

AÑO 3

NOVIEMBRE DE 1989

No. 4



SEGUNDA EPOCA

**BOLETIN DE LA  
ACADEMIA COSTARRICENSE DE LA LENGUA**



SAN JOSE, COSTA RICA

460.6  
B688b

**Boletín de la Academia Costarricense de la  
Lengua. - - San José : Imprenta Nacional.  
v.**

**1. Academia Costarricense de la Lengua -  
Boletines. I. Título.**

**DGB/PT**

**90-04**

**BOLETIN DE LA ACADEMIA COSTARRICENSE  
DE LA LENGUA**

Inscripción a 4 números ..... ₡ 80,00

Precio de este cuaderno ..... ₡ 25,00

**Editor responsable:**

**Sr. D. Arturo Agüero Chaves**

**SUMARIO**

**I.—Discursos de incorporación y sus respuestas:**

- a) Luis Barahona Jiménez  
Arturo Agüero Chaves
- b) Jorge Charpentier García  
Arturo Agüero Chaves
- c) Virginia Sandoval de Fonseca  
Jorge Charpentier García
- d) Fernando Centeno Güell  
Virginia Sandoval de Fonseca
- e) Carmen Naranjo Coto  
Virginia Sandoval de Fonseca  
Carlos Rafael Duverrán

**II.—Enmiendas a los diccionarios aprobadas en febrero  
de 1988.**

**Academia Costarricense de la Lengua.  
Boletín de la Academia Costarricense de la Lengua:  
correspondiente de la española.**

**San José: Imprenta Nacional, 1990.**

# DISCURSOS DE INCORPORACION Y SUS RESPUESTAS



## MEDITACION SOBRE EL IDIOMA ESPAÑOL

Discurso de incorporación al seno de la Academia de la Lengua Costarricense Correspondiente de la Española el 27 de abril de 1985, Día del Idioma. Del académico Sr. Luis Barahona Jiménez.

Señor

Profesor don Arturo Agüero Chaves

Presidente de la Academia Costarricense de la Lengua

Señores Miembros de la Academia Costarricense de la Lengua

Señoras y señores:

Mis primeras experiencias literarias se remontan a los años treinta, cuando inicié mis lecturas del *Quijote*; de entonces es mi conocimiento de algunos autores nacionales, entre ellos, Omar Dengo, María Isabel Carvajal y Carlos Luis Sáenz. Posteriormente, cuando pude tener a mano *Repertorio Americano* y los periódicos del país, entré en conocimiento de otros escritores. Recuerdo muy bien una crónica de los últimos momentos de don Omar Dengo, recogidos con ternura y devoción por su discípulo don Carlos Luis Sáenz y publicado en las páginas de *La Tribuna*. Luego vino la lectura de sus poesías y cuentos y posteriormente el trato directo, personal en los claustros universitarios.

Tengo para mí que en don Carlos Luis Sáenz concurren, en unidad indisoluble, el hombre, el maestro y el poeta; porque del político no me corresponde hablar en esta oportunidad. Del hombre, o mejor, de su persona, sobresalía su bondad en el trato con sus semejantes, con sus discípulos y amigos; en sus palabras había respeto, cordialidad y dulzura; nunca le vi airado, violento; siempre con una sonrisa comprensiva y una actitud acogedora. En sus intervenciones buscaba el modo de conciliar los extremos, ofreciendo sus experiencias en la enseñanza, las que siempre eran recibidas por sus compañeros de cátedra con interés por el valor

que les daba una larga vida dedicada a la docencia en distintos campos. Más que el profesor, era el maestro el que predominaba en él; uno tenía la impresión de que había asimilado todas las enseñanzas de don Omar, las que combinadas equilibradamente con sus lecturas y experiencias le permitían asumir una actitud de comprensión plena del alumno, en función con la vida y con la materia que enseñaba. El poeta que había en don Carlos Luis es lo que, en mi opinión, le daba unidad a su personalidad, a su ser de hombre y de maestro, porque era un poeta de verdad, alguien a quien le era posible entender las protopalabras del corazón, las palabras que unen por encima de toda realidad porque brotan de una fuente interior donde radica el misterio sin nombre de la vida y de la belleza. A esta faena poética se entregó en cuerpo y alma toda su vida y de ella sacó el encanto de su personalidad, su obra docente y su producción poética en verso y en prosa, que le ha valido ocupar un lugar destacado en el ámbito de las letras nacionales.

Dedico estas "Meditaciones" a don Carlos Luis Sáenz con particular afecto y bajo la grata impresión que me produce el ocupar el sillón que dejó vacante en esta benemérita Academia Costarricense de la Lengua.

Nadie recuerda el momento en que empezamos a decir cosas. Nos parece que hablamos desde siempre porque el momento de la palabra es el momento de la conciencia. Con la palabra nos vino la conciencia de las cosas, de la realidad, de nosotros mismos y, finalmente, de un mundo que día a día se nos iba agrandando, conforme lo íbamos descubriendo y nombrando y en eso estamos todavía.

¿Qué es, pues, la palabra? Físicamente un determinado número de vibraciones de nuestras cuerdas vocales que se lleva el viento y que no volverán. Semiológicamente, la palabra nace como un hecho social, como un conjunto de sonidos con significación, algo que se escucha y se entiende. Hasta tal punto es esto cierto que bien puede afirmarse que ser o existir es hablar o expresarse por medio de un lenguaje. Toda nuestra realidad humana está ahí en la expresión de nuestra vida interior y de nuestra relación con el mundo y aun el pensar es o está siendo en la palabra dicha y no en la pura mente silenciosa. Por eso ha podido decir el filósofo español Luis Cencillo: "Una vez que, para gozar más profundamente de nuestra subjetividad, hemos ido cortando vínculos con nuestros semejantes, encontramos nuestra subjetividad misma vacía, anquilosada e indigente y comenzamos a experimentar la asfixia de nuestro sí mismo, privado del oxígeno de la dialéctica intersubjetiva".

Existir es, en una dimensión fundamental, ser con los otros por medio de la palabra, dialogar. El momento de la palabra es aquel que se produce entre el yo y el tú, momento indivisible en el que se unen dos seres y se comprenden, sea para aceptarse o para rechazarse, pero momento decisivo en cuanto se conocen, se entienden, se entienden y saben a qué atenerse en lo que son y en lo que pueden esperar el uno del otro o los unos de los otros, si el diálogo se establece entre grupos, pueblos o naciones.

A partir del momento de la palabra el niño se va descubriendo a sí mismo paulatinamente, hasta el momento en que se percata de que es persona entre personas. Es entonces cuando está en capacidad de reflexionar para llegar a formarse un concepto de sí mismo y de su condición humana.

Ser persona entre personas es descubrir nuestra dignidad como sujetos plenos de derechos y deberes, como dicen los juristas. Entre estos derechos está el derecho básico de la libertad de expresión que todos los países cultos tratan de garantizar, sin el cual el hombre queda reducido a una condición bestial. Se tiene derecho a la palabra porque previamente el hombre está dotado de la facultad de hablar, de expresarse por medio de un idioma, en este caso se trata de un derecho primordial. El idioma es el instrumento que usamos cotidianamente para expresar nuestras relaciones con las cosas, con las otras personas y con nuestro mundo. En nuestro caso ese instrumento es la lengua española, o mejor, como se decía antes, el castellano, o sea la lengua de Castilla, que es la tierra donde se conformó hace mil años, cuando se empezó a hablar allí en "roman paladino".

A nosotros los costarricenses nos ha tocado nacer y vivir en un medio lingüístico en el que predomina casi totalmente el castellano, por eso decimos que es nuestro idioma y de igual modo hay veinte y un países que tienen ésta como su lengua nacional, siendo en total más de trescientos cincuenta millones de hispanohablantes que existen hoy en el mundo.

Sí, ser es hablar, y ser hispanoamericano es hablar en español, pero en el español de América, es decir, en un español enriquecido con las cosas de nuestro mundo, de nuestra flora, de nuestra fauna, de nuestro paisaje, de nuestra historia, de nuestra idiosincrasia y, sobre todo, con nuestras esperanzas, que es donde radica la poesía de la existencia.

Hablar de poesía es lo mismo que hablar de lenguaje poético, de un conjunto de palabras de alta entidad por medio de las cuales nombramos lo inefable, una realidad sin nombre que es necesario que roce levemente los corazones, arrebatándonos a su



clarísima tiniebla. Por esto fueron tenidos los poetas en la antigüedad como vates, es decir, como seres que se comunicaban con la divinidad para anunciar la palabra sagrada a los hombres, palabras que se hunden certeramente en el centro original del hombre matando y vivificando, transformando, juzgando, revelando el futuro y el destino oculto. Tal es la misión del poeta y de la poesía.

Las palabras definen, dividen, perfilan, pero hay unas palabras que nos unen porque tienen el poder de poner delante lo que se esconde por debajo de toda realidad y nos tocan el corazón; la razón es que ellas nos hacen volver al centro único de donde salimos al cual estamos unidos por el corazón, por esto es que ellas nos salvan del aislamiento egoísta y nos reconcilian en una comunión universal, tanto en el gozo como en la tristeza, haciéndonos común todo lo que es del hombre y de un sólo hombre, aun cuando sea la más negra soledad, su aislamiento más amargo. Por eso es que todo hombre debe abrirse, hacerse permeable a la palabra para captar el mensaje del misterio profundo, callado de las cosas, la palabra que toca y hace brotar del corazón, la vida y el amor, el sentido y la razón última de la existencia humana. Esta palabra no es otra que la palabra poética en la que se recoge, como en una concha, la resonancia infinita de este inmenso océano cuyas olas nos envuelven en miles de arrullos, en millones de voces que el viento lleva y que nadie sabe adonde van. Esta palabra poética es la que nos permite captar toda la poesía que hay en el mundo y en la vida, la que da sentido a nuestra existencia, la que animó el cosmos en el principio y la que nos permite ser hombres, dioses, dirá el Apóstol, testigos y magnavoces de lo divino del universo.

Considero que en todo decir poético se da esta revelación del fondo misterioso que rodea la vida del hombre en alguna medida y por eso es poético; pero hay dos formas en las que se patentiza de modo puro y claro, tornándose cada vez más transparente y acequible y es en el lenguaje de los niños y en el de los místicos.

José Bergamín ha sabido ver claramente esta verdad: "El niño, dice, tiene una razón intacta, espiritualmente inmaculada, una razón pura"... "La razón del niño es una razón puramente espiritual: poética. El niño piensa solamente en imágenes como, según Goethe, hace la poesía: y piensa imaginativamente, sin duda, aun antes de vocalizar su pensamiento; y cuando lo empieza a vocalizar, grita" (*La decadencia del analfabetismo*, p. 64) La infancia o la niñez es un estado de gracia poética o un endiosamiento poético.

En el místico el lenguaje humano, maduro ya por la cultura, se trasciende a sí mismo al pretender nombrar lo innombrable por medio de metáforas, parábolas, símiles, exclamaciones y silencios impenetrables. Aquí es donde el lenguaje poético es él mismo, donde cobra todo valor, su esplendor y profundidad de sentido, dicho en otras palabras, donde la poesía alcanza su más alto vuelo, tal como todos lo hemos comprobado al leer a Santa Teresa o a San Juan de la Cruz. ¿Qué puede haber más elevado y profundamente bello en nuestra lengua que "La noche oscura del alma", la "Llama de amor viva" o el "Muero porque no muero"?

Grandes poetas son nuestros grandes prosistas y en la medida en que no lo sean dejan de ser buenos escritores, porque aun la prosa de los grandes cronistas o historiadores, por dar un ejemplo, está toda ella como ribeteada de toques y reverberaciones poéticas; esto vale para Cervantes, Quevedo, Fray Luis de León, Fernando de Rojas, Mateo Alemán, Hernando del Pulgar, y más acá, para los prosistas hispanoamericanos y los actuales cultivadores de la novela.

Es un hecho que las lenguas siguen los avatares de los pueblos, de los grandes imperios y de las naciones. Con el apogeo de Grecia, del imperio ateniense, surge el esplendor de la cultura y de la lengua ática, correspondiendo al Siglo de Oro de Pericles, que es también el de la elocuencia y de la Filosofía. Roma llega a la cumbre de su esplendor con el Imperio que es la hora meridiana de su clasisismo, de la perfección poética de los exámetros, de la prosa solemne de sus historiadores, así como de la grandilocuencia de sus grandes oradores.

En el imperio más grande de la historia, el de Carlos V y Felipe Segundo, ocurre que poco antes de empezar su declinación, florece también una gran literatura que hace época en el Siglo de Oro de las letras castellanas y otro tanto puede decirse de otras lenguas y de otras literaturas.

A nosotros en Hispanoamérica nos ha ocurrido que en la actualidad estamos presenciando el florecimiento de una rica literatura, que en algunos aspectos supera con creces la de España, sin que pueda decirse que corresponda al apogeo de nuestro desarrollo político, social o económico, ya que por el contrario, estos años son de crisis general en todos los órdenes de la vida para nuestros países que apenas si forman parte del cortejo de los grandes imperios contemporáneos. Sin embargo, es un signo alentador que bien pudiera marcar el comienzo de una nueva era para nuestros pueblos, sobre todo, si logramos que nuestro idioma se convierta en un instrumento de progreso, de armonía, de paz y de solidaridad entre los hispanoamericanos.

La idea del progreso ha constituido una preocupación constante en la mente de los padres de la patria desde los albores de la Independencia y, no obstante que la ideología sobre que se sustentaba ha periclitado, el afán de mejorar en todos los órdenes de la vida de nuestros pueblos nos ha permitido transformar las instituciones y en tal forma que podemos ofrecer al mundo algunos logros de indudable valor, sobre todo, en el campo cultural y político.

Como instrumento de progreso la lengua española ha adquirido un enriquecimiento notable que le permite ser utilizada en forma adecuada para expresar ideas y todos los conocimientos científicos y técnicos con precisión y claridad, sin que sea necesario echar mano de giros, conceptos y términos de otros idiomas, salvo en casos muy contados. Algunos dicen que nuestra lengua no dispone del vocabulario que se requiere para expresar los nuevos conceptos de la ciencia y de la técnica, pero ello se debe a que se ha empobrecido el vocabulario de las personas que se ocupan de estos menesteres por falta de una formación lingüística adecuada, debido a deficiencias de nuestros sistemas formativos. La verdad es que nuestro idioma es rico y muy variado en posibilidades de expresión en todos los órdenes de la vida y de la cultura.

La armonía y la paz social es un ideal al que nunca se podrá llegar porque eso implicaría el logro histórico de todos los deseos y la satisfacción de todas las necesidades del hombre; el progreso de la especie requiere del estímulo que significa esas mismas necesidades y deseos. Pero es posible llegar a una satisfacción de lo más perentorio, de un mínimum sin el cual se torna imposible la realización del hombre como persona. Ahora bien, para el logro de este mínimum vital hay que impulsar el diálogo entre los sectores de la sociedad a fin de establecer un entendimiento, una comprensión del problema, el cual muchas veces se origina en un ofuscamiento inicial que parte del mal uso de los términos o de ignorancia del sentido de las palabras que se emplean en las discusiones o, lo que es más trascendente, del empleo de un lenguaje que no se presta a suscitar la cordialidad, la unidad entre los hombres, sino que más bien produce desavenencia, irritabilidad y hasta exasperación y violencia. "La palabra blanda aplaca la ira", dice la Escritura y "donde hay amor y justicia hay paz", piensa el poeta de Asís. Estamos en la época del diálogo, nunca como hoy se reúnen con más frecuencia los hispanoamericanos, nunca como en la actualidad vemos cómo de la mesa de las conversaciones surgen soluciones a problemas, ideas útiles para encontrar vías comunes que conducen, a corto o mediano plazo, a la remoción de los obstáculos para la solución de los conflictos de la sociedad en el plano nacional y en el interamericano.

Nunca como ahora, habría que agregar, es tan necesario afinar, pulir, precisar y dar esplendor a este instrumento de diálogo, de comprensión, de unidad y de solidaridad que es el idioma español. Lo demás es cuestión de buena voluntad, de inteligencia y de inspiración para comprender que si no aunamos todas nuestras energías, nuestros talentos, nuestros recursos, este continente de la esperanza se va a convertir en el basurero de los detritus de las potencias, donde irá desapareciendo la vida en todas sus formas, donde no habrá vida espiritual ni quien eleve una plegaria en el hermoso idioma de Castilla.

Para alcanzar los objetivos antes señalados sería menester que la sociedad hispanoamericana se trazara, por medio de los organismos oficiales y particulares competentes, un programa de acción que comprendiera los siguientes puntos:

- a) Mejorar la enseñanza del idioma español en todos los niveles, desde la primaria hasta la enseñanza superior, poniendo el énfasis en la lectura dirigida y comentada de los mejores escritores de todos los tiempos.
- b) Abaratar del libro mediante convenios especiales que, a la vez, faciliten la comercialización de las obras producidas en todos los países de habla hispana.
- c) Proporcionar a las academias y organismos dedicados a la promoción de la cultura los medios necesarios para que puedan desarrollar programas a favor del mejoramiento del idioma, dentro de las esferas de su competencia.
- d) Crear centros que puedan orientar los medios de comunicación en una labor de depuración del idioma empleados en dichos medios, así como la vigilancia de las traducciones de toda clase.
- e) Solicitar a la prensa escrita, a la radio y a la televisión, espacios permanentes para dar a conocer la buena literatura, especialmente los mejores autores nacionales.
- f) Incrementar el acercamiento y el diálogo entre todas las personas que se dediquen en nuestros países a la promoción del idioma en distintas formas. Esto último puede permitir la formación de una opinión pública internacional que vaya creando los nexos intelectuales, artísticos y morales para robustecer los lazos de una unión que hoy requieren nuestros países para provocar un gran despertar en el campo de las letras hispanoamericanas, así como los demás campos del desarrollo humano.

Voy a centrar ahora esta meditación en el ámbito nacional, porque es aquí en donde compartimos responsabilidades los que nos ocupamos de las cosas del idioma, sea enseñando, sea escribiendo, sea investigando, sea legislando.

Volviendo al "santo oficio de escribir" que me ha traído al seno de esta benemérita academia, quiero consagrar ahora un recuerdo agradecido a los maestros que de algún modo me estimularon para que me consagrara a esta noble faena del espíritu; en primer lugar a don Daniel Flores, que allá en la escuela Jesús Jiménez de Cartago tuvo la feliz idea de crear una revista para estimular a sus alumnos el deseo de escribir. En aquella revista infantil dimos a conocer algunas de nuestras primeras inquietudes literarias, al lado de las páginas escritas por el viejo maestro.

El benemérito de la patria, doctor Víctor Manuel Sanabria Martínez, miembro de esta Academia, arzobispo de San José y profesor del Colegio Seminario, contribuyó con su espíritu crítico y sus frases de aliento a que me preocupara por leer muchas obras de autores españoles y a que escribiera varios trabajos que fueron comentados elogiosamente por él en clase. Otro tanto debo al más atildado y agudo de los escritores costarricenses de este siglo, don Mario Sancho Jiménez, profesor de castellano en el Colegio San Luis Gonzaga, quien me dispensó su amistad y estimuló para que leyera los clásicos castellanos de la colección Rivadeneira en la biblioteca del colegio, así como sus libros que editaba con su propio peculio.

Pecaría de ingrato si omitiera el nombre del catedrático y ex Presidente de la República don Abelardo Bonilla Baldares, ya que fue él quien me dio el espaldarazo literario con el prólogo elogiosísimo que puso a mi primer libro, "Al margen del Mio Cid".

