
Vargas, Getulio
118
Vargas Llosa, Mario
2-81-82-83-101-161
163-167-178
Vásquez, Horacio
23
Valdez, Vicentiço
91

Veloz Maggiolo, Marcio
15-31-32-37-63-71-72
73-75-82-93-95
Vergés, Pedro
87-92
Vilas, Carlos María
55
Volkening, Ernesto
112

Weffort, Francisco C.
117-118
Welles, Orson
118
Williams, Tennessee
158
Woolf, Virginia
6-83

W

Weber, Max
39-109-110-149

Z

Zorrilla, José
144

Este libro se terminó de imprimir
el día 20 de mayo de 1984
en los talleres de
EDITORA CORRIPIO, C. POR A.
Calle A esq. Central, zona Ind. de Herrera
Santo Domingo, República Dominicana