Durante un período de cincuenta años he escrito algunos libros, por lo que me considero un escritor de oficio, lo que no quiere decir que por ello sea merecedor de ocupar el lugar que deja vacante el poeta Carlos Luis Sáenz. Pero, si como decían en la Edad Media, el oficio hace al maestro, espero que con el tiempo pueda escribir algo de algún valor. Como conclusión de estos años de aprendizaje he llegado a pensar que lo más hermoso no está en el escribir sino en la ilusión con que cada mañana te sientas a interpretar en palabras ese trasmundo que hay en nosotros y que ansía agregar su nota al concierto universal, y que lo más triste está en percatarse, cada vez que se termina una obra, de cuán lejos nos encontramos de la perfección, pues cada día te das cuenta de que el camino del arte es infinito y de que la vida humana, como decían los romanos, es breve. Con todo y todo, ahí queda el fruto de mis esfuerzos para que otros los juzguen y vean si merezco o no el grado de maestro o siquiera el de oficial.

Termino estas meditaciones con un reconocimiento a esta Ilustre Academia y a todos sus integrantes por haberme honrado al designarme para ocupar este sillón, designación que, además, supone un gran estímulo para proseguir en los esfuerzos por hacer de la palabra escrita un instrumento de verdad, de justicia, de amor y de belleza entre los costarricenses. Y saludo cordialmente a todos cuantos, de una u otra forma, se desviven en el solar nacional por defender los sagrados fueros de nuestro idioma.

**Muchas gracias.**

CONTESTACION AL DISCURSO  
DE D. LUIS BARAHONA JIMENEZ  
POR EL D. ARTURO AGÜERO CHAVES

*D. Arturo Agüero Chaves*

Señores Académicos,  
Señoras y Señores:

Jubilosamente celebramos en este acto académico, y en esta sala acogedora, gracias a la gentil hospitalidad del Instituto Costarricense de Cultura Hispánica, dos hechos importantes, relacionados entre sí, coincidentes en esta memorable fecha del 23 de abril. Se ha dado la feliz coincidencia de que el Dr. D. Luis Barahona Jiménez ya tenía preparado su discurso de incorporación a la Academia Costarricense de la Lengua y deseaba leerlo por esta fecha de célebres memoranzas; entonces nos pareció muy oportuno y apropiado celebrar el 369 aniversario de haber entrado Miguel de Cervantes, con su muerte, a la inmortalidad, mediante la incorporación del señor Barahona a la Academia. ¿Cómo pues, no sentirnos complacidos con esta manera de celebrar el que en otros países se llama "Día del idioma" quienes por afición u oficio nos hemos consagrado al estudio, cultivo, preservación y magisterio de la española, patrimonio cultural, sin duda el máspreciado, que, por ser el de tantos millones de hispanohablantes, a todos nos hermana e identifica?

Señores Académicos, con las atildadas palabras que acabamos de aplaudir hace pocos minutos, el nuevo académico ha tomado posesión de la Silla N, que dejó vacante nuestro inolvidable colega D. Carlos Luis Sáenz, de quien el distinguido recipiendario nos ha dibujado una condensada pero cabal y acertada semblanza espiritual. Al empezar su discurso con ella nos ha hecho evocar al bondadoso maestro, al delicado poeta y al amigo cordial, prudente y generoso, a quien noblemente dedica sus "Meditaciones" —como llama los conceptos del discurso—, para inmediatamente iniciar la exposición de ellas sobre el complejo tema de la palabra, como expresión oral y escrita, y así como lengua y habla juntas. Considera este fenómeno en todos los

sentidos y manifestaciones, desde todo punto de vista y con todas sus virtudes y valores. Aprovecha el tema de la palabra para decir que por ella un día nos descubrimos como personas entre las demás personas, como sujetos con deberes y derechos, y entre estos la libertad de expresión, la que nosotros ejercemos con la noble y franca lengua castellana, paladinamente en el que Berceo llamó "román paladino", ya en aquel entonces así, con esta virtud de claridad para hablar con los semejantes de la misma comunidad lingüística. El candoroso poeta mariano escribió en su *Vida de Santo Domingo de Silos*:

"Quiero fer una prosa en román paladino,  
En qual suele el pueblo hablar a su vecino..."

Hablar así, dialogar así, paladinamente con el vecino gracias a este claro y expresivo romance de Castilla. Pareciera que el orador, al evocar estos versos, hubiera pensado en la virtud de la conversación para relacionarse y comprenderse cuando se usa un español afinado y preciso, franco y sencillo, espontáneo y bien intencionado; así, para que no se desacredite ni se convierta en un vacío lugar común el manoseado vocablo.

El Dr. Barahona también señala los vicios del español que se habla en Costa Rica, y aún los que cometen la prensa hablada y escrita; y todavía más, los que se cometen en la cátedra, en la docencia primaria y media, en los libros mal traducidos... Y entonces, para lograr la corrección idiomática, sugiere la intervención directa del Estado y la colaboración decidida de organismos públicos y privados, y que los culturales marchen a la vanguardia, con la Academia de la Lengua a la cabeza; "por su naturaleza, tradición y autoridad" —ha dicho— es la institución que debe señalar pautas y caminos para corregir los desvíos de la lengua. ¿Qué persona verdaderamente culta y comprensiva, consciente de las virtudes y valores que encierra la lengua castellana —como cualquier otra lengua de cultura— no habría de sentirse solidaria y entusiasmada con esta idea? ¡Ojalá pudiera realizarse! ¡Ojalá hubiera más comprensión, disposición y buena voluntad en todos los medios culturales, en la prensa hablada y escrita, en los propios institutos de enseñanza, en los escritores y, en fin, en todos los usuarios del idioma! Sin esta indispensable colaboración sería muy poco lo que pudiera conseguir nuestra Academia. La base de una enseñanza correcta y eficaz de la lengua materna se debe dar en la escuela elemental y media, pero aunque esta enseñanza escolar fuera la indicada, la lengua que se oye todos los días y a toda hora en locutores de la radio y sobre todo de la televisión, plagada de errores y desvíos, cuarteada y resquebrajada, seguiría contrarrestando cualquier acción correctora, por autorizada que sea y eficaz que parezca. Mientras la



Escuela de Periodismo no tenga en su plan de estudios una cátedra destinada a la enseñanza de la lengua, desempeñada con idoneidad, los periodistas y locutores continuarán dando al traste con el material que precisamente deben usar en su profesión. Los conocimientos de nuestro idioma son tan deficientes en la mayoría de ellos que a mí me dan mucho temor las entrevistas, porque los reporteros me han puesto a decir lo que yo no dije ni habría dicho jamás, y hasta errores gramaticales inconcebibles en una persona medianamente educada, y menos en una que por su condición y oficio tiene que conocer bien su lengua. En un reportaje que con muy buena voluntad se me hizo —lo que agradezco mucho— se me puso a decir un error que todavía me tiene sonrojado: “En el Liceo de Costa Rica habíamos profesores que...” y el colmo de la ignorancia y hasta de quizá del bien intencionado abuso es que le corrijan a uno la grafía de palabras o se las cambien por otras parecidas en su forma pero no en su significado: se me ha cambiado *prejuicio* por *perjuicio*, *enchufe*, por *enchufle*, *intervalo* por *intérvalo*, *satisfará* por *satisfacerá*, y otros cambios. ¿No hay sobradas razones para temer a los reporteros? ¿Y qué decir de los locutores, con su retahíla de barbarismos y solecismos, sobre todo de los que se dedican a informar y comentar las justas deportivas? Dan pena sus yerros idiomáticos y enfado el desenfado con que los cometen. Son verdaderamente intolerables. A mí me gusta mucho el deporte, y por eso con frecuencia veo los juegos, contiendas, peleas y carreras en la pantalla de televisión, pero a la manera del cine mudo, pues bajo al mínimo el volumen del sonido para no sufrir el torpe lenguaje de los que transmiten, comentan y entrevistan. ¿Cómo se podría inculcar en la conciencia de estas personas el aprecio de la lengua y el deseo de hablar como personas bien educadas? Tal vez si la escuela primaria y media se empeñara en mejorar la enseñanza del español y la Escuela de Periodismo tuviera una cátedra para enseñarlo bien a los estudiantes. Creo que así se podría lograr lo que algunos hemos esperado como se espera un milagro.

Ante una realidad tan desalentadora, las reflexiones del Dr. Barahona —¿otra *vox clamantis in deserto*?— me halagan y vuelven a darme aliento y esperanza. Las ideas, iniciativas y entusiasmo del distinguido profesor confirman a quienes lo elegimos académico de la lengua que acertamos en ello, y este acierto nos alegra porque nuestra respetable Institución está urgida de elementos activos y entusiastas, de miembros que no solamente se sientan honrados con el título, sino también, y sobre todo, comprometidos a cumplir con sus deberes de académicos.

Señores, creo que nada es más apropiado para celebrar esta gloriosa fecha del 23 de abril que la lectura del conceptuoso discurso con que se ha incorporado el Dr. Barahona a la Academia Costarricense de la Lengua. La pieza oratoria recién escuchada sería suficiente para celebrar esta fecha, porque su tema ha sido la Lengua de Cervantes; sin embargo no resisto la tentación de aprovechar la ocasión para echar mi cuarto a espadas, aunque sea brevemente, porque la conmemoración del sublime Padre de la Lengua es tan sugestiva impele a decir algo, como que Cervantes, su obra y la lengua forman una unidad en nuestra memoria, un todo en nuestra conciencia. No podrían quizás abstraerse en absoluto. Día de Cervantes, Día del Quijote y demás obras cervantinas, Día del Idioma: una trinidad inseparable. Esta correspondencia y relación obedecen a la admirable destreza del genial novelista en el manejo del material idiomático de que dispuso, porque a pesar de que la lengua castellana todavía no había llegado a la cima de su perfección —contrariamente a lo que Nebrija había dicho más de un siglo antes—, sí se hallaba lo suficientemente apta para que con ella se crearan obras tan extraordinarias como el *Quijote*, y aún las *Novelas Ejemplares*, *La Galatea*, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, o las *Eglogas* de Garcilaso. Las obras de Quevedo, el admirable teatro de Lope, y el de Tirso, y el de Ruiz de Alarcón, o *Las Moradas* de Santa Teresa de Jesús, las *Odas* de Fray Luis de León y la inefable poesía mística de San Juan de la Cruz, para citar solamente lo más granado.

Es cierto que las formas del idioma castellano todavía no se habían fijado totalmente, quedaban aún muchas inseguridades y alternancias en ella, pero Miguel de Cervantes acertó genialmente en el escogimiento de las más apropiadas, con tal maestría y certeza que la mayoría de ellas quedaron incólumes en la lengua, inclusive las que le censuró D. Diego Clemencin hace alrededor de doscientos años fueron aceptadas por la crítica posterior. Sí, es verdad que todavía en el Siglo de Oro español no se había alcanzado en España el completo y consciente acabado de la lengua y el estilo literario, como apuntó el jefe de la lingüística idealista y admirador de la literatura española, Karl Vossler, pero también es cierto que la lengua castellana ya tenía su estilo inconfundible: austero, rudo para unos, pero con la fácil aptitud de expresarlo todo, lo tierno y delicado, y hasta lo más inefable y sutil, como el contenido sublime de la poesía mística. El idioma poseía ya la aptitud y los elementos suficientes para expresarlo todo. Pero no sé por qué me estoy esforzando en decir estas razones cuando me sería más fácil citar las que han escrito eminentes eruditos en este asunto, como el padre Alberto Lista. Este ilustre académico español, al comentar el estudio crítico de Cle-

mencin sobre el Quijote, dijo hace poco más de siglo y medio acerca de Cervantes: "Este inimitable escritor halló el idioma formado ya en cuanto a sus principales construcciones, más no estaba aún enteramente fijado. Por la naturaleza de los asuntos graves a que se habían dedicado los más célebres de los escritores que le precedieron, faltaban a la lengua, ya sonora y majestuosa, aquella fluidez y gracia, aquella abundancia festiva, aquella flexividad admirable para tratar todas las materias y géneros que él le comunicó, recorriéndolos todos en su Quijote con igual felicidad. Esto no pudo hacerlo sin que su imaginación viva y lozana le sugiriese nuevas voces y giros, nuevos modos y formas de decir, ya para hacer más sonoros los períodos, ya para acelerar su movimiento, ya para retardarlo o interrumpirlo, ya, en fin, para dar a las imágenes el conveniente colorido. Cervantes no se limitó a ser un buen hablante del idioma patrio; creó también en materia de elocución, como había creado en la invención y disposición de la fábula, y si algunas de sus innovaciones no han sido admitidas en el uso común, y por consiguiente no pertenecen a la lengua, es imposible negar que otras muchas, y en mayor número, han sido adoptadas con gratitud; han enriquecido el idioma y contribuido a fijar su índole, haciéndole más flexible de lo que antes era para expresar convenientemente toda clase de ideas". Estas fueron las acertadas palabras de aquel sabio académico español.

Para terminar estas consideraciones acerca de Cervantes y el castellano, me parece conveniente recordar que esta lengua fue inicialmente popular, y que esta condición no desapareció en forma absoluta, sino que se dio la mano con la lengua culta para que juntas las dos modalidades siguieran el proceso evolutivo y de perfeccionamiento a partir desde la misma época medieval. Por eso podría decirse que el castellano es un idioma sin remilgos aristocráticos, es llano y espontáneo hasta en sus formas elegantes y refinadas, es un edificio que descansa sobre firmes cimientos de granito y argamasa populares, afinados por el buen gusto de los cultos. Así, llano, rico, familiar, espontáneo y al fácil alcance de todos, es el venturoso idioma, que tan admirablemente usó el genial novelista en la elaboración del sublime Quijote, jugando con las formas, diferenciando con el habla respectiva a los diferentes personajes. Maestría y destreza insuperables la del con justicia Padre de la Lengua Castellana, a su vez llamada también con justicia Lengua de Cervantes.

Señores, preservemos esta gloriosa lengua milenaria para que siga siendo el vínculo supremo de hispanidad y la más elocuente expresión del espíritu que identifica y une a todos los que tenemos la fortuna de poseerla.

He dicho.

FUGA Y CONTRAPUNTO EN LA POESIA  
DE JULIAN MARCHENA

DISCURSO DE INCORPORACION  
A LA ACADEMIA COSTARRICENSE  
DE LA LENGUA

*Dr. Jorge Charpantier García*

22 DE NOVIEMBRE DE 1985

20 DE FEBRERO DE 1986 - CORRESPONDIENTE REAL  
ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Hemos escogido como eje de nuestra disertación el quehacer poético de Julián Marchena, no porque su reciente ausencia física nos haya impulsado al homenaje, sino porque su permanente vida merece una incansable búsqueda de respuestas al misterio del dolor, a la luminosa agonía de saber la vida como inseparable conciencia de la muerte y a esa insistente afirmación de la belleza calada en el verso, esculpida a la lumbre amorosa del poema.

Seis motivos serán nuestros compañeros de ruta: el poeta y el poema; el paisaje; el tiempo; el amor y el vuelo supremo. Ellos se nos han revelado horizontal y verticalmente, y de aquí que si "fuga" es huida presurada o la mayor fuerza o intención de una acción, lo es también aquella composición que gira sobre un tema y su contrapunto, repetidos con cierto artificio por diferentes tonos. De las definiciones toma su estatura el contrapunto como concordancia armoniosa de voces contrapuestas. "Alas en fuga" es todo esto: huida apresurada, fuerza, intención, tema en diferentes tonos y concordancia de voces que se atraen y se rechazan hasta encontrar la infinitud de la armonía.

Es la hora. Entremos apasionadamente en la tierra del alma. Debemos compartir lo sagrado y lo profano; desnudar el éxtasis y sentirnos amorosamente culpables de tanta confesión, articulada por esa tan humana esperanza de que el hombre no va y viene del polvo, sino va y viene del infinito.

Nadie más celoso y a la vez humilde que el poeta cuando encuentra la voz propia en el poema. Es el único que conoce la rebeldía de los laberintos, las incontables batallas entre el sentir y las palabras. Antes de ser verso, la palabra es corteza, piedra viva, barro en la frontera de la estrella; luego es árbol, escultura de redondeces, canción definitiva y única. Todo esto nos enseña por qué el poeta crea en alegre soledad sin importarle quién va a ser herido por su vuelo; le basta haber echado a volar esa canción. Julián Marchena nos lo dice:

"...como lluvia policroma de luces  
desgránase en arpegios mi canción.  
¡Qué más da que se pierda en una ráfaga  
sin que nadie supiera que existió!  
En la fortuna o en la adversidad,  
en la alegría como en el dolor,  
hasta el instante en que deshecho en música  
en ella se me vaya el corazón,  
a pesar de saberla tan efímera  
he de seguir cantando mi canción."

Poema y vida constituyen para el poeta un anillo cerrado. Su existencia carece de sentido si no puede llevarse hasta el acto único del poema. Si en la constante experiencia algo duele, también duele la piel del poema. Algunas veces el poeta siente que alguno de sus universos claudica; esto se traduce en una profunda desolación. Todo se torna sombrío. El blanco de la perfección se queda en la mitad de su camino y el poema se siente no nacido. Este es el tono de nuestro poeta cuando su yo lírico dolido dice:

"...por eso en mi existencia todo tiene  
algo de mármol roto o verso trunco."

Nadie más insatisfecho que el poeta; constante interrogador es a la vez atacado por una especie de ansiedad que le obliga a desear con pasión lo inalcanzable. Ya los poetas románticos lo habían propuesto como ebriedad de vida y los parnasianos y simbolistas como desbordada melancolía. Duro trabajo para el alma este sentir y no querer sentir, esta extraña vocación por lo que no termina, pero deja un sabor a futuro condicionado a lo que pudiera haber sido si hubiera terminado.

El poeta es víctima de un soñar lo no sabido. Se entrega con deleite a la realización de experiencias cargadas de incertidumbre, y crea esa realidad en el más hermoso espejismo de lo verdadero. Julián Marchena acostumbrado a estas vivencias, escribe:

**"Este raro designio no me aqueja,  
sólo me embarga de melancolía:  
lo inacabado es bello porque deja  
la inquietud de saber lo que sería."**

El poeta padece de un estado febril. Existe una temperatura lírica que sólo le es permitida al genio tocado por el veneno de la rima. Mientras alrededor todo se consume hielo, dentro del poeta la cordura deja paso a la divina demencia. El poeta es en sí mismo un incendio que nunca arrasa con la vida entera; incendio que disfruta en ser ardor sin permitir que la sed alcance el nido del agua.

Cuánta desesperación acumula la noche para que el poeta no tenga tregua, para que no descansa esa quemante llama. Son largos los caminos de la noche para el poeta. A veces los insomnios permiten eternos viajes por lo desconocido; a veces iluminan lo que ensombreció la luz del día, pero siempre parecen prolongaciones de una muerte aún no sentida de esta experiencia, la voz del poeta:

**"Para alejar de mí la fiebre impura  
con que el tráfigo diario nos apremia,  
paso noches, insomne de locura,  
al fulgor de mi lámpara bohemia."**

Nada más cierto que hacer el poema, es cantar. Pero que no se confunda con la diáfana alegría, porque siempre es el dolor la materia más noble con la que el poeta trabaja. Todo le hiere, aún aquello que los demás piensan que no tiene la agudeza de una espina. Todo es arista que traspasa la carne para conmover la escondida sangre de la rima. Julián Marchena, como Juan Ramón Jiménez, vino al mundo ya herido; por eso hubo de dolerle tanto la cárcel de la vida.

No es generoso lo cotidiano con aquel que nace poeta sin piel y sin alivio. Las prisas, los pequeños anhelos, las insignificantes preocupaciones, se vuelven como lobos contra el cuerpo del poeta en manifiesta orfandad. Este ser extraño no puede ni siquiera aparentar que convive como todos los otros seres; nace señalado y muy pronto los demás descubren que es el vidente, el que se atreve a penetrar hasta lo más hondo para descubrir lo más oculto del dolor, y el poeta está obligado a decirlo:

**"...y si del dolor te hiere con su puñal certero  
¡sé como las guitarras que sollozan cantando!"**

El poeta que vive como tal, tiene la necesidad de la contemplación para apresar en esos interminables instantes la energía que le ayude a sostener el peso del mundo. Esta contemplación es también libertad. El acto de contemplar es para Julián Marchena la puerta que le permite escaparse de lo cotidiano, de "la prosa vana":

"Para librarme de la prosa vana  
y contemplar de la ilusión el vuelo,  
me paso largas horas de desvelo  
asomado en silencio a mi ventana."

El poeta es algo más que un intermediario, es un elegido. Elegido para soportar sobre sí mismo el variado drama que siglo tras siglo se repite en la humanidad. El poeta lo es, no frente a la realidad, sino con la realidad. En posesión de ella sabe enseñarnos que el hombre es un ser débil y suplicante y que dentro de la soledad sufre la amarga tristeza de estar vivo.

La poesía que sale del alma del poeta, se hace sonora, sale el canto; entonces nos preguntamos si ese canto no lo habíamos oído antes, porque suena a voz de siglos.

El poeta sale al mundo grávido de amor y generoso en su insistencia sobre aquello que aún no se ha comprendido. El poeta es el hacedor del hombre y de sus emociones; para ello toma el mármol de la palabra y una vez esculpida la hace comunicación, belleza. Todo esto nace de la necesidad del desprendimiento; es entonces cuando nosotros recibimos esas notas del dolor, de la muerte, de la soledad; todo en la redonda frase que termina por encerrarnos inevitablemente.

El poeta inventa siempre eternos cuerpos. Sabe que lo cotidiano necesita que se le diga siempre con nuevas entonaciones, para que el espíritu no se acostumbre a pequeños y enquistados caminos, sino a la grandiosidad de la belleza.

Julián Marchena es el poeta que enseña y purifica a la vez, el que nos tiende el hilo, la pequeña luz. Nunca se permite el descanso; abre el surco, pero siempre cree posible más ancho el camino. Es el secreto del poeta: hacer perenne aquello que posee la capacidad de romperse; sacar a continuas claridades lo que el miedo del hombre sostiene en lo oscuro.

Julián Marchena supo mostrarse siempre portador de lo bello, testamento de verdades. Por eso Julián Marchena nos da siempre lo que él afirma:

"...un poema de nítida factura  
forjado con amor y verso..."

Si bien las estrofas que cito a continuación, el poeta las escribió inspirado en el poeta alajuelense Juan Santamaría, deseamos repetir las emocionados para que envuelvan el nombre de Julián Marchena:

"Pero, libre por fin de nuestro lodo,  
todo lo tiene ya, pues lo dio todo.  
Patria, cuando recuerdes a los que amas,  
ora por tu más fúlgida presea:  
aquel que te ofrendó, como una tea,  
su palpitante corazón en llamas."

En Julián Marchena el paisaje deja de ser mera descripción de la naturaleza o elemento ornamental del poema, para convertirse en descubrimiento de interioridades. Nubes, hojas al viento, cielos azulados, montañas y mares, son otros desde el cosmos poético, y al decir esto reconocemos en la otra realidad del creador, el universo traducido en múltiples sentimientos.

En "Marinas" y otros poemas, Julián Marchena atrapado por la contemplación del mar transforma y reelabora esta vivencia:

"...está el mar adormilado  
en la calma de la hora."

El poeta no puede dejar pasar la obsesiva lucha entre las ataduras de lo material y el ansia de ocultarse:

"...mar adentro se ha esfumado  
una barca pescadora."

El atardecer no es luminoso para el alma del poeta; tampoco lo es el mar:

"Sobre el mar color de acero  
trama la espuma su encaje;..."

Detrás de esa "barca pescadora", quedan los otros, también serenos y tristes; son "...los barcos mecidos/en una suave cadencia..."

La "barca pescadora" se hace detalle de lo femenino, presencia imaginada que consuela al ausente:

"Silba el viento en las jarcias temblorosas,  
el velamen se comba como un seno;..."

El mar y la noche, inseparables compañeros, constituyen también alimento poético para el creador, y éste se hace solidario, con profunda nostalgia, del sufrimiento que ahora viven ese mar y esa noche, heridos por el peso de los tiempos modernos:



**"Desde que se miraron en remotas edades  
la noche y él han sido camaradas sinceros: . . ."**

.....  
**"Hoy que su indócil lomo domeña el trasatlántico  
su rumor ya no tiene sonoridad de cántico.  
Afrodita no existe. Neptuno es sólo un nombre.**

**Y al recordar los tiempos de su invicta potencia,  
con un ronco gemido de funeral cadencia  
se estremece y solloza como el pecho de un hombre."**

Ningún momento del día se vuelve para el poeta más coincidente con su estado de alma, como la tarde. Pero no la tarde alargada en plenitud de sol y celaje, sino ese momento en el que parece que la vida desprende su hilo y se entrega fiel a lo desconocido y envolvente de lo nocturno. Ya no los dice en su inigualable "Romance de las carretas": "Cuando el día ya no es día/ y la noche aún no llega, . . ." Ahora nos lo advierte desde la ensoñación del paisaje campesino:

**"Cuando la tarde muere y soñolientos  
van hundiéndose en sombras los caminos,  
se duerme entre las frondas ya sin trinos  
el alma vagabunda de los vientos."**

El árbol es símbolo de fuerza, pero también lo es de tristeza, desolación y abandono, y nace así de la intuición del poeta:

**"Aferrado a la tierra, corpulento,  
seméjase, en la calma del paisaje,  
a un peregrino de haraposos traje  
que se detuvo a relatar un cuento. . ."**

El sentimiento de melancolía se reintera en toda la obra de Julián Marchena. Unas veces logra transmitirlo como ese puño cerrado que se detiene en la garganta a la manera de muralla entre el corazón y los ojos, para que no se desborde en sollozo; otras veces goza de ella como una buena copa de vino, entonces el espíritu se regodea en el desconsuelo con una cierta y morbosa alegría:

**"En la apacible calma lugareña  
la luz del sol prolonga su agonía;  
como la tarde es gris, el alma sueña  
y siente gozo en su melancolía."**

Como declamos antes, Julián Marchena es el poeta del crepúsculo, en tanto halló su fuerza en el secreto de ese instante imperceptible. Tiempo cronológico, tiempo lírico y tiempo de la agonía que no alcanza la muerte. Paisaje que Marchena reduce a estos dos versos:

**"Un reloj da la seis y a un tiempo mismo  
se ensombrecen el alma y el paisaje."**

En el tratamiento del paisaje Julián Marchena es un maestro. Esta condición se la debe al hecho del constante ejercicio de la interioridad. Nada como esto para poner al desnudo el desgarramiento y la conciencia de que, más que portador de la palabra, él es palabra. Son válidas aquí las reflexiones de Octavio Paz: "Pues el hombre es inseparable de las palabras. Sin ellas es inasible. El hombre es un ser de palabras... La palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única realidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad... lo primero que hace el hombre frente a una realidad desconocida es nombrarla, bautizarla. Lo que ignoramos es lo innombrado... las palabras no viven fuera de nosotros. Nosotros somos su mundo y ellas el nuestro. Para apresar el lenguaje no tenemos más remedio que emplearlo. Las redes de pescar palabras están hechas de palabras." (Octavio Paz: *El arco y la lira*).

Julián Marchena es hoy nuestra palabra. Identificadas palabra, alma y paisaje, nombra su estado:

**"Sobre la fronda húmeda que brillantó el rocío  
miro surgir de pronto blanca paloma en vuelo,  
y al borrarse a lo lejos, entre un claro de cielo,  
yo no sé si es paloma o pensamiento mío."**

**Me sobrecoge al punto un ansia incontenible  
de olvidarme de todo, goces y sufrimientos,  
y dejar que las horas tramen su hilo invisible,  
el alma y el cabello tendidos a los vientos."**

Julián Marchena nunca aceptó la prisión del mundo de lo concreto. En sus poemas se siente cómo el alma se ahoga impotente, enredada en la obligada situación de permanecer impotente, porque los demás exigen la presencia corporal, el testimonio de que se está entre los demás. De aquí este grito dirigido al mundo:

**"¡Yo soy un prisionero de las calles urbanas  
que sufre una invencible nostalgia de praderas!"**

El tiempo del hombre no es el tiempo del poeta. Si Einstein tuvo que cambiar definitivamente las viejas ideas de espacio y tiempo, que habían permanecido inmutables desde tiempo inmemorial, el poeta ha sido siempre el poseedor de su secreto. Este conocimiento, aparentemente pequeño, es el que le otorga poder al creador.

El hombre contemporáneo, devorado por la prisa, aguijoneado desde que nace por las manecillas de un reloj, prisionero del tejido irreversible del pretérito, esclavo del mañana y encadenado engañosamente en el presente, agota siempre toda posibilidad de vivir para la vida. En cambio el poeta exhorta:

“Que no se ofusque tu visión tranquila  
con torpes inquietudes del momento: . . .”

Julián Marchena lo afirma porque sabe que cada instante, medido por su tiempo, es continente de vida, agonía de preguntas e inalcanzables respuestas:

“ . . . toda tu vida encuéntrase formada  
por invisible sucesión de instantes.”

El hombre mismo, tan seguro de su frágil totalidad, es instante, susceptible de ser arrancado por otra mano misteriosa del Tiempo. Aceptado esto, el poeta dice:

“ . . . y día llegará en que no tengas  
como enviar tu presente,  
y en que al impulso de una fuerza extraña  
hayas de huir tú mismo,  
como cualquier instante,

Entonces mirarás con infinito  
dolor tu propia sombra  
que corre tras tus huellas,  
—fiel y torva como un remordimiento—  
seguida de la hilera interminable  
de tus velas vacías.”

El tiempo tiene dos hijas entrañables: la vejez y la ausencia. La primera hace legítima la vida y respalda la historia del hombre; la segunda sensibiliza amargamente eso que muy pocos conocen y que se nombra como soledad. El tiempo puede valerse de la vejez para enseñarle al hombre que existe un espejo en el que se mira sólo una arrugada sombra; pero también puede enseñarle a moldear la existencia y otorgarle la digna estatura y eternizar su luz para que otros permanezcan a su alero para siempre protegidos, para siempre iluminados.

Las ausencias mutilan. De alguna manera cada ser o cosa que perdemos, nos quita sin piedad fragmentos insustituibles de nuestra vida.

La vejez y la ausencia acechan al hombre. Regidas por el tiempo cabalgan sobre el de repente y dan ese zarpazo que genera asombro, impotencia y una especie de anonadada pasión por el deseo de morir.

Julián Marchena lo plasmó tal cual es en su poema "Visión de lejanía":

"La vejez y la ausencia  
son cumbres semejantes:  
desde ambas contemplamos, clara y precisamente,  
lo que hemos sido antes.

Renovarse, cambiar,  
ser otro del que fuimos,  
y luego contemplar  
la huella que dejamos perdida en el sendero  
que un día recorrimos...

Aunque parezca ilógica  
esta verdad vivida,  
Se muere varias veces  
en la vida."

El olvido, pariente del consuelo, y alivio para tanto golpe certero, es también para el poeta oasis y por qué no, esperanza. Tres versos del poema "Deja correr el tiempo..." nos lo confirman:

"Deja correr el tiempo, que ya vendrá el olvido,...

.....  
No desesperes nunca. La sombra es precursora  
de la luz que hay en ti..."

A veces tiempo y paisaje convergen en el regazo amable de la nostalgia. El poeta posee una verdad: existe gracias a un acto de amor y de dolor. Sin embargo, también convive con las dudas de Hamlet y Segismundo, cuando dice:

"...más, de pronto, me invade la certeza  
de haber soñado sin haber vivido."

Cuánto duele llevar el tiempo como un alambre de inquietud entre las venas. Porque duele, con la misma intensidad que abre su herida el instante y deja que su líquido siga para siempre fresco, para enseñarle al hombre su condición de ser en padecimiento y amargura.

No sabe el poeta cuál es la medida que da el principio y el término del dolor. Sólo sabe que el tiempo fluye y que el poeta que existió en Heráclito lo supo. Sabe que el instante es el enamorado del presente ya inasible, pero que cumplió su misión de otorgar la pena o la alegría, la presencia o el absoluto desamparo. Y de este tiempo nos dice el poeta:

**"Fluye veloz:  
casi se dan la mano  
bienvenida y adiós."**

El amor es uno de los inagotables temas de la lírica de todos los tiempos. En la Edad Media el amor contemplativo y el desdén de la amada; en el Renacimiento el gesto y la mirada hacen posible la más apasionada adoración por la mujer, hasta convertirla en objeto divino; en el Romanticismo, la amada imposible, la amada que debe morir para alimentar el dolor del poeta; en el Parnasianismo y en el Simbolismo la realización lujuriosa y demoníaca de amada y amante y en el Modernismo la princesa frágil, la marquesa frívola, y por qué no, la amada inmóvil. En nuestra época la amada es la sumatoria de todas las amadas; ninguna se constituye en la obsesión definitiva del amante. Sin embargo, nacen poetas como Julián Marchena quien sabe hablarnos de todos los matices del amor acumulados por tantos siglos.

Podemos afirmar que en toda la obra de nuestro poeta la experiencia amorosa también supone fuga y contrapunto. El amor como el tiempo, siempre deja su huella de dolor:

**"Si alguna vez, salvando la distancia,  
recogí de un amor la flor divina,  
pronto olvidé la flor y la fragancia  
y guardo aún la huella de la espina."**

Nadie ha podido definir categóricamente lo que es el amor o lo que es la belleza. Amor y belleza se revelan con el egoísmo de un relámpago. El poeta desea siempre ser herido por ese rayo y quedar marcado por la huella de esa santa quemadura.

El amor de por sí es tormento y advertencia de soledad. No obstante el hombre lo busca, el poeta lo busca. Se aferra con nostalgia a la idea de su llegada y se aferra más aún al dolor de su partida:

**"Sombra en mi pecho y, a mis lados, sombra.  
La boca que yo amé ya no me nombra  
porque la ausencia la bañó en mutismo."**

Sólo el poeta puede transmitir la voz del amor. A él se le otorga el privilegio de lo sagrado y por eso el amor y la belleza le conceden de su ser el dardo más agudo, para que nadie se confunda, para que no confunda nadie la pasión con la entrega ciega, que es al mismo tiempo fidelidad y rebeldía encerradas en sí mismas.

El amor ha de ser breve. No debe apaciguarse en la costumbre, porque entonces se aleja a buscar otro nido en el instante. Así nos lo nombra Julián Marchena en su poema "Lo efímero":

"Amo mucho las rosas porque viven  
escasamente un día;  
si fueran inmortales  
ya no las amaría.

Todo lo que se pierde, lo ido, lo que pasa,  
me deja una tristeza mejor que la alegría.  
¡Oh, encanto sin palabras  
de la melancolía!

Amada, yo he de amarte siempre, siempre...  
¡Tú sólo por instantes fuiste mía!"

El tiempo, aliado del amor, presta al sentimiento el rictus del olvido. Si bien el poeta intenta amarrar el amor a la eternidad del siempre, en lo íntimo se sabe condicionado a la ausencia. Es entonces cuando busca los caminos para rebajar esa amargura al tamaño del despecho.

El amor humilla cuando sólo es amor de uno. El poeta toma este desamor y lo convierte en incendio y en venganza de dioses. Afirma entonces que aún posee el arma del olvido para engañar esa furiosa soledad que le arrincona. Y este es el poema de Julián Marchena titulado "El olvido":

¿Ves, Amada?  
¡Qué pronto lo olvidamos!  
Nada nos falta para estar risueños.  
Un tiempo nos amamos,

y ya ese amor distante, perdido en nuestros sueños,  
es como esos paisajes que miramos  
cada vez más pequeños.

No somos lo que fuimos, ni aún lo que seremos.  
¡Nadie lo pensaría!

Sin embargo —más no te pongas fría—  
un hilo de recuerdo nos une todavía  
débil, muy débilmente. . .

¿Lo rompemos?

Todos los amores son siempre la primera vez de un amor. Se siente, como en los primeros años de la despreocupación, la emoción que revolotea en alguna parte abismal de nuestro cuerpo. Es la época en que un líquido invisible acude a nuestros ojos y nos hace mirar con inocencia apasionada. Es, como dice nuestro poeta:

“Vaga emoción de la primera cita  
en que hay algo de trino y de pañuelo. . .”

Pero es también la edad de lo inseguro. Se tiene ese amor y no se tiene; se quiere decir que para toda la vida y se teme la respuesta infiel. En la poesía de Julián Marchena, el yo lírico expresa constantemente la brevedad del amor enredada en la fugacidad del tiempo. De ahí la síntesis poética:

“De ahí mi vida se redujo a eso:  
la dádiva fugaz de algún minuto,  
y el obligado y lóbrego tributo  
de un mundo de dolor por cada beso!”

El amor para el poeta siempre es una verdad. De nada vale que no exista la presencia, porque el recuerdo es siempre el eje al que regresa. En el poema “La sombra y tu recuerdo”, el poeta replantea el conflicto entre la certeza de lo vivido y la verdad de lo soñado:

“Recuerdo al punto tu silueta ausente  
y en emoción mi espíritu se baña,  
pues la miro surgir borrosamente  
como el paisaje que la niebla empaña.

Suave, se acerca a mí, besa mi frente,  
huye luego y se borra de repente  
pues, como tú, también la sombra engaña. . .”

Lo grandioso para el poeta es el hecho de que el amor exista aunque no exista la amada. Amor con mayúscula que está siempre ahí, como lo están la soledad y el olvido. Por eso en el equilibrio de los sentimientos, dolor y esperanza de alguna manera redimen la nostalgia:

"Y al escuchar un pájaro escondido  
que en el remaje llora una romanza,  
pienso en mi amor, que vive de esperanza  
y siempre canta aunque no tenga nido."

Es indudable que todo amor necesita de la caricia, de la comunión en el beso, de esa congoja lacerante que hace posible que dos cuerpos conozcan en la desnudez el ritmo del alma, y esperen con ansia que toda pación sea salvada por la ternura. Julián Marchena, el hombre, el poeta poseedor del secreto de la suavidad del amor que se incendia hacia adentro, conjuga maravillosamente lo sensual y lo sublime en el poema "El beso":

"Sintiendo la piedad de tu mirada,  
la humilde florescencia del ribazo  
a la menuda huella de tu paso  
moría de una muerte perfumada.

Cuando tu juventud amedrentada  
por caricia y sostén buscó mi brazo,  
la tarde se detuvo en el ocaso  
como una mariposa fatigada.

En la profunda paz de aquel retiro  
la tácita elocuencia de un suspiro  
le dio a mi amor su comprensible clave,

y al recibir tu beso, tibio y blando,  
toda mi alma se quedó temblando  
como la rama en que se posa un ave."

El amor y la esperanza en el vuelo supremo, van unidos. No importa al poeta que la presencia física le haya sido arrebatada, ya por el desamor, ya por tiempo, o bien por la muerte. Siempre queda al fondo de toda realidad humana un espacio infinito en el que no podrá negársele la transparente alegría del para siempre.

La vida que se prolonga en otros desconocidos cielos, es el alimento que da resistencia para escalar la vida. La muerte no logra arrebatarse ese amor tan sentido, porque la muerte tiene su valor para la vida, pero es importante en el interrogado más allá. El poeta lo asegura en estos versos:

"...pienso con una íntima alegría  
que ya me falta menos para verte.

.....  
Pero una vez que vuelvas a ser mía,  
seguro de que ya no he de perderte,  
sonreiremos los dos con ironía  
como para burlarnos de la muerte."



Hemos dicho que en la poesía de Julián Marchena el amor es delirio por lo inasible, insatisfacción enamorada, fuga, breve presencia; pero es también afirmación de que al menos una amada llega a su mundo para quedarse, para compartir un destino tan frágil y tan pleno de orfandad. Cuatro versos son suficientes para vivir con el poeta la gratitud por este amor:

"Entró en mi pecho tan calladamente  
que creí conocerla desde antes,  
y llegamos a ser tan semejantes  
como dos gotas de una misma fuente."

Toda la obra de Julián Marchena nos prepara para el vuelo supremo. El mismo título "Alas en fuga", nos señala las rutas a seguir.

Ya en los poemas que conforman la parte titulada "Alma y paisaje", se empieza a sentir esa respiración entrecortada que descubre el ansia por la condena del vivir y la intuición de que existe una salida que salve del naufragio.

Todos los hombres sentimos un insustituible temor por eso que Darío llama "lo fatal". Todos los hombres apresuramos nuestros actos para disfrazar la conciencia de que existe un acto único: dejar de vivir para la vida. Cuánto miente el hombre para tratar de acallar esta verdad. Cuánto desatino justificado en el hecho de que sólo se vive una vez. Cuánta insensatez para aturdir la realidad de que nacemos ya predestinados a la ruptura. Cuánto se desdice el hombre para evadir el conocimiento de que si bien él es principio de vida, es también final de vida.

Julián Marchena lo sabe desde el comienzo. Reclama a la vida su vaciedad y su inconsistencia, pero su poeta le acompaña para darle la otra respuesta. No obstante es alto el precio, porque debe vivir lúcido, vigilante de su pequeñez y en rescate de todo aquello que frene el ansia de escapar.

Al poeta no le es permitido salir por la puerta falsa. Debe involucrarse en todos los infiernos, descender a ellos, quemar su cuerpo ya tan herido, en la llama del tiempo.

Esta es parte de su confesión:

"Sufro el cansancio de una vida fútil  
que se consume en torpes devaneos:  
en mi interior se agitan los deseos  
como las velas de una barca inútil."

.....  
A través del oscuro cautiverio  
de la carne y del alma, siempre en llanto,  
abrí los ojos, trágicos de espanto,  
frente a la muda boca del misterio.

Y bien porque la sombra fue muy densa  
o los fulgores demasiado vivos,  
nada pude mirar, sólo una inmensa  
contestación de puntos suspensivos."

No enmudece jamás para el poeta esta fidelidad por lo inevitable, pero no por eso menos amado. No contundamos a Julián Marchena con el poeta enamorado de la muerte. Julián Marchena es el creador que posee el raro privilegio de entender la vida condicionada a una superación divina, que es, en muchos sentidos, una manera gótica de vivir.

Cada poema de su obra "Alas en fuga" es un testimonio de esa virtud. Por eso creó el libro de libros, único, irrepetible, como lo es la palabra del profeta. Nos dio, en una sola pieza, lo que muchos poetas necesitan decir en varios libros. Es en la literatura costarricense el acierto perfecto. Hizo la suma de todos los motivos y la volcó dentro de un cántaro siempre fresco, clarificador y bíblico.

En su poema "Viajar, viajar..." ensaya lo que va a ser su gran poema "Vuelo supremo":

¡Viajar, viajar! Perder lo que se tiene  
por lo que aún no es desconocido.  
Huir en una barca o en un sueño  
hacia el lugar apenas presentido.

.....  
Anhelar el descanso del arribo  
porque nos da lugar a otra partida.

.....  
Ser ala o quilla, voluntad o ensueño,  
un impulso hacia allá, no importa adónde  
y al dar al aire la canción sonora  
oír que es otro el eco que responde.

Y cuando nos marchemos de la vida  
con rumbo hacia otra vida  
¡llevar el corazón paralizado  
siempre en espera de lo inesperado!"

Crear en la resurrección es más que un acto de fe. El poeta sobre todo, hace coincidir cada acto de los instantes de su existencia con el íntimo saber de que ha de renacer renovado, bien en la visualización de lo bello, o bien en potencial de materia para ser moldeado. Lo importante es el hecho de que el poeta afirme a la vez la intuición de lo infinito y el retorno al mundo, siempre y cuando esté regreso tenga validez de belleza:

"No todo ha de morir cuando la fosa  
estruje la materia inanimada;  
la arcilla de mi cuerpo es prodigiosa:  
desaparece y surge renovada.

No sé si convertida en una rosa  
brote después mi carne torturada,  
o si vuelva a la vida misteriosa  
lo mismo en una cruz que en una espada.

Risco será tal vez, acaso espuma,  
enhiesta palma o imprecisa bruma.  
Y si mañana es polvo no más, quiero

que ese polvo final de mi destino,  
se tienda dócilmente en el camino  
hasta que lo recoja un alfarero."

Paciencia hecha de soledad dieron señorío al sendero del poeta. Espera e inquietud contenida cito en estos cuatro versos:

"Y así, calladamente, he de esperar el día  
en que al peso implacable de mi destino torvo,  
la muerte me sorprenda con la copa vacía  
y con los labios húmedos por el último sorbo."

—oOo—

Ha sido para nosotros un difícil ejercicio tratar de apri-  
sionar entre las manos muy cerradas tantas edades del alma.  
Hemos querido transmitir algo de la totalidad del gran poeta  
Julián Marchena. Somos conscientes de que aún falta mucho,  
demasiado. Julián Marchena invita a ser desentrañado minu-  
ciosamente, pero la ocasión exige apenas el rescate de esos  
trozos del alma tan entera que nos sigue iluminando.

Hemos tratado de mostrar en la obra poética de Julián  
Marchena esa fuga como huida permanente, como fuerza, como  
acción y también el contrapunto en la estructura de los poe-  
mas, en tanto composición que gira sobre un tema y se repite  
con diferentes tonos, pero con el logro extraordinario de con-  
cordar armoniosamente voces contrapuestas.

Cinco motivos han guiado nuestro camino: el poeta y el  
poema; el paisaje; el tiempo; el amor y el vuelo supremo. Este  
último no puede quedar inconcluso sin que pongamos nuestra  
voz al servicio de la meta que se propuso el poeta Julián Mar-  
chena: "Vuelo supremo". Y este es el testigo de una vida autén-  
tica:

**"Quiero vivir la vida aventurera  
de los errantes pájaros marinos;  
no tener, para ir a otra ribera,  
la prosaica visión de los caminos.**

**Poder volar cuando la tarde muera  
entre fugaces lampos ambarinos  
y oponer a los raudos torbellinos  
el ala fuerte y la mirada fiera.**

**Huir de todo lo que sea humano;  
embriagarme de azul... Ser soberano  
de dos inmensidades: mar y cielo,**

**y cuando sienta el corazón cansado  
morir sobre un peñón abandonado  
con las alas abiertas para el vuelo."**

**Muchas gracias.**

CONTESTACION AL DISCURSO  
DEL D. JORGE CHARPANTIER GARCIA  
POR EL D. ARTURO AGÜERO CHAVES

D. Arturo Agüero Chaves

Señores Académicos,

Señoras y Señores:

Esta noche nos hemos congregado aquí, en la sala principal, ya familiar para nosotros, del Instituto Costarricense de Cultura Hispánica, gentilmente cedida una vez más a La Academia Costarricense de la Lengua, para escuchar el discurso de recepción que acaba de pronunciar hace un momento el nuevo Académico Dr. D. Jorge Charpantier García. Brillante discurso por su forma, generoso por su intención y acertado por su contenido. Así lo esperaba yo, confiado en que nuestro colega subrayaría con él los méritos literarios que se tomaron en cuenta para traerlo al seno de nuestra respetable Institución. Sí, excelente disertación, estupendo ensayo realizado con noble simpatía por un notable poeta sobre otro poeta notable. Juicio acertado y justo de un poeta que pertenece a una escuela contemporánea de poesía, muy diferente a las anteriores, sobre la obra lírica de otro poeta perteneciente a otra muy anterior.

Antes de continuar hablando sobre el colega recipiendario y su discurso considero necesaria una digresión para indicar el sitio que ocupa, en el ámbito poético, uno y otro de los bardos, el que interpreta y el interpretado.

El poeta Jorge Charpantier, desde que dio a conocer su poesía en su libro de 1955, *Diferente al abismo*, se acogió a la libertad de versificación, al "versolibrismo" o verso suelto, para disponer de holgada elasticidad expresiva, "hasta el límite indeciso donde empieza la prosa", —como diría Gerardo Diego—. Y con esta tesitura se ha mantenido hasta el momento. Su poesía, pues, no está expresada en una forma sujeta a la disciplina estrófica tradicional, sino en otra que pareciera estar creándose y recreándose, "una forma interior —como ha dicho el mismo poeta de la Generación del 27— apenas formulable en números, que ha de compensar en cómodo desahogo rítmico la más fiel

adecuación musical al sentido de lo que canta." Desahogo rítmico, ciertamente; sin embargo con ritmo, conforme al ritmo interior indispensable. ¿Acaso no tiene, o ha de tener ritmo la misma prosa literaria? Esta es, para mí, la forma expresiva en que se aloja, canta y palpita la poesía de Jorge Charpantier, tal es su lenguaje poético. El creacionismo, el surrealismo de Jorge, brota espontáneamente de su intimidad, en la que predomina el substrato espiritual del subconsciente, aunque después del parto no deja de alumbrar la conciencia que lima o borra lo inexpressivo, desecha el lastre insubstancial.

Quizá este poeta, como casi todos los contemporáneos, no tenga muchos lectores, pero esto es obvio. D. Dámaso Alonso escribió con respecto a esto: "Para que el poema —se trata del surrealista— tenga vitalidad, es necesario que un "público", por reducido que sea, pueda suscitar por medio de la lectura una conmoción "receptiva", de sentido semejante a la conmoción "creadora" del poeta". Pero como el mismo Dámaso apunta, suele tropezarse con la sordera del lector, con su incomprensión, porque para entender y sentir esta poesía es necesario tener cierto entrenamiento y, sobre todo, intuición. Dámaso añade que ordinariamente se ha buscado sentido común en esta poesía, pero lo que debe buscarse en ella es sentido poético.

Julián Marchena, en cambio —junto con Brenes Mesén— representa el modernismo en la lira costarricense. Esto es cierto, no cabe duda, pero el modernismo de Marchena podría considerarse moderado, sin las estridencias del clarín ni la musicalidad casi vacía, carente de substancia poética. El de este poeta es un modernismo poéticamente substancioso, como el de Antonio Machado, o como el de Juan Ramón Jiménez en su segunda época de lastres, intermedia entre su poesía "vestida de inocencia", espontánea como el brote limpio de un manantial, y su poesía "pura" ("No lo toques ya más,/que así es la rosa"), que fue su definitiva poesía.

Ya hemos oído al señor Charpantier valorar el contenido poético de *Alas en Fuga*, con propiedad y emocionada simpatía, sin que para ello haya tenido que pertenecer a la misma escuela poética de Marchena.

Ahora bien, señalados los campos líricos de ambos poetas, vuelvo al surco —y al emplear esta palabra pienso en el doble sentido que podría tener si se hubiera conservado el que tuvo en su origen: "surco", en el latín arcaico, se decía *Lyra*—. De modo que vuelvo al surco, o a La Lira, para decir que tal vez alguna persona medio enterada de lo que son los verdaderos valores poéticos podría preguntarse que cómo es posible que un

poeta de filiación tan diferente como la del señor Charpantier haya estudiado con propiedad, simpatía y admiración la obra de otro perteneciente a otra escuela tan opuesta como la del señor Marchena. Inconsiderada pregunta sería esta, porque nada importa que uno hubiera expresado su poético sentir en el llamado verso "esclavo" y otro en el verso "libre", o "esuelto". Sería una pregunta propia de quien ignore que el alma del auténtico poeta vibra con la poesía que esté depositada en cualquier forma expresiva, ya sea en el vaso que contuvo el "bon vino" de Bercco, ya en una ánfora clásica, o en un jarrón barroco, o en una tacita romántica, o en una copa "de fino bacará" modernista... No importa la época, ni el poeta, ni su escuela para buscar, y encontrar esa cosa inefable que se llama poesía. Y he aquí que Jorge Charpantier es poeta, como también lo fue Julián Marchena. Jorge lo es innovador, ciertamente, usuario del verso libre, pero no reaccionario ni torpemente adverso a la poética de una generación anterior a la suya; es poeta, y por eso ha sentido en el alma la sacudida o caricia de la poesía que Marchena dejó en su libro, dormida para que despierte cuando sea leída por quien sepa leer y sentir poesía. Juicio justo el del Doctor Charpantier. ¡Cuán grande habría sido mi alegría si en este momento estuviera presente aquí mi buen amigo y estimado colega D. Julián Marchena! Estoy seguro de que se habría sentido algo así como reivindicado, porque todos sabemos que después de haber publicado *Alas en Fuga*, primera edición no sé qué juicio infame de algún malandrín de la "crítica literaria" asesinó a la musa del poeta y este enmudeció hasta su muerte. Sí, Julián se habría sentido muy halagado por esta reivindicación tan autorizada y consagratoria.

Otra pregunta que podría surgir con motivo de haberse nombrado académico de la lengua castellana al Doctor Charpantier sería, tal vez, para objetar su nombramiento por no estar de acuerdo el interrogante con la filiación estética del poeta, es decir, con la forma de versificar y el lenguaje poético que usa, para él antiacadémico. Pero el torpe reparo quedaría contestado por el mismo recipiendario con la pieza literaria que nos acaba de leer, si es que la persona interrogante padece de sordera para la poesía contemporánea. Por otra parte, si la pregunta envuelve una censura contra la Academia por haber elegido a un poeta de tal filiación, es porque ignora la actitud ecuaníme, ponderada y prudente de las Academias de la Lengua —ecuanimidad, ponderación y prudencia quieren decir inteligencia—. Traeré a cuento, para corroborar lo que acabo de manifestar, lo que dijo D. Dámaso Alonso el 22 de enero de 1950, en el discurso de contestación al que pronunció D. Vicente Aleixandre en el acto de su recepción en la Real Academia Española: "Ni se han conmo-

vido los cimientos, ni se han agrietado los muros de este edificio. ¿Y por qué se habrían de conmover, por qué se habrían de agrietar? La historia de la literatura no es sino una dialéctica, resuelta siempre en composición o síntesis, de nuevo siempre recomenzada. Inmensas obras juveniles, eternamente renovadas, eternamente renovadoras, se precipitan sobre otras aguas, ya serenas (que antes fueron también asaltantes), y con furia incontenible de nuevo las sacuden y en parte las desplazan. Pero el eterno caudal no es sino la suma de lo que se mueve, de lo que bulle, y de lo que está encalmado. ¡Y ay de lo que en arte no haya sido furia alguna vez! ¡Ay de quien no haya sido ola, antes que remanso!" Y en párrafo siguiente agrega: "De esa confluencia nace la vida. Así se hace posible la tradición literaria, que no es polarización y exige procedencia y diferencia. Vedlo en nuestra lírica, porque en poesía lírica (por ser la más alta, la más límpida, la más concentrada de las creaciones literarias) es donde mejor se refleja ese devenir, ese flujo y reflujo de los gustos." Y para concluir esta oportuna cita, permítaseme añadir solamente dos párrafos que dicen: "Una y otra vez, en el transcurso de la historia de la poesía, se repite lo mismo: conflicto entre un gusto nuevo y un gusto viejo... Una y otra vez, un siglo tras otro siglo, hasta lo que ya hemos visto con nuestros propios ojos... Si esto es lo que vemos ante nuestros ojos, ¿será necesario decir cuán recomendable es que las generaciones que ya han pasado el punto medio de la vida procuren vencer esa ley que —testigo la historia— la vida misma parece imponerles, y se esfuercen por comprender el arte nuevo y no se obstinen en volvérselos de espaldas? El hombre maduro, prudente, enriquecido por la experiencia, tanto respetará la última tradición (si no es mala) como la más reciente novedad (si es buena)".

Estas palabras fueron dichas hace más de treinta y cinco años, cuando la Real Academia Española recibió en su seno al gran poeta innovador, surrealista Vicente Aleixandre. Antes habían ingresado ya otros poetas del nuevo año, como Gerardo Diego y el mismo Dámaso Alonso, y después de Aleixandre otros más, como Luis Rosales, Carmen Conde y Rafael Alberti. ¿Acaso no explica esto cuál es la actitud de las Academias de la Lengua ante los innovadores literarios y sus innovaciones? ¿Ante los valores nuevos y los cambios que necesariamente ha de tener la poesía, la prosa literaria y la misma lengua castellana? Muy equivocado estaría quien pensara, que los académicos de la lengua se rasgan las vestiduras por una cosa tan natural, necesaria y provechosa.



La virtud de ser poeta, el tener perenne vocación de ser poeta y de haber obtenido afortunados logros artísticos fue lo que sobre toda cosa hizo merecedor al doctor Charpantier de ocupar una silla en la Academia Costarricense de la Lengua. Pero también había que abonarle otros méritos, como ser catedrático de Literatura y Ciencias del Lenguaje en la Universidad Nacional, profesor invitado por el Instituto de Cultura Hispánica para enseñar Teoría y Práctica del Español y Literatura; haber sido profesor de Lengua y Literatura Españolas en la Universidad de Costa Rica, profesor de Literatura Universal Comparada, Literatura Clásica, Hispanoamericana, Costarricense e infantil, de oratoria en la Escuela Normal Superior, y de las mismas asignaturas en la Universidad Nacional. En fin, el haber participado en numerosas actividades culturales muy estrechamente relacionadas con la lengua y literatura españolas. Tiene, además, un lote considerable de libros publicados, todos de poesía: tres publicados en Madrid y cinco en Costa Rica, y además tres inéditos.

Justo es, asimismo, tomar en cuenta los estudios realizados y grados obtenidos por el Dr. Charpantier: Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid; Diplomado en Relaciones Internacionales por la Escuela Diplomática de Madrid; Diplomado en Periodismo por la Escuela de Periodismo de Madrid; Licenciado en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional de Costa Rica; además ha desempeñado varios cargos importantes relacionados con la cultura, siempre, y con la lengua española, frecuentemente.

Aún más, considero justo señalar y reconocer la franca y siempre alerta disposición del señor Charpantier de colaborar en toda actividad o iniciativa de carácter cultural, su eminente y desinteresado espíritu de servicio. Por eso ha sido uno de los más eficientes oficiales mayores que ha tenido el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Y a propósito de lo que acabo de indicar, también considero justo referirme a lo siguiente:

Hace veinticinco años, en el Tercer Congreso de Academias de la Lengua Española, celebrado en Bogotá, se firmó un Convenio Multilateral en que los gobiernos de todas las naciones hispanohablantes se comprometieron a patrocinar moral y económicamente y a darles sede adecuada a las respectivas Academias Nacionales de la Lengua, y también patrocinio moral y económico a la Comisión, Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española. Este convenio fue puntualmente ratificado por la Asamblea Legislativa y así se convirtió en Ley de la República. Pero fue transcurriendo el tiempo sin que se cumpliera el compromiso contraído, hasta que al fin el año pasado, merced a la

diligencia de Dr. Charpantier y, desde luego, a la buena disposición del señor Ministro de Cultura —nieto del primer Director de nuestra Academia, D. Cleto González Viquez— empezó a cumplirse, por lo menos en parte, con la obligación contraída. Si, merced a las nobles gestiones del diligente Oficial Mayor y a la comprensión del señor Ministro de Cultura, D. Hernán González, se le asignó a la Academia Costarricense de la Lengua una subvención decorosa, se publicó el *Boletín* y el *Anuario* de 1984. Aún sin ser académico de la Lengua, y sin haber sospechado siquiera que lo sería, el Dr. Charpantier procuró el cumplimiento del Convenio Multilateral contraído por Costa Rica en Colombia. ¿Cómo no habría de merecer nuestro nuevo colega el más vivo agradecimiento de todos los académicos de la lengua?

Todas las calidades y virtudes indicadas que distinguen al recipiendario me aseguran que nuestra Institución ha tenido el acierto de haber elegido, a un colega muy valioso, quien colaborará muy activa y eficazmente a realizar las labores que le correspondan. Estoy seguro de que así será.

Termino ya. Considero prudente y considerado concluir esta desgarrada perorata; muy bien intencionada, muy sincera, muy llena de simpatía y regocijo, ciertamente, pero proclive al bostezo. Me falta solamente dar la enhorabuena al nuevo Académico y saludarlo muy cordialmente y con gran simpatía en nombre de la Academia y en el mío propio, y decirle: querido colega, esta Institución se complace mucho en recibirlo; sea usted muy bienvenido, y espero que no esquite los halagos de su musa innovadora, que *per troppo variar poesia é bella*. Usted lo sabe mejor que yo.

He dicho.

DISCURSO DE INCORPORACION  
A LA ACADEMIA COSTARRICENSE DE LA LENGUA  
CORRESPONDIENTE DE LA ESPAÑOLA

*Virginia Sandoval de Fonseca*

Señores académicos:

Con la conciencia plena de mis limitaciones he de reconocer que ha sido más la generosidad de ustedes que mis posibles aportaciones a las letras, la circunstancia que me incluye como un miembro más de esta familia académica.

Varias generaciones confluyen en ella, de suerte que podré continuar siendo discipula de maestros como su Director, don Arturo Agüero, y colega de otros a quienes por su esfuerzo y méritos debo imitar.

Por corresponderme la silla "C", tan honrosamente ocupada antes por los poetas don José María Alfaro Cooper y don Julián Marchena, quiero evocarlos con todo respeto, previamente al desarrollo del tema central de mi disertación.

La poesía costarricense abarca cuatro etapas: primera, la de los inicios con los balbuceos de la Lira Costarricense, de la cual forma parte Alfaro Cooper; la segunda, constituida por el espacio modernista, va de don Roberto Brenes Mesén a don Julián Marchena; la tercera trae la respuesta posmodernista con la gravitación de las principales influencias de Vanguardia, la problematización de la existencia y del mundo y el caudal de la imagen intensa para mostrar las oquedades del alma agobiada por la orfandad del hombre moderno; la cuarta fase responde por el posvanguardismo que tiende a una comunicación más clara y a prestar su voz a problemas sociales.

No se crea, sin embargo, que la división es así de simple. Se trata sólo de apuntar hacia las directrices diferenciadoras a sabiendas de que una etapa interfiere en otra, de que en un mismo período coexisten diversas tendencias y unos mismos autores transitan por diferentes vías estéticas.

Don José María Alfaro Cooper canta a la tradición cuyo soporte se halla formado por un tripode temático: familia, prójimo y religión. Comedido hasta el candor, expresa su fe apegada en todo a los dogmas cristianos; se complace con los puros goces hogareños y con su respeto y consideración al prójimo. Se le recordará especialmente por sus composiciones de arte menor que denotan su facilidad versificadora, tanto como por el esfuerzo de brindar una epopeya religiosa con su extensa obra *La Epopeya de la Cruz*.

En el caso de nuestros modernistas, ninguno cae en la tentación de limitarse al calco plástico-sonoro, quizá por el momento en que se produjo esa influencia. Cada uno busca su acento propio. Junto al empeño estetizante y depurador del lenguaje encuentran cauce sus particulares inquietudes.

Recuerdo a don Julián Marchena, el austero y sapiente Director de la Biblioteca Nacional. Bajo su sombra inspiradora desempeñé mi primer trabajo, de bibliotecaria. En los pasillos del vetusto edificio conversábamos largos ratos sobre literatura nacional y extranjera, sobre la función de las bibliotecas y sobre la cultura en general.

¡Cómo respetaba a todos los autores, aunque desde luego tenía sus preferencias! ¡Y cómo sabía!

Fue don Julián quien organizó el primer departamento de catalogación de libros del país, según modernos códigos bibliotecológicos. Creó también la Sección Costa Rica con todas las publicaciones nacionales que pudo conseguir, utilísima para los investigadores.

Marchena es el poeta de la intensidad, pues le bastó un sólo libro —*Alas en fuga*— para perdurar en la república de las letras.

Maestro del soneto, es también paisajista —campo, mar y cielo— cuando describe la naturaleza; sentencioso, cuando le inquietan la vida, la muerte, la soledad, el tiempo...; nostálgico siempre, porque el amor —ese paraíso prometido a los hombres— se vuelve inasible. Quizá con sus *Alas en fuga* lo haya encontrado en los países ignotos de la geografía del Gran Allá.

Quisiera, amigos, que el poeta don Jorge Charpantier me concediera el privilegio de hacer mías las alabanzas que él realizó de don Julián Marchena, en esta misma sala.

Ahora sí, entro en mi tema, *Reflexiones sobre la crítica*. Era yo estudiante universitaria y ya me atraía poderosamente la labor crítica. Noto que desde tiempos antiguos al presente, sigue

siendo una de las actividades más polémicas: enaltecida unas veces, vilipendiada otras. Su situación se asemeja a la del caballero andante, tal como lo describe Sancho Panza a la sorprendida Maritornes:

"Pues sabed, hermana mía que el caballero aventurero es una cosa en dos palabras se ve apaleado y emperador. Hoy está la más desdichada criatura del mundo y la más menesterosa, y mañana tendría dos o tres coronas de reinos que dar a su escudero."

De igual manera muchas veces los escritores desdeñan la crítica; pero en más de una oportunidad se han quejado por la falta de ella para estimularlos, orientar al lector y contribuir a la divulgación de valores.

No se pierda de vista que el hombre es parte de la naturaleza; en cambio todo lo que él produce resulta artefacto, ya se trate de literatura, música, ingeniería o crítica. Todas son manifestaciones culturales, por tanto, acreedoras de estima.

El interés por la literatura y su propósito evaluativo surge ya con los primeros filósofos: Platón condena a los poetas de su *República* porque juzga engañosa su mimesis, en cuanto los modelos que adoptan son objetos degradados, carentes de auténtica realidad; Aristóteles sí acepta como válida la capacidad imitativa del hombre, por lo cual la experiencia de este se convierte en fuente del arte.

Múltiples son los intentos definatorios de la crítica:

- ¿Un modelo de lectura plurivalente?
- ¿Descripción y explicación del sentido de la obra?
- ¿Análisis y evaluación de ella?
- ¿Una interpretación particular del crítico?

La enumeración corre el riesgo de volverse interminable.

Es preferible sintetizar tres que correspondan a las principales direcciones de esta actividad:

- a) La crítica es el arte de juzgar y valorar las bellezas y defectos de las obras literarias.
- b) La crítica consiste en examinar si la obra se adapta a los cánones de belleza vigentes en la época en que fue compuesta.
- c) La crítica prefiere contemplar a juzgar, estudiar a valorar. Y si valora, lo hace por medio del análisis del sentido íntimo de la obra, el cual se va revelando gradualmente conforme se descubren las interrelaciones de los elementos constitutivos de ella.

La primera definición, en cuanto arte de juzgar y valorar, adopta carácter general, pues allí caben todas las variantes de procedimientos para formular los juicios valorativos, desde el gusto y la capacidad intuitiva patrocinados ambos por el subjetivismo, hasta lo analítico y lógico.

La segunda se dirige hacia la reacción dogmática, con el consiguiente riesgo de que el crítico resulte incapaz de percibir si el artista ha roto los patrones estatuidos para crear nuevos rumbros estéticos.

La última, no cabe duda de que apunta a los sistemas formalistas.

Aunque con bastantes años de desfase, la crítica costarricense ha pasado por las mismas etapas que en otras latitudes (pienso en Europa, por ejemplo):

- a) espontánea.
- b) histórica y psicológica.
- c) formalista.
- d) sociológica.

La crítica espontánea se asoma desde el lector común, quien decide si le gusta o no la obra. Este comportamiento subjetivo es un derecho irrenunciable. Por supuesto que cuanto más culto sea el lector, cuanto mayor sea su sensibilidad, tanto más acertados e interesantes resultarán sus puntos de vista.

Así comenzó el estudio de la literatura. Por años se repitieron conceptos considerados ilustres, de procedencia subjetiva, muchos de ellos. Si bien estos tuvieron acierto e ingenio, también los hubo cándidos o absurdos.

Esta etapa resultó de la particular experiencia del crítico-lector o del lector-crítico.

Un nuevo enfoque constituyó el procedimiento histórico. Permitted ubicar la obra en una época determinada entre aquellas que la anteceden y las que vienen después de ella. Tal lo que se percibe en las historias de la literatura. Significa un avance, porque propende a dar una visión de conjunto regida por cierto principio organizador y algún criterio de selección. Tampoco sería inusitado que tales bases normativas tengan su punto de arranque en la subjetividad.

Cuando se añadió el ingrediente psicológico, se introdujeron las biografías de los autores. Se tuvo la ilusión de que ellas explicarían la producción literaria, por revelar el temperamento y aficiones del artista que de seguro se reflejarían en la obra. Pero como no se trata de una ecuación, sólo ocasionalmente hubo acercamiento al fin apetecido, y más bien, ¡cuántas innecesarias violaciones de la intimidad se produjeron...!

Recuerdo que en mis años de colegiala lo usual era que se estudiase sólo la historia de la literatura y las biografías, sin leer las obras de los grandes maestros. Por eso agradezco tanto que mis profesores de entonces —Da. Carmen Roldán y don León Pacheco— constituyeran la excepción. Ellos me animaron a explorar los nuevos continentes espirituales que dormitaban en los libros.

Historia y psicología, juntas o no, cumplían con lo suyo, aunque permanecían mucho rato en la ladera extraliteraria.

Al iniciarse la década de los años treinta comienza a enrarecerse el aire en torno a la tesis historicista. Se le acusaba de no dar noticia de la obra sino de los terrenos aledaños. Fue entonces cuando surgió la preocupación formalista que, con sus muchas variantes, llega hasta nuestros días.

Costa Rica, alejada del contacto cultural con otras urbes, no sólo por la distancia sino también por la ausencia de Universidad —desde 1888 hasta 1941— no experimentó cambios significativos en su crítica durante ese lapso. Hubo que esperar la gran Reforma Universitaria de 1957.

La contratación de una serie de catedráticos extranjeros por parte de nuestra Alma Mater, condujo a un replanteamiento del estudio de la materia literaria, al mismo tiempo que mostraba las exquisiteces del saber estilístico.

En la actualidad, desde el cruce de las décadas del sesenta y del setenta se disputan el terreno las orientaciones formalistas (estructuralismo y semiótica) y las tendencias sociológicas.

Si urgiese simplificar todavía más la tipología crítica, se la podría dividir en tres grandes apartados:

- a) Crítica espontánea: de carácter subjetivo.
- b) Crítica profesional: generalmente institucionalizada en los centros de educación superior; indispensable por su naturaleza técnica y académica, por sus fines y porque prohija la investigación. Comprende el formalismo propiamente dicho, el estructuralismo y la semiótica con sus respectivas variantes.

Dentro del ámbito profesional se hallan también las manifestaciones de la sociología de la literatura. Alguna de sus más elocuentes explicaciones dice que “es la ciencia que tiene por objeto la producción histórica y la materialización social de las obras literarias, en su génesis, estructura y funcionamiento, y en relación con las visiones del mundo que las comprenden y explican.”

Esta crítica se ha movido, pues, desde las posiciones culminantes de Georg Lukács y Lucien Goldman hasta la reciente sociocrítica.

- c) Queda aún por mencionar la autocrítica, exégesis practicada por los mismos autores, sus manifiestos programáticos de grupo, sus testimonios vivenciales y la formulación de sus personales poéticas.

La crítica profesional tanto extranjera como doméstica, ha sido objeto de muchas impugnaciones.

Es forzoso reconocer que en nuestro medio, tuvo un primer periodo rígido: quizá porque se hallaba en el proceso de afinamiento; pero la madurez que da el ejercicio de una disciplina, ha flexibilizado a nuestra crítica y permitido la obtención de resultados sorprendentes muchas veces.

A la orientación sociológica se le ha reprochado que alguna vez estime las obras más por su carácter documental que estético; que el interés por las condiciones económicas y políticas de su ámbito, omita otros factores sociales expresos en la obra, integradores también de la visión del mundo; que se minimice el mérito de la creación inscrita en temáticas que no sean del agrado del crítico.

Sin embargo, los ataques más fuertes han sido contra el estructuralismo. Se le ha censurado su pretensión científica, la excesiva rigidez, el inmanentismo que omite al sujeto creador y las demás realidades extralingüísticas, entre ellas, la historia; la insistente busca de objetividad, el abuso metodológico y el apego a la lógica procesal.

Personalmente considero que las tendencias formalistas en general, no sólo el estructuralismo, deben funcionar como métodos, sin desvirtuar su condición de medios para no convertirlos en fin. Este simple cuidado reduce la rigidez, evita el desorden y el trabajo asistemático.

Guardo profunda consideración por todos los métodos. Su eficacia depende de sus empleadores y del modo como los apliquen, tanto como del objetivo propuesto en función del análisis de la obra.

Es de suponer que cada uno tiene su respectivo marco teórico para facilitar el acceso a la pieza literaria y descubrir su plurivalencia. Hay que evitar el fetichismo del método por el método.



Bien está la inmanencia durante la primera fase del trabajo. Así el crítico conocerá cómo está construida la obra. A ello obedece la supresión metodológica de los elementos extraverbales.

Nada impide, si así lo quiere el analista, que unos métodos se combinen oportunamente con otros. Nada impide, tampoco, que el crítico se limite a mostrar los resultados de su análisis para que los juicios de valor implícitos sólo sean externados por el lector.

Pudiera ser que se plantee una etapa más de análisis que busque la relación de la obra con los valores del medio en que esta se produjo. Así procede, por ejemplo, el Centro de Estudios Latinoamericanos, de Argentina, con la dirección de Graciela Maturo. Allí han revitalizado el estructuralismo uniendo al estudio inmanente, el trabajo crítico del entorno cultural, desde el mito y la tradición hasta las preocupaciones sociales de nuestros días.

No hay que perder de vista que el autor elige previamente la zona social en que quiere ubicar su obra, sea porque simpatiza con ese espacio cultural o porque desea mostrar sus deficiencias: lo que algunos suelen llamar conformismo en el primer caso o denuncia en el segundo. Esta elección es un derecho del sujeto que escribe; es su visión interesada e interesante del mundo, aunque más tarde este ejerza algún modo de presión sobre el autor.

En cuanto el artista problematiza el mundo, su discurso literario brota ya como coincidencia, ya como disconformidad con aquel.

Centrarse en la obra —inmanencia, objetividad, omisión del sujeto— no es pecado. Depende de lo que se busque con este análisis.

También interesa, y mucho, el enfoque social. Los críticos pugnan por lograrlo. Ojalá que no se reduzcan exclusivamente a parámetros sociales y económicos, sino que incluyan junto a ellos, los demás que sugiere la obra: religión, ciencia, arte, historia, geografía, mito, costumbres, filosofía, es decir, todo lo que atañe a la cultura de los grupos sociales.

Buscamos cómo llegar a la ribera social sin violentar la obra; guiados sólo por la indispensabilidad de las relaciones entre lo que ella dice y lo que sugiere, hasta desembocar en un diagnóstico crítico tan imparcial como sea posible.

La variedad de tonos y enfoques de la crítica pone de nuevo la plurivocidad de los signos con que trata. Es de suponer que a la mayor complejidad de la obra corresponden más posibilidades de lecturas críticas válidas. A estas compete hallar el principio organizador que produce la coherencia y asimila el sustrato cultural del contexto a que pertenezca.

A pesar de los desacuerdos entre los autores y la crítica, el auge moderno de esta se convierte en indicio de que la literatura ha acrecentado su importancia.

En Costa Rica abunda la crítica sobre narrativa; se merma para la poesía y más aún para el teatro y el ensayo.

Tomaré ahora una obra bien conocida, para observar en ella algunos efectos críticos: me refiero al ya clásico juguete cómico *Don Concepción*, debido a la pluma de don Carlos Gagini.

El exégeta tradicional es impresionista. De acuerdo con sus posibilidades o sus limitaciones, queda sujeto a acertar o a equivocarse.

En un libro de texto, cuyo autor prefiero no mencionar, dice literalmente al emitir sus juicios de valor sobre la obra dramática escogida:

**“No podríamos censurar a Gagini el que vea en nuestro campesino solamente el ser ridículo; esto mismo hacen otros valiosos autores del momento entre los que destacan Aquileo Echeverría y Manuel González Zeledón”.**

¡Qué demérito para nuestros clásicos! En esta pieza, Gagini ha ofrecido lo que se puede llamar teatro de situación. No se burla del campesino: sólo fustiga a la ignorancia, causa de tantos errores en la familia de don Concepción Abarca.

Prosigue el mismo comentarista:

**“Es imposible encontrarnos con la configuración espiritual de los personajes en una obra tan corta”.**

No captó que la perspectiva adoptada por el dramaturgo para presentar los hechos de esta pieza, es la externa. Por tanto, mal haría en desviarse hacia el mundo interior de los personajes. Además, estos no interesan individualmente. Se trata de tipos que sí configuran un sentir muy costarricense: el culto a la educación.

Y en la última cita, el referido autor agrega:

**“Es lamentable que Gagini conciba solamente lo ridículo cuando enfrenta el campesino al hombre de la ciudad”.**

¿Cómo pudo pasar por alto que era moda del realismo ubicar lo malo en la ciudad? Por eso los compadritos urbanos, Caralampio Lagartijo y Venancio Sordina lucran a costa de la ignorancia de don Concepción, sin mengua de la verosimilitud del caso.

No faltó quien pensase que como los campesinos no saben hablar correctamente, provocan la risa del público.

Deliberadamente esta obrita busca la manera de provocar la risa, como efecto propio de la comicidad. Se trata de un acierto. Lo alcanza en mayor grado mediante lo cómico verbal, visible en el escogimiento de los nombres propios, acordes con la situación en que se implican los personajes: don Concepción remite al hipocorístico "Concho", sinónimo de palurdo; Caralampio Lagartijo, hábil estafador; Venancio Sordina, cuasi periodista de flaco vuelo; Eugenio Carpetazo, con el cual alude a la papelería y al papeleo que manejan los burócratas. Dentro de lo cómico verbal cuenta también la deformación de los términos por desconocimiento del nombre y uso de los objetos: bobas por bufandas, bombo chino por biombo chino, presidenta funeraria por presidenta honoraria, rata de imprenta por errata, y muchas más.

También acude a lo cómico de situación que apunta a la divergencia entre el esfuerzo de la familia emigrante por lograr su propósito y los fallidos resultados: tal es el caso, por ejemplo, de querer ser candidato y no llegar sino a "candidote"; esperar la invitación para el baile por la mediación de don Eugenio y recibir de este la orden de confinamiento.

Lo cómico de acción, producto de equívocos, se deja ver en el curso del suceder, como cuando la criada avisa:

Criada.—...Ramona está con un ataque; se le ahumó la comida y está tirada en el suelo.

Francisca.—¡La comida tirada en el suelo!

Criada.—No, señora, si es Ramona...

El criterio historicista señala que *Don Concepción* se estrenó en 1902, apenas unos días después de *Magdalena*, obra teatral de don Ricardo Fernández Guardia.

Las dos primeras décadas del presente siglo fueron testigos del cierre de la polémica entre el costumbrismo y el cosmopolitismo con el triunfo de aquel.

Gagini, uno de los propulsores de la temática local, escribe *Don Concepción* en que procura el acercamiento de su prosa, a la oralidad campesina.

Contribuye a afirmar las bases del costumbrismo en la rama del teatro, mientras Aquileo J. Echeverría lo hace con el verso y Joaquín García Monge con la narrativa, lo mismo que el recordado Magón, Manuel González Zeledón.

Mediante el enfoque sociológico no falta quien insista en ver una oposición de clases entre agentes urbanos y agentes rurales, marginados estos últimos; podría añadirse en cuanto a este juego de dualidades, personajes que poseen el poder político y personajes que aspiran a él. Sin embargo, el marginamiento de los campesinos no obedece al hecho de que estos lo sean.

Es más, la familia Abarca pertenece al capitalismo agrario. Emigra a la ciudad pensando que como "poderoso caballero es Don Dinero", obtendrá cuanto le venga en gana; pero sólo acaba siendo víctima de estafas.

Heloísa, sobrina de don Concepción, también de origen rural, es pobre por añadidura. No obstante esa calidad, ella sí es acogida en el medio urbano porque se ha preparado hasta alcanzar su título de maestra, uno de los más altos que proveía la sociedad de esa época.

Por el carácter temático (isotopías en otro lenguaje) se destacan: la migración campesina a la ciudad, la burla urbana, la política, la educación.

Todos los enfoques mencionados y otros más que andan por allí, iluminan diversos rincones de la obra. Pero surgen dispersos.

Es indispensable, entonces, buscar un modo de organizar la presentación de la crítica en que armonicen sus elementos y se integren en una totalidad.

Imaginemos la obra constituida por capas superpuestas: dos por ahora.

La primera, por estar encima, la llamaremos plano superficial. Allí todo está a la vista. Allí el lector o el crítico encontrarán la historia que se narra o que se lleva a escena. Se estructura en unidades significativas que pueden adoptar diferentes nombres que por ahora dejamos de lado. Por cierto que la crítica que se queda en el nivel de la glosa se conforma con lo que mira en este plano.

Volvamos a *Don Concepción*. Esta pieza dramática ofrece un sólo acontecer cuyos límites se ubican entre el engaño y el desengaño. Se desarrolla con las siguientes unidades:

—El traslado de la familia al medio urbano, lo cual constituye la situación inicial.

—El equipamiento de la nueva casa.

—Burlas a costa de la familia de don Concepción.

—Aleccionamiento de Heloisa.

—Fracaso de don Concepción y su confinamiento en San Luis, como situación final.

Como el teatro tiene que hacer durar la acción, los incidentes van despertando la conciencia del protagonista hasta llevarlo al desengaño; se encuentran distribuidos en esas unidades para formar un todo compacto.

El plano siguiente corresponde a las estructuras profundas. Son como las raíces de la pieza que posibilitan la existencia de la planta dramática, tal como la descubrimos en el primer plano.

Mediante las transformaciones que van experimentando la historia y los personajes se llega al sentido que nace desde la profundidad.

En efecto, la familia de don Concepción ha decidido llevar a cabo la gran empresa de incorporarse al medio urbano, esa que en el plano manifiesto va del engaño al desengaño. Lo cree factible por el apoyo de su riqueza, especie de salto del poder económico al poder social y político.

Echado a andar semejante proyecto, este adopta tres rumbos: social, económico y político.

Socialmente, el logro estaría representado por la invitación al baile de la Independencia, en cuanto signo aprobatorio; pero he aquí la primera frustración. Cuando llaman a la puerta, en lugar del ansiado pase para la festividad, el poder de turno cuyo brazo perceptible es don Eugenio, lo condena al confinamiento.

En lo económico, lo ideal era convertirse en socio de una importante compañía. Ciertamente don Concepción no buscó directamente este negocio, pero predispuesto a figurar, abre la puerta y cae en la trampa: la United Company Pacaca Puriscal era una firma fantasma que le ocasionó una pérdida de dos mil pesos, ¡en aquella época!

La vía política muestra cómo don Concepción ve rodar su deseo de ser candidato, a diputado o presidente:

"Carillo me cuesta ese gusto (exclama el protagonista) pero lo que de salir deputao no me escapo."

Aparte del dinero que le costó esta malandanza, fue utilizado por la prensa de oposición para atacar al gobierno y en vez de candidato quedó como "candidote", vale decir, como ingenuo o torpe. Don Concepción no sabía que irritaba al gobierno y a su ministro don Eugenio.

El proyecto de incorporación a la ciudad fue, pues, un triple fracaso.

Heloísa hubo de explicarle a la familia la grave situación de desventaja en que se encontraba, y cómo había sido víctima de la propia ignorancia:

"Nunca es tarde para aprender. Si usted mismo, querido tío, no hubiera sido tan enemigo de la instrucción, no le pasarían ahora estas cosas".

Heloísa es la portadora de la tesis de la obra: sólo la educación predispone para el éxito en la vida.

Como se puede apreciar, no se trata de burlarse del campesino; el hostigamiento es contra la ignorancia.

Al comienzo de la historia, el engañado don Concepción pensaba:

"Pa que se acostumbren, pa que sean mujeres de su casa; las mujeres no necesitan ciencia, sino saber remendar los calzones del marido, freírle los frijoles y echarle de cuando en cuando una tortilla rellena".

Pero después de su dura experiencia urbana, el desengaño lo ha transformado, y ahora se lamenta:

"¡Qué bruto fui al pensar que por sólo mi plata iba a figurar en San José! Ahora me arrepiento de ese disparate, sí señor, y en adelante procuraré la destrucción del pueblo, sí señor, porque todos debemos estruarnos".

Destrucción del pueblo en las telas de la mente del protagonista significa "instrucción del pueblo". Aquí, sí, vale más la intención que el hecho.

Deliberadamente he omitido la terminología técnica para mantener el tono a la altura del lector común. Sin embargo, podría añadir que la capa superficial corresponde al nivel sintáctico en que observamos cómo se relacionan entre sí los elementos constitutivos del texto literario. La capa segunda, gestadora de los significados de la obra, denota la presencia del nivel semántico.

Si el examen se detuviese en ese punto —podría suceder si el crítico sólo se ha propuesto describir cómo fue hecha la pieza— quizá provocaría objeciones de quienes prefieren el camino hermenéutico.

Posiblemente entre los reparos vendrían estos:

- Se prescinde de lo histórico por el acento puesto en lo sincrónico. Se desentiende, pues, de la ubicación histórica de la obra con respecto al flujo del género dramático por considerar que ella se basta a sí misma en cuanto realidad autónoma.
- El enfoque inmanente no considera indispensable incluir las coordenadas socio-culturales en que surge la obra, pese a que de ellas se desprende la cosmovisión.
- El análisis de este tipo corre el riesgo de convertirse en una aplicación mecánica.

Comparto algunas de estas críticas, aplicables sólo cuando el análisis pierde de vista su verdadera finalidad y fetichiza los métodos; cuando se descuida el sentido de la obra; cuando se emplea el método por el método mismo con cierto aire deportivo a modo de exhibición de destrezas; cuando no llega a la síntesis integradora de los principales factores que intervienen en la gestación del producto literario.

Tampoco el análisis de las obras tiene que ser necesariamente mecánico: no se trata de una fórmula, sino de una guía que puede ser más o menos fecunda según la calidad de la obra y la habilidad del crítico.

No obstante los precedentes reproches, el tratamiento adecuado de los niveles sintáctico y semántico constituye un importante paso que permite ver en cada manifestación concreta, qué es ese objeto llamado literatura.

La noción de autoría que atribuye preeminencia participativa a la sociedad sobre el sujeto que escribe, se puede aceptar metafóricamente. Esta tesis tomada en sentido recto convertiría en escritor a cualquier persona, por cuanto pesan en ella los mismos patrones culturales que para los demás miembros de la sociedad. Sin embargo, sólo algunos resultan literatos. ¿O será que fuera de cierto grado común de comportamiento impuesto por el influjo del medio social, existe la posibilidad de un espacio para reacciones individuales diferentes ante el mismo estímulo?

Muchos críticos actuales están preocupados por salir del círculo de la inmanencia, pero sin dar saltos mortales, sin caer en la conjetura o en los prejuicios. Es necesario repetirlo, pues no se quiere ir a dar al puro empirismo.

Siguiendo el desarrollo de la imagen de las capas superpuestas, hemos de añadir una más que sostiene y circunda a las anteriores. Responde al nivel pragmático. Toma en cuenta la realidad histórico-cultural y la presencia de los usuarios, uno de los cuales es el crítico.

Estoy pensando en la noción de intertextualidad, de modo que los textos literarios se entrecruzan con los filosóficos, políticos, económicos, sociales, históricos, religiosos, psicológicos, míticos, etc., en un juego de influencias recíprocas que van del entorno social a la obra o viceversa. Porque tanto pueden influir las apelaciones del medio durante la gestación del escrito, como este tener la pretensión de afirmar o alterar la realidad.

¡Cuán útil resulta entonces el concepto de unidades culturales a la manera de Umberto Eco!

Afirma este semiotista que en la relación entre los enunciados (del escritor, añadimos nosotros) y lo designado por ellos (referente o contexto para otros) no se produce un acto de apropiación del objeto particular y concreto. Sólo se alude a la convención cultural o código por el cual este objeto, esta idea, este uso, tienen tal o cual significado. De ello se desprende que cuando los hombres (escritores, agregamos nuevamente por hallarnos en el terreno de la crítica literaria) desean realizar cambios en su mundo, de hecho aspiran a fundar nuevas convenciones culturales, nuevos códigos.

Confieso mi preferencia por las unidades culturales de Eco, porque su visión antropológica, generalizada y humanística, libra de reducir el influjo histórico a factores exclusivamente sociales y económicos.

Ahora sí, en la tercera capa —llamada pragmática— se incorporan en forma orgánica los elementos extraliterarios que inciden en la obra que se crítica. Entre ellos, citemos:

- El trasfondo histórico, social y cultural.
- Los rasgos biográficos y psicológicos del autor y aún sus vivencias como testimonio de autoría.
- Datos pertinentes de la historia literaria y lingüística.
- Comparación con otras obras afines, en el espacio y el tiempo.
- Oscilaciones del gusto.



Consideremos ahora aspectos externos a *Don Concepción*.

Cuando el autor creó esta obra se hallaba en plena madurez: tenía treinta y siete años. Ya había escrito narrativa, teatro y trabajaba arduamente en sus obras de carácter lingüístico y didáctico. Tanto él como los espectadores del estreno, vivieron el cambio de la Costa Rica gobernada por las oligarquías a la Costa Rica de pensamiento liberal; las pugnas políticas de carácter personalista que fustigaban y perseguían a los del bando contrario; el avance de la presencia del periodismo; el interés por la educación que culminó con la reforma de don Mauro Fernández.

Todo eso gravita de algún modo en *Don Concepción*. El campesino rico, aspira a constituirse en un oligarca más. Inscrito en el partido de oposición, sin darse cuenta de ello, fracasa. Quienes tenían el poder político en sus manos no darían paso a otros. El gobierno lo consideró subversivo, como a Venancio Sordina, Caralampio Lagartijo y al periódico "La Ley", portador de la fotografía de este "candidote", aprendiz de político.

Denuncia cómo el poder, mediante la fuerza, calla a la oposición, ya con el destierro, ya con el confinamiento (en el fondo casi lo mismo para la ventaja del partido oficial): eso le ocurrió a don Concho Abarca, obligado a retornar a su pueblo de San Luis.

Abundantes sátiras políticas dejan entrever las antipatías suscitadas en este terreno:

—Censura los vicios políticos y la crisis de valores. Oigamos a don Concepción:

"Y yo deputao, haría mucho, aunque me esté mal el decirlo; sí señor, el país necesita prencípios, necesita que lo revuelquen, digo que lo desyerben pa quitarle todo lo malo, pa sacarlo de ese joyo inmortal en que está... pa, pa..."

Con el "joyo inmortal" el aspirante a político pretende decir "hoyo inmoral".

Puede observarse, además, cómo las metáforas agrícolas resultan acordes con la condición social del protagonista:

—Pone de relieve el orgullo de quienes han sido afortunados en política y se olvidan de su origen humilde o de sus antiguos iguales, sólo por haber alcanzado buenas posiciones en el partido oficial, como don Eugenio.

Ante la indiferencia de este ministro que tieso, ni siquiera saluda a don Concepción, dice doña Francisca:

“Como don Ugenio ha vivido siempre en una casita de caedizo, y ahora está en los altos del Palacio, y allí hace tanto viento, lo habrá bañado aire y se habrá entiesado”.

—La convicción, muy a la tica, de que cualquier ciudadano puede aspirar a las más altas magistraturas, la expresa el candidato al afirmar lo que sigue:

“...pero lo que de salir deputao no me escapo. ¡Y quién sabe! Conceición Abarca será un inorante, pero de tonto no tiene un pelo. ¡Cuántos presidentes habrán sido <milperos> y <frijoleros> como yo!”

En *El candidato*, otra comedia de este mismo autor, señala más fuertemente los vicios políticos. Entre ellos denuncia la ignorancia del candidato, el designio de incumplir las promesas electorales, las colas de partidarios aspirantes a puestos públicos ojalá con bastante salario y poquísimo trabajo, y sobre todo, la presencia de la fuerza pública al servicio del candidato oficial.

Por ello aparece en boca de Elías esta sentencia:

“Cuando un gobierno tiene su candidato oficial, cualquier otro que trate de oponérsele no es un candidato.”

Luego explica que pasa a ser un “candidote”. Eso mismo le ocurrió a don Concepción.

—Más social que política —aunque responde a un comportamiento del gobierno— es la alusión a las penurias económicas de los siempre mal pagados maestros, cuando Heloísa manifiesta que aun cuando fue invitada al baile de la Independencia, no puede asistir porque su salario de cuarenta pesos mensuales no le permite lujos.

En efecto, ese era el salario de la generalidad de los maestros de entonces.

—Repudia la intervención extranjera empresarial cuando atribuye el mal servicio eléctrico a la compañía tranviaria.

—A enjuiciamiento moral responde el tópico literario del realismo que ubica la depravación en la ciudad. Los malvados de la pieza son Venancio Sordina y Caralampio Lagartijo, quienes burlan la buena fe de don Concepción y lo estafan. En cierto modo también don Eugenio es malo, embriagado de poder y de orgullo.

—Ideológicamente aparece el celo liberal por la educación, el cual se convierte en tesis de la obra, puesta en los parlamentos de Heloísa.

—Además de las ideas de la reforma educativa de don Mauro Fernández, cabe recordar que ya el Dr. José María Castro Madriz se había empeñado en el logro de la educación femenina.

—Desde el punto de vista artístico, *Don Concepción* contribuye a arraigar el realismo costumbrista y a robustecer el gusto por los temas nativos, sin que esté ausente la crítica sobre el comportamiento nacional.

Cuando miramos desde las capas profundas toda esa organizada cantidad de elementos en *Don Concepción*, más nos admira que con esa economía verbal (un acto) y espacial (la sala de una casa) sus criaturas dramáticas conquisten la simpatía del espectador; y que sirvan al mismo tiempo de vehículo para mostrar una sociedad que cifra su máxima satisfacción en los logros educativos, pero que entre burlas y veras, no calla lo que considera repudiable.

Después de largos años de trabajo en el campo de la crítica, pienso que si esta se halla centrada sólo en el objeto como realidad autónoma, o sólo en lo social como factor excitante susceptible de condicionar la creación en alguna medida, ambas son posiciones extremas. ¿Por qué no buscar un término medio? Ni sólo descripción de estructuras verbales, ni sólo patrones sociales.

En la práctica encontramos un objeto ya hecho: la novela, el cuento, el poema, el ensayo. Obedece a sus propias leyes que le imprimen su particular manera de ser. Por tanto, no se puede soslayar su manifestación concreta; pero dicho objeto está clavado en un contexto cuyos flujos y reflujos culturales lo zandean, de suerte que se mantiene a flote a fuerza de asimilar unas ondas y rechazar otras.

Tal vez no sea tan importante discutir si el análisis moderno constituye o no una ciencia de la literatura, porque lo decisivo es aprehender la obra.

A partir del texto dado el crítico también fabrica su percepción del objeto; llega a su versión cualitativa con el auxilio de los métodos empleados, desde luego, sin prescindir totalmente, al menos al principio, de su sensibilidad, perspicacia e intuición, de sus muchas lecturas —no sólo contemporáneas, pues debe conocer la tradición— y sobre todo de su cultura.

El crítico no puede conformarse con los límites cognoscitivos de la historia literaria. Debe ser un humanista para que capte el trasfondo de inquietudes que moran en la estructura profunda

como sedimentos acarreados por generaciones tras generaciones, y revelarlos como la reelaboración manifiesta en la estructura superficial y en la totalidad de la obra.

No falta quienes consideran que la crítica es un sujeto de vida precaria, por cuanto para existir requiere la presencia previa de la obra de arte.

El narrador, el dramaturgo, el poeta, todos necesitan la precedencia de un tema que excite su fantasía, su emoción, su inteligencia.

El crítico también debe presentir las posibilidades de la obra que va a juzgar: intuir relaciones, ver con los ojos de la imaginación y del intelecto el dinamismo textual, descubrir planos, contrastes, casos coincidentes o interferencias; ruptura o continuidad de las tradiciones estéticas, la visión del mundo y su filosofía. Sólo después de una actitud contemplativa ante la obra objeto de examen, sólo después de gustarla y aun de repelerla si se diera tal circunstancia, después de todo eso, comienza la ejecución del trabajo intelectual propiamente dicho.

El crítico tampoco pretende ser un dómine que posea la última solución, pues sabe que la obra es susceptible de diversos estudios. Por tanto, cada uno de ellos contribuye a mostrar diferentes valores. Sobre todo los grandes libros soportan múltiples incursiones críticas.

Finalmente, el crítico, como cualesquiera otros escritores, desea comunicar sus hallazgos al lector. Ni la hipérbole laudatoria, ni el vituperio lacerante: esa sería una crítica visceral.

El crítico culto es responsable de su palabra, tanto como el poeta, el novelista o el dramaturgo lo son de lo que escriben.

La crítica profesional, que es a la que me he referido con más detalle, agiliza mental y espiritualmente; incrementa el sentido de responsabilidad e intensifica el disfrute de la obra literaria. Sin embargo, tiene una desventaja, la de remitirse a un público restringido: generalmente profesores universitarios y graduados, a causa de su especificidad terminológica y de sus complejos marcos teóricos.

Esta tarea debe seguir por la seriedad con que se realiza y porque en los intercambios culturales de carácter internacional no puede ser de otra manera, dado que responde a una simbología, más o menos universal, propia de esta disciplina.

Sugiero, sin embargo, la conveniencia de verter nuestros ensayos en un lenguaje más llano que, sin adulterar nuestros descubrimientos ni debilitar la rigurosidad analítica, esté al alcance del destinatario medio. La terminología técnica y demás aspectos teorizantes estarán muy bien en libros y revistas especializados.

Si seguimos estas pautas contribuiremos a difundir los valores literarios en zonas más extensas en las cuales hay muchas personas que se interesan por la cultura general.

Señores y señoras, agradezco a este orfebre de las ciencias del espíritu, el Instituto Costarricense de Cultura Hispánica, su generosa acogida para este acto, y a todos, haberme escuchado. Espero que este discurrir sea testimonio de mi amor por la literatura, porque sin el placer estético no habría puente de paso para la crítica, y sin ella en cuanto reacción del lector culto, faltarían ramas y frutos en el árbol del arte.

## RESPUESTA AL DISCURSO DE LA ML. VIRGINIA SANDOVAL DE FONSECA

Respeto y admiración se unen al honor concedido esta noche, en la que me corresponde recibir en el seno de la Academia a doña Virginia Sandoval de Fonseca, virtuosa en el difícil arte de la defensa de nuestro idioma.

Las aulas universitarias han sido testigos entusiastas de la enseñanza, a la vez rigurosa y apasionada de doña Virginia; libros, revistas y periódicos recogen su experiencia y diversas organizaciones culturales cuentan con su colaboración y apoyo desinteresados. Estas cualidades y su incansable don de saber aprender y generosamente darlo a los demás, forman parte de las razones que tuvo la Academia para proponerla como Miembro de Número, iniciativa que hoy se consolida con el Discurso de Incorporación, que es una prueba más de su extraordinario talento.

La crítica constituye una punta de lanza en el mundo cultural contemporáneo. Con gran maestría doña Virginia Sandoval ha hecho una síntesis de las diferentes tendencias, pero ha logrado a la vez hacer crítica de la crítica apoyada en el eje de una obra de nuestro gran hombre de letras Carlos Gagini.

No es casual la escogencia de la obra "Don Concepción", ya que ella revela el tipo de crítica que puede realizar un escritor desde el objeto literario con el solo recurso que le impone la estructura que demanda el género. Es así que doña Virginia nos permitió ver al crítico puro, Carlos Gagini, desnudo de métodos, libre y convincente.

El trabajo de doña Virginia tiene otra gran cualidad y es que dice lo que otros no se han atrevido a decir: que se pueden amalgamar los métodos conducentes a la clarificación e interpretación de la obra literaria siempre y cuando se supere el dogmatismo y se tenga el suficiente talento para saber manejar al mismo tiempo el martillo y el cristal sin romper la verdad.

Con gran acierto histórico la nueva Académica hace énfasis en un tema al que los medios de comunicación colectiva han dado en los últimos días gran realce, sobre todo en lo relativo a las artes plásticas. Esto revela un gran paso en la cultura costarricense: por fin la crítica se teme y se respeta. Ya no es el elogio que nace al calor del salón literario o de la benevolencia de la amistad.

Si bien doña Virginia ordena y consolida las cuestiones metodológicas, detrás de esto hallamos el punto clave de la posición que debe asumir aquel que, responsablemente, se atreve a ingresar en el tejido invisible que responde al por qué la obra.

Durante mucho tiempo el crítico se había autoconsiderado como el dios omnisciente y omnipotente, capaz de elevar a rango de excelencia la creación más mediocre y rebajar a lo grotesco la verdadera obra de arte. Esta posición, falsamente alimentada por los mismos creadores, oscureció el camino de la crítica como iluminadora de las perfecciones e imperfecciones del objeto de estudio.

Es interesante subrayar el hecho de que la obra, según criterio muy difundido, deja de pertenecerle a su creador, una vez que sale a la luz pública. Esto coloca al autor en campo abierto, sin defensa posible, víctima tanto del ataque como del elogio; porque en cierta medida a veces el escritor desearía decir sin humildad que su creación no daba para tanto. Pero vivimos en un mundo en el que en vez de intercambiar ideas, se intercambian vanidades, y crítico y autor terminan por nadar en el agua turbia de la divinización o en el mar tormentoso de la fiereza.

La exposición de doña Virginia es un llamado muy serio a quienes vivimos en las aulas universitarias y tratamos de enseñar a descomponer el texto para llegar a una interpretación; es un llamado al que escucha esta interpretación y es un llamado a quien reproduce esta interpretación, como la única y valedera para los siglos de las historias de la literatura.

Pecado profesional comete aquel que periódicamente no retoma la obra y comienza de nuevo el proceso, porque la obra de arte es polivalente y misteriosamente caleidoscópica para el investigador; de aquí que una y otra vez el objeto se expanda y asombre con su geometría secreta; y, como buena amante, la creación siempre nos deja la tentación de algo oculto para que no la abandonemos por hastío y acabada.

Esto no quiere decir que en cada crítica que hagamos de una misma obra, entremos en contradicciones y nos desdijamos como infieles: lo que debemos pretender es alcanzar progresivamente un acercamiento a la perfección, hecho que supone amor, paciencia, profesionalismo, humildad y sobre todo honestidad.

Paradójicamente en Costa Rica tenemos libertad de expresión, pero no tenemos libertad de crítica. El crítico se siente perseguido por rencores, y algunas veces, si el tiempo político, que es muy corto, le favorece, encuentra con asombro que ahí, en la memoria colectiva, está replegado lo que una vez dijo contra o a favor de otros.

La crítica es una de las más apasionantes formas de probar que lo que se sabe puede emplearse con sabiduría y de que se puede convivir con un doble reto: uno, si se es escritor y crítico a la vez, que esto último no dirija el camino según su concepción individual del mundo; otro, si se es un artista frustrado, que aprenda bien todo lo debe hacerse entre bastidores antes de que se abra el telón, sin pretender ser el actor principal de la obra que se va a representar.

**Críticos y crítica.** Campo virgen que comienza a ser invadido con seriedad. El trabajo de muchos años de doña Virginia Fonseca de Sandoval lo demuestra; su disertación de esta noche le permite ser armada Dama de la Academia Costarricense de la Lengua.

*Dr. Jorge Charpentier*

22 de agosto de 1986.



Señor Director y señores Miembros de la Academia Costarricense de la Lengua:

He sido electo para ocupar la Silla académica vacante por el fallecimiento del Licenciado D. Hernán Peralta Quirós, y vengo a cumplir un requisito de incorporación, de esta ilustre Academia.

Sólo puedo ofrecer estas ideas sencillas y dispersas, sobre aspectos de la problemática del Hombre, que considero de interés y actualidad.

Os doy las gracias por el nombramiento que tanto me honra.

## LA CREATIVIDAD Y EL SENTIDO DE COOPERACION

### 1. CREATIVIDAD

El quehacer humano es fruto de la aspiración y necesidades del hombre: ansía de alcanzar objetivos, fuerza que mueve a realizarlos.

Antes de materializarse, una obra es sólo aspiración inédita, que el poder expresivo logra exteriorizar. El potencial espera órdenes de la conciencia, o un estímulo, para manifestarse. La calidad intrínseca de la obra surgirá como expresión individual de aptitud y voluntad.

Existe una llama creadora en el espíritu del hombre; alumbraba y da calor a su corazón y su cerebro. Esa llama es impulso inteligente, dinámico y volitivo, aunque la voluntad intervenga en menor grado, como a veces ocurre en la creación poética.

La creatividad es, por lo tanto, quehacer consciente, propio del hombre (ciertos mamíferos, aves e insectos realizan tareas y actos recreacionales reveladores de un propósito instintivo superior).

Es indudable que los primeros hombres, para supervivir, emplearon su mente y su fuerza en procurarse armas de caza, alimento, vestido y algunos utensilios domésticos. Descubrieron, sin proponérselo, posibilidades de la imaginación y la yacente destreza

de sus manos. Más tarde, tales recursos fueron desarrollándose según las necesidades vitales. Surgió entonces el propósito de alcanzar objetivos cada vez más altos, y mayor perfección.

La necesidad conjuntamente con la aspiración, fueron los móviles de la actividad humana llamada "trabajo".

El agricultor que planta la simiente, el artesano que construye un mueble o cepilla una tabla, el albañil que levanta un muro, pueden ser trabajadores creativos, en la medida que la inteligencia sensible participe en sus obras.

El trabajo humano es comunión y mensaje que trascienden la vida del hombre y le dan sentido a su existencia. Pueblos y civilizaciones desaparecidas nos hablan de sus luchas, aspiraciones, derrotas o conquistas, en virtud del trabajo legado por su espíritu y sus manos. Ruinas, manuscritos, llegan hasta nosotros como un lejano mensaje; comunicación permanente a través de los siglos. El antiguo anhelo del hombre, perdurar, se logra en esa forma. Es incuestionable que poseemos una naturaleza "asociativa", quizá debido al origen común de los seres. El hombre requiere comunicarse, relacionarse. Un impulso fraternal lo mueve. Mediante el trabajo consigue exteriorizar su pensamiento y su sentir. Obtiene relación y fraternidad: se incorpora socialmente, forma parte consubstancial del conglomerado humano.

El trabajo creador es poderoso vínculo asociativo. Se evidencia en los pueblos y razas de vida elemental y en los más evolucionados; en los de carácter simple y en los de compleja personalidad. La creación posibilita el acercamiento de los hombres, no obstante las diferencias que los separan.

La más alta finalidad de toda labor, es hacer al hombre dueño de su destino; imprimir a su propia vida el mejor derrotero y transformar, según su voluntad, el mundo circundante. El hombre deja de ser un ente contemplativo y aislado, para convertirse en individuo dinámico que posee conciencia y responsabilidad colectiva.

Hay en el ser humano, sentimientos de soledad y de hastío que frecuentemente lo embargan. El trabajo creador es comunicación y proyección. Relaciona a los hombres, les permite proyectar ideas y emociones al crear obras que acompañan su soledad y disipan su tedio.

Toda labor de finalidad elevada podría ser obra de creación. No obstante, aparentemente, la labor de la máquina puede darse con prescindencia del espíritu, sin una alta o noble intención. Puede darse. La máquina es instrumento sensible y admirable si el hombre le presta el alma, el ser anímico que a ella le falta.

Las tareas automáticas, de rutina, no necesariamente requieren espiritualidad. Empero, con ellas, es posible crear, si la mano que las ejecuta es capaz de ennoblecerlas, espiritualizarlas. La máquina, por sí misma, es incapaz de crear. Estará siempre subordinada al hombre, que la ha creado y puede destruirla. El acto de clavar o serruchar, que no requiere fuerza espiritual, la máquina consigue realizarlo con perfección. Pero las naturalezas materiales son "llevadas", no pueden trazarse su propio destino. El hombre orienta su vida y dirige las cosas.

¿Cómo transformar una labor común o pedestre, en trabajo original? ¿Cómo vitalizarla, para que sea nueva o distinta?

Se ha dicho que lo vulgar puede también ser materia poética. En efecto, la excelsitud y la distinción no residen en el material de la obra, sino en la mano del artista. En él están la elevación o la bajeza. Con materiales burdos o poco nobles la naturaleza construye a veces sus creaciones. Y el hombre puede imitarla. En su pensamiento y su corazón hallará la belleza. Visité cierta vez la choza de un pescador. Sobre la única mesa que poseía, vi un vaso semirrotto y en él, una flor. "La traje de lejos —me dijo—; me gustan los jardines". La florecilla, ese detalle mínimo, recordaba a aquel hombre la belleza de un jardín. (Alguien dijo que una flor puede contener el perfume de un bosque).

El portero de mi oficina, viejo filósofo, solía decir: "Barrer no es solamente quitar la basura, limpiar lo sucio; es dejar las cosas como nuevas o recién nacidas".

La tarea humilde, el bajo quehacer, también se enaltecen. No es difícil recrear —crear de nuevo— lo feamente construido.

La actividad humana superior ha dado grandes y hermosas obras perdurables. En su imaginación halló el artífice concepciones originales. De su particular idea y sentimiento nació la originalidad. El carácter exclusivo, el matiz que le pertenece, reside en el individuo. Imprimir a la labor ese sello personal, es el secreto de la creatividad. Con materiales vivos e inertes Dios y el hombre construyen el mundo.

¿Qué sentido tiene afanarse en tareas originales o creadoras?

¿No sería más cómodo repetir las de manera homogénea, sin mayores complicaciones?

Puede ser más fácil. Pero el espíritu selecto, la mente cultivada rechazan la monotonía, la mediocridad; tienden a crear, quizá para combatir lo automático y vulgarizante de una existencia carente de objetivo. Sentimos la necesidad de demostrar

que somos poseedores de una conciencia individual viva y alerta. La aceptación conformista que induce a realizar, de idéntica manera, el trabajo diario, es contraria a la vida, porque ésta es acción y renovación.

El entusiasmo es fuente creadora, como también el interés y nuestra forma peculiar de mirar las cosas. Ellos pueden revelarnos ángulos y aspectos diferentes o inéditos. La fuerza creativa que duerme en cada ser aparecerá de pronto, si sabemos despertarla.

La actividad creadora no es un simple enunciado teórico, sino convicción y profundo deseo de mejorar las condiciones del trabajo, modificándolas, embelleciéndolas. Cada hombre en su propia individualidad hallará el camino. El descubrimiento de la aptitud verdadera, es decir, de nuestras posibilidades, conducirá a la adecuación del quehacer para el cual estamos naturalmente capacitados. Nuestra naturaleza es adaptable: cambia continuamente, se modifica. Tal condición favorece las transformaciones orgánicas y hace posible la variación de nuestra vida y el trabajo. Pero es necesario, para lograrlo, además del propio conocimiento, poseer voluntad de superación. La honestidad con que nos entreguemos a una tarea, es importante. Es preciso también, hacer un alto en la labor cotidiana y preguntarnos: ¿Es este el mejor procedimiento? ¿Habrá otro que conduzca al mismo fin, por diferente camino? Conviene detener el paso e interrogarnos. Siempre será tiempo de rectificar. Lo imprevisto, lo desconocido, surgirán de pronto, como respuesta a nuestra interrogación. Formas, sistemas diferentes, de mayor utilidad o perfección, aparecerán a nuestros ojos como premio a la búsqueda. La monotonía, el consuetudinario laborar sin variantes, limitan la capacidad ideativa del hombre y lo aproximan a la máquina.

La voluntad disipada y el desinterés nos encasillan en nuestras propias y gastadas fórmulas, nos vedan ángulos y perspectivas interesantes. Y es imperativo renovarse, cambiar a veces de actitud.

El éxito depende de nuestra íntima respuesta positiva. Se trata de un verdadero proceso de readaptación o de reintegración del individuo a su actividad, a una forma de trabajo que le ofrezca superiores posibilidades.

Una conformación distinta del diario quehacer, cambiará la visión del mundo que nos rodea y hará diferente el enfoque de ese mundo sobre nosotros mismos.

La disciplina vitaliza el trabajo, lo hace dinámico, con las mutaciones o adaptaciones de procedimiento requeridas para superarlo, y en beneficio de quien lo ejecuta; la metodización, el proceder ordenado, facilitan la labor creadora. La ejecución fría y mecánica se vuelve sensible, se humaniza.

El entusiasmo contribuye eficazmente a estimular la creación; es el estado anímico propio de ciertos individuos que poseen un concepto exaltado de la vida, sentimiento fervoroso de trabajar y vivir.

La labor ejecutada en esta forma, enriquece y aligera el espíritu. El poder imaginativo magnifica al hombre.

La creatividad evidencia el poder de idear e imaginar; es fuerza que se traduce en belleza y en bien.

El trabajo creador es el único milagro que las manos del hombre pueden realizar.

## 2. COOPERACION

Como actitud humana, la cooperación es una forma noble y constructiva de conducta: mueve al hombre a vivir en armonía con sus semejantes, y es respuesta positiva de la personalidad a su ambiente.

El sentido cooperativo existe en múltiples manifestaciones de la vida orgánica y social. En las especies elementales y en las desarrolladas e inteligentes, el plan evolutivo establece la cooperación como ley natural, para el perfeccionamiento de las criaturas.

Numerosos órdenes zoológicos y vegetales aparéanse y agrupan para procrear, o buscando determinadas metas. El árbol que presta apoyo a la débil planta trepadora y le brinda savia nutricia; el viento conductor de polen; el ave que transporta un grano y lo lleva hasta la tierra; el insecto que fabrica o destruye moradas y el que elabora mieles; el macho, en fin, que por incapacidad de fecundarse a sí mismo, busca la participación de la hembra: todos cumplen el mandato universal de cooperar.

Algas, infusorios, plantas superiores, el hombre, en toda la escala biológica, los seres vivos se esfuerzan —por instinto, afectividad o razonamiento— a fin de relacionarse, multiplicarse o supervivir.

La naturaleza duplicó ciertos órganos, previendo quizá una posible falla. Pero hay otro motivo: La ayuda y asistencia mutua de las vísceras. Sin esa interacción, la estructura anatómica y el poder fisiológico serían menos fuertes, más vulnerables a la enfermedad y la muerte.

Así, reciprocando sus medios, colaborando, asistiéndose, la naturaleza crea la vida y el hombre secunda su obra.

La criatura humana, pese a su organización superior, es limitada y dependiente. Marcha sola y a ciegas. Requiere cooperación de los seres y las cosas: fraternidad, intimidad, calor entrañable; compañía de alguien que participe del cansancio y el afán del camino. Y de la felicidad de haber llegado. Demanda el concurso de otras fuerzas para vigorizar sus propias energías.

En su largo proceso de asentamiento terrestre, el hombre conoció el fracaso y la amargura de la lucha aislada. Volvió entonces los ojos a sus semejantes, en demanda de apoyo y para ofrecer sus propios medios.

El gesto fue principio de colaboración y solidaridad humana; triunfo de un sentido social innato sobre el aislamiento individual cavernario. (El hombre de hoy es producto de la cooperación de la naturaleza y del instinto asociativo organizado).

Somos animales sociables. Vivimos en sociedad. Contribuyen a nuestro nacimiento factores biológicos sabiamente reunidos, y la sociedad imita el proceso creacional uniendo inteligentemente a los hombres.

En la asociación de las células hallamos un lejano esquema cooperativo: individuos heterogéneos estableciendo futuras comunidades orgánicas, determinando características vitales y formas de comportamiento.

La sociedad es el individuo multiplicado por sí mismo. De la suma de poderes individuales resulta un potencial mayor. Aunar esos poderes y recursos es su objetivo primordial: la fuerza reside en el conjunto, lo unitario se valora en función de totalidad.

En el plano intelectual, la cooperación consigue modificar o adaptar provechosamente al individuo; ejerce influencia en su personalidad psicológica; amolda su actuación a las necesidades colectivas y modela su criterio. Varía los enfoques: la actitud egolátrica vuélvese altruista y el hombre se humaniza. Comprende y le duele el hombre.

Y esto es natural. Al discernir los auténticos valores morales, sumarizados en la comunidad, el individuo amplía su visión, y comprende sus responsabilidades. Su alianza con el hombre se establece de manera perdurable, y encaja en el conglomerado social como la pieza justa de un todo armónico.

Esa actitud comunitaria amplifica el mundo unipersonal, y crea el deseo de servir y mejorar el ajeno.

En las sociedades urbanas, la conciencia cooperativa representa un factor importante, en el fomento de su cultura y desarrollo económico.

El individuo aislado puede ser un antisocial en potencia. Conviene a los intereses de la comunidad atraerle a su seno. El hombre no es congénitamente bueno o malo: posee capacidad para el bien y el mal. El medio, factores hereditarios, la educación o carencia de ella, es sabido que determinan su proceder, su conducta. Es obligación de la sociedad atraer al rebelde o descarriado, conducirlo, enseñarle que, por obra de la unión, del conjunto, las virtudes humanas aumentan y pueden desaparecer o disminuir los vicios; tal es la fuerza del ejemplo colectivo. En última instancia, la sociedad reprime, cuando se trata de actitudes nocivas; sanciona, expulsa o cercena lo dañino.

Consciente ya de sus responsabilidades, el individuo asume una actitud cooperadora. Tenderá a colaborar en objetivos nobles, empresas materiales y altos fines del espíritu. Será un miembro convencido y disciplinado de la comunidad humana: ha comprendido la importancia de ordenar cooperativamente la vida.

El científico, el artista, el obrero, que cumplen su tarea y realizan técnica y eficientemente una obra, lo hacen hoy por virtud de la iniciativa y el esfuerzo de muchos hombres dedicados a idear recursos eficaces para el trabajo. El progreso tecnológico, el industrial, el de las ciencias y las artes, han logrado su actual desarrollo mediante la cooperación. Es posible que sin ella, la civilización contemporánea sería aún incipiente.

Para comprender mejor la importancia de la cooperación, imaginemos un mundo donde ella no existiera, dotado únicamente de fuerzas individuales aisladas. Como en los primeros tiempos de la humanidad, el hombre no podría bastarse a sí mismo; le sería imposible sobrevivir sin los medios terrestres y del mar. Tal vez su organismo generaría elementos necesarios para la vida; mas si ello fuera posible, su relación con las cosas resultaría mínima, al extremo de que sobrara el mundo circundante. La Creación, entonces, carecería de finalidad unitaria, de su coherencia manifiesta. Y no podemos pensar que su único objetivo sea el hombre. Toda la naturaleza tiende a un fin, aunque ignoramos qué fin sea ese. ¿Acaso llenar el aire, la tierra y el agua de paraísos para el regocijo del hombre? Debe haber una finalidad más alta. Quizá el crecimiento evolutivo y la convivencia superior de los seres, mediante una acción cooperativa.

Desvinculado de efectos, materialmente apartado de lo que le rodea, el ser humano estrecharía el círculo de su existencia, y el mundo, sin relación entre sí, es posible que tampoco sobreviviera. En la vida natural no existe plan disparatado. Todo es lógico, congruente.

Sin la cooperación resultaría imposible la existencia. Y la muerte también. Para producir la vida requiérense elementos creativos, ingredientes cósmicos y terrestres. Para morir son necesarios poderes desintegrantes, coaligados para derrotar la vida.

En el conglomerado social hállase el individuo cooperador, que lo es por necesidad o conveniencia. Mas como la cooperación no puede ser actitud calculada, mezquina o circunstancial, su posición resulta falsa. La cooperación debe ser definida y estable: es convencimiento, razón y justificado proceder. El cooperador a medias, modifica fácilmente su posición egoísta, cuando comprueba que cooperar es contribuir al provecho de los demás y de sí mismo.

El mundo sería mejor, pensaba Lincoln, si hubiera un más amplio sentido de cooperación.

Hay indiferencia y apatía ante el dolor, la enfermedad y la miseria. Es cierto. Pero también hay hombres llenos de fe en la humanidad, que preconizan el evangelio de la cooperación; dando así el camino para llegar hasta ese dolor, a esa miseria, a esa enfermedad, que debemos compartir porque son nuestros también y tenemos el deber de aliviarlos.

La inquietud cooperadora se transmite; induce, promueve: es ejemplarizante y creativa. Logra que un solo individuo pueda incrementar la cultura o el desarrollo material de un pueblo.

En la contribución que brindamos a nuestros semejantes, se proyecta ampliamente nuestra personalidad; somos más auténticos en el acto de cooperar. El hombre demuestra que puede lo que desea y da lo que puede.

Establecida la relación hombre-ambiente, créanse urgencias espirituales: anhelo de comunicación y acercamiento a los seres sensibles; avidez de conocerlos. La inquietud se convierte en necesidad de proyectarse, de dar. Es una respuesta al medio y un imperativo del espíritu.

No es concebible, en nuestra época, sustraerse al sentimiento cooperador. Es fuerza envolvente de conocimientos, iniciativas, aportes intelectuales o económicos; fórmulas válidas para un fin provechoso y útil.

La sociedad ha escalado niveles y estructuras superiores, por medio del perfeccionamiento de sus miembros. En forma cooperativa, resuelve la compleja problemática del hombre continuamente superándose.



Al correr del tiempo, el ser humano ha olvidado su origen, el recuerdo de su génesis. Pero la ciencia lo va acercando a su verdad originaria. Hoy sabe más que sus antepasados y no ignora, que por colaboración de elementos múltiples y el poder evolutivo, conquistó su actual estructura orgánica y su condición inteligente. El hombre es hoy más accesible y receptivo: busca el contacto humano, apoya y practica la colaboración. Ha llegado al convencimiento de que su vida, fugaz, por virtud de la cooperación puede perpetuarse y multiplicarse. Vivir en los otros es una forma de perdurar.

El mundo de hoy es un agrupamiento de pueblos convulsionados, con ideologías antagónicas. El lazo de unión, de solidez verdadera, será la cooperación humana. Dogmas y conceptos pueden existir en convivencia pacífica. La cooperación universal ligará lo que ahora está disperso, logrando un perdurable entendimiento. Credos y principios serán respetados. Y lo que es más importante: el hombre recobrará la fe en los demás y en sí mismo. Cuando la pierde, se derrumba.

¡Grande es la cooperación que podemos dar y el bien que por ello habremos de recibir!

**El hombre es un mendigo millonario.**

## RESPUESTA A DON FERNANDO CENTENO GÜELL

Señores académicos:

A poco tiempo de pronunciar su discurso de incorporación D. Fernando Centeno Güell, decía: "Se trata de algo muy sencillo". Por supuesto que lo es, y ello constituye su mayor logro, pues nada resulta más difícil que quintaesenciar el estilo, sacrificar voces y formas queridas, para alcanzar la sencillez, tal como se revela también en las sentencias líricas de *Trigo segado*.

D. Fernando Centeno es el mismo poeta que vaticina el destino del hombre en *Las danzas de Job*:

Porque le dieron cita al corazón  
el corazón será junto a Su Rostro.  
Renacerán las cosas en el tiempo  
y todo será nuevo: Volverá  
la sangre a recorrer antiguos cauces,  
despertando en los hombres el recuerdo...  
(página 38)

El poeta ama al ser humano y cuanto lo rodea. Es solidario con cada una de las cosas y con el todo. Por eso ha querido mostrarnos la fragua de su espíritu de donde surge, trasmutada en arte, su concepción del hombre, el mundo y la sociedad.

En la primera parte de su discurso —CREATIVIDAD— plantea el problema de la creación como trabajo en que coinciden corazón y cerebro, sentimiento e idea, intuición y conciencia. Además, suma a la complementaridad de ese contraste, eso que algunos llaman voluntad de estilo; Centeno Güell lo designa como deseo de ennoblecer, es decir, de poner su toque de belleza en cuanto menciona. Así incorpora a su verbo lírico el átomo y la molécula, el protozoario y el insecto, el musgo y el árbol, la piedra y la montaña, el pez y el ave, toda la multiforme realidad del cosmos que el artista anhela aprisionar en su sesgo imprevisto o en su instante más original.

El hilillo mágico de la fantasía va hilvanando detalles, matices, objetos, criaturas vivas, criaturas soñadas, hasta revelar cómo todos los seres tienen en común ser producto del trabajo. He allí la creatividad promovida a veces por las necesidades cotidianas, pero muchas otras dependiente de la imaginación —la loca de la casa de Teresa de Jesús— que ahora cobra primacía como fuerza organizadora del mundo. Lo dice *El ángel y las imágenes*:

En leves pentagramas aprisiona  
la música del mundo y las celestes esferas  
y en el frágil corazón de relojes  
las horas ordena,  
los tácitos ritmos donde el tiempo se gesta.  
(página 15)

El poeta es también el hombre que interroga, que busca respuestas y las halla. Su voz se dirige a las cosas, a sus congéneres, al cosmos, a Dios, con un incesante por qué, por qué... Ansia de hallar las primeras causas, hambre de absolutos que traza la dimensión y limitaciones del ser humano: filosofía empapada en lo poético, poesía empapada en lo filosófico.

*El ángel y las imágenes* inquiera. Pregunta por “el oasis de las lágrimas, por la flor viajera, por el polvo del anacoreta, por la soledad de los mástiles, por el alba jardinera, por tardes y crepúsculos”, por el mar, la lluvia, los ríos, la tierra, el hombre...

Trigo segado trae las respuestas. Algunas de ellas afirman o definen.

Luchamos por alcanzar  
perfección y belleza.  
El pájaro y la flor  
ya lo lograron. (página 37)

En cada partícula de la naturaleza  
está representado el universo. (página 38)  
Seres, rostros diferentes,  
y una sola verdad: el hombre. (página 39)

Ser paradójico, el poeta:  
solitario entre la multitud,  
busca la compañía  
del amor. (página 42)

La segunda parte del discurso de D. Fernando Centeno Güell se refiere a la COOPERACION. La mira en los tres reinos de la naturaleza, en el orden cósmico, en el diario vivir, en la historia y la filosofía.

Surge así la ética social del poeta que trasciende su propio tiempo, pues cree que "vivir en los otros es una forma de perdurar". En *El hacedor de sueños* declara:

Alcanzó mi alma madurez de trigo, y dio su harina  
y ofrendó su pan.

Y si "la sociedad es el individuo multiplicado por sí mismo", tú eres yo y yo soy tú. Tal manera de relacionarse engendra la cooperación.

La busca de caminos para identificar al hombre con el hombre, para mitigar la envidia, el odio, lo malévoio y la soledad, tiene un largo recorrido en la lírica de Centeno Güell. Constituye su ética social convertida en entrega poética a su mundo. Alma buena, pura e idealista la de este poeta que batalla poema a poema, verso a verso, palabra a palabra, por la conquista de la belleza y de la verdad.

Bienvenido don Fernando Centeno Güell al seno de esta Academia, por derecho propio emanado de la densidad de sus ideas y de su hermoso decir. El concurso de D. Fernando Centeno enriquece a esta Corporación.

Su discurso, elogio al hombre creador en todos los órdenes de la vida, resume su credo estético, explica la finalidad de su tarea literaria y propende a trazar el surco de la moral social por la cual transitan tanto el escritor como el hombre.

¡Gracias por su ponderación y su sencillez en este complejo mundo de siglas, teorías, fórmulas, estadísticas y burocracia!

¡Gracias por la coherencia entre sus predicamentos estéticos y su quehacer poético!

¡Gracias por posar su mirada en los objetos diminutos, en los menesteres humildes y cotidianos y por elevar la condición de todos ellos mediante la palabra bella y propicia! El poeta lo ha reiterado en sus *Ensayos poemáticos*:

¡Taumaturgo del átomo,  
hacedor de pájaros y rosas!  
(digo la palabra que está esperando  
la vida en mis labios). (página 19)

# LOS QUIJOTES MODERNOS

*Carmen Naranjo*

Si alguien deshace una estructura ya incorporada al mundo cultural, sucede exactamente como si hubiera apagado una luz y en la oscuridad sólo quedara el recurso de orientarse a ciegas.

Conforme a esas extrañas casualidades de que están formados todos los hechos en la vida, es posible suponer que don Miguel de Cervantes, dentro de las condiciones de su agitado acontecer, falleció antes de escribir *El Quijote de la Mancha*, y la obra apenas sentida, imaginada y pensada se recostó también con él en la danza quieta de la muerte. Ese es el supuesto: el libro no se escribió, don Quijote es un algo aún no dado dentro de la cultura y el quijotismo como quijotismo en sí es un movimiento que todavía permanece innominado, aun cuando el libro ande en las cabezas de algunos cuantos calientaideas, don Quijote siga saliendo todos los días de su casa en busca de entuertos y menesterosos y el quijotismo sea un aliento tremendamente agudo para despejar con velas imaginarias la recortante realidad de los días y de las noches con sus figuras sobrehechas de esfuerzos cotidianos.

Si no existe el libro, ni don Quijote, ni el quijotismo, nuestro lenguaje carece del lenguaje gráfico para alentar la ilusión de crecer en aventuras que rayan entre lo meslánico y lo heroico, y sobre todo carece de palabras para definir lo que es más sublime: el valor de vivir un sueño, que siempre será sinónimo del coraje necesario para aventurarse por un ideal.

Quijote, quijotismo, quijotada han simplificado la expresión hasta colocarla en los gestos menos valientes, audaces y sinceros. Es hora de pensar que los términos no existen y la maravillosa indefinición de los sentimientos propician la aventura idealista y no el nombre. Esa misma maravilla de ser cristiano, sin la ostentación del título, del bautizo y de la secta. Serlo porque se es, porque se siente, porque se sabe vivirlo. Ser con la ignorancia completa del nombre y del partido. Algo así como don Quijote, que sin conocer la quijotada y el quijotismo, fue Quijote por obra y gracia de su carne, de su temperamento, de su sentir, de

su pueblo, de su pasión consumida por una mujer tan andante por sus adentros como él por los caminos de Castilla. Pero, don Quijote no existe, Cervantes no llegó a concebirlo, no lo alcanzó por las torres que había alzado para ver esa época arisca y tormentosa de su tiempo, confundida en las encrucijadas de un suelo caliente, con almas tan retorcidas como los olivos, siempre con sed de tierra y de cielo. Don Miguel no lo encontró, no lo vio, estaban los molinos tranquilos, nadie aún los había confundido, en las ventas se levantaban los retablos de Maese Pedro sin peligro de manos airadas, los galeotes caminaban sin novedad a los cadalsos, nadie daba zapatetas en el aire, y el pobre Sancho no alzó la cabeza del corral para atisbar y luego introducirse en el diálogo de caballero escudero, élite pueblo, cultura ignorancia, idealismo realidad, y amalgamarse en la médula espinal del sentimiento, de la pasión, de la inmortalidad, de ese delito elocuente y nunca bien ponderado de acompañarse y complementarse. No, a Cervantes lo encontró la muerte, siempre veloz y tajante, antes de que pudiera definir el amor eterno en esa amalgama sin símbolos ni costuras, sin artificios de unidad y sí de transparencia humana. Don Quijote pataleó en algunos sueños, cuando se acercaba la madrugada, pero a lo largo del día don Miguel reunía las imágenes con otros tantos olvidos, y Sancho asomó su cara por la cara de muchos hombres del campo y casi llegó a hablar cuando alguno de ellos se amacizaba en los refranes.

Y hemos llegado a los albores del siglo XXI, un poco a ciegas en materia de valor, por eso apenas nos atrevemos a ser. No hay pretexto para disculparnos, para no ser Quijotes, porque don Quijote no ha existido. Tampoco lo tenemos para ser Sanchos, porque estamos rodeados por Sanchos sin perfiles, por esos que no saben crecer y transformarse en seres heroicos.

¡Cuánto hemos perdido con imaginar una cosa tan simple!: la muerte prematura de Cervantes, y su gran libro como un sueño sin puerta en el silencio de su sepultura. Nos hemos puesto un poco tristes, la imaginación en algunas ocasiones es una cámara de ejercicios torturantes. Sin embargo, la vida sigue su rumbo, su espantoso hacer igual sin resonancias, pasar y pasar, vivir y morir, crecer para decrecer, crear e inventar cada vez más estrechos laberintos. Y, qué extraño, si el mundo en verdad no se hubiera detenido por un don Quijote de la Mancha, algo muy incómodo resulta de la suposición sobre su inexistencia. Algo así como menos aire, menos luz, una sensación del asma que se agita cuando más tranquilo estaba el pecho. El ya no poder calificarnos a nosotros mismos como quijotescos, limita la estatura creciente de los sueños, redondea la asfixia de las calles sin

salida, disminuye la vitalidad que da el conocimiento humano y encierra las manos para un hacer de oficios pulidos en un avance sin significados. Es decir, la no existencia de don Quijote, y por supuesto con él la de Sancho, asemeja la humanidad a la labor interminable de tejido con que las abuelas siempre han jugado a pequeñas Penélopes, con la brutal diferencia de que no esperan regresos ni entretienen aburrimientos, sino que han mecanizado el vigor de no querer ser nada, ni hacer nada, salvo el pasaje cómodo y grato de una fecha a otra fecha.

Pero, tal suposición es absurda y más de un lector rebelde ya lo habrá notado, pues don Quijote es un solo Quijote, aquél de la Mancha y de la época, que vino a dar nombre y cierto sentido místico a los Quijotes antes de él y a los Quijotes después de él. Este trabajo versa sobre los quijotes modernos, no pretende alzar fustanes en los patios de nuestras aldeas, sobre aquéllos que alteran los nervios y ponen a temblar las recetas caseras y se convierten en motivo de burla de bachilleres, curas y barberos, o en el lenguaje moderno: catedráticos, beatos y profesionales en materia de tomar el pelo.

Es cierto, la realidad de don Quijote no es la misma de un Hamlet, de un Otelo, de un Juan Tenorio, de un Karamazov o de un Babbitt, por citar algunos de esos grandes vitalistas inmóviles, pues aun cuando andan con su atuendo de espejos y muchos hombres transitorios se miran en ellos, la diferencia estriba en que sólo don Quijote se presta a un reconocimiento heroico, en donde la valentía primero toma proyecciones íntimas y luego se despega de las interioridades para reflejarse en el medio. Entonces se tiene que es posible negar a un Otelo, a un Hamlet, a un Karamazov, a un don Juan y a un Babbitt, por insistir en los ejemplos; pero, no se puede negar a un Quijote porque es imposible negar un movimiento de fe que rompe las murallas del qué dirán. Esto lleva a la conclusión de que si Cervantes no hubiera escrito el libro y recreado a su personaje, con otro nombre, con otro símbolo, con otro símil, los diferentes quijotes de las diversas épocas habrían sido por sí mismos un movimiento completamente auténtico, aun sin bautizo, para lograr su identidad en la siempre estafalaria reacción de la sociedad que los contemple.

El negar la existencia del libro y del personaje, abre los horizontes para abarcar mejor el quijotismo, con sus particulares señales en cada época. El origen, la hazafia individual, la propiedad con todas sus características, no niega los hechos en sí, menos aún la vida que transcurre y se cumple rebasando los límites de las aparentes circunstancias.

Don Miguel murió en una España que danzaba en oro, bajo los sonos de nuevos mundos, de aventuras, de cruzadas. Don Quijote se levantó en un gesto de pobrezas voluntarias, que no necesitó mucho desprendimiento de un hombre que apenas tenía para un vivir modesto en el tranquilo lugar de sus haciendas.

Hoy, don Miguel es una estructura cultural que adoban todos los días los catedráticos en el ejercicio de su magisterio. Don Miguel y el idioma, don Miguel y su España, don Miguel y el arte del relato, don Miguel y el dolor de su quijotismo, don Miguel y su conciencia filosófica. Cuando no, Cervantes y el adjetivo, Cervantes y la ilación, Cervantes y su riqueza imaginativa, Cervantes y la risa, Cervantes y la frase larga, Cervantes y la geografía. Hoy el libro circula en las bibliotecas, en todos los tamaños y formas, con versiones para niños, para viejos, para tontos, con ilustraciones geniales al tono de las épocas, con apuntes de eruditos, con miles de ojos detenidos en cada hallazgo, y el libro sigue creciendo en la fecundidad de los estudiosos que gustan de arar sobre lo arado.

Más muerto no puede estar don Miguel y su hijo brillante don Quijote. Tanto así que un hombre genial invitó al rescate de la sepultura donde yacen molidos los huesos del Caballero de la Triste Figura. Es evidente que el autor y el actor se han estado muriendo por siglos y agonizan en cada época en que se niega el quijotismo.

Esta época no se apaga al suponer que simplemente el libro no existió, porque felizmente en nuestros caminos andan todavía quijotes con su espíritu caballeresco, dispuestos a remediar entuertos y alzar la voz cuando debe alzarse para pregonar un nuevo evangelio, que de nuevo sólo tiene el énfasis de los puntos olvidados.

Este brevísimo ensayo, lamentablemente no tan breve como lo exige la época encerrada en la lectura de anuncios luminosos, donde se difunde la propiedad intangible de los aperitivos, trata de unos quijotes modernos, despreocupados de Cervantes y de don Quijote de la Mancha, sin importarles la dimensión del libro y las horas en que el autor atrapó las palabras para formar su relato de hechos fantásticos en la rebeldía de las circunstancias.

Los idealistas de hoy como rebaño pierden en parte la sustancia del quijotismo. El grupo siempre crea una fortaleza que desgasta las individualidades, y el quijotismo apenas abre los brazos a un compañero, aún cuando corre quijotizando a tantas gentes. Es inadmisibile pregonar a los espiritualistas como quijotes modernos, pero sí es del caso hacer una correspondencia entre el idealista individuo y el quijote caballero.



Dice una regla ya antigua que para ver un todo deben verse primero las partes. Por partes iremos:

### 1. *Desapego:*

La primer regla del quijotismo es la de dejar, abandonar, sacrificar, para cumplir un destino glorioso que sobrepasa la cuadratura de casas y vecindarios. Ese abandono que significa quemar las naves y correr el riesgo, sin más porvenir que el propio de las hazañas, que pueden ser siembras en la invisible médula de los vientos. Alonso Quijano, el bueno, el comedido hombre de hogar, de fogón, de sobremesas, dispuso, por determinación libre de ser en la medida de sus antojos y sueños, dejar el encierro dulce y seguro de las paredes encaladas por el incierto rumbo de los caminos.

El idealista de hoy aún no tiene una hacienda definida, pero sí recibe la influencia protectora de la hacienda ya hecha por los mayores. Sabe que de tener las manos tensas y los ojos fijos en el comercio de las valoraciones, podrá esgrimir un título y lograr en más o menos corto tiempo un apartamento, un televisor, una refrigeradora, un tocadiscos, un reluciente vehículo y un programa de viajes vacacionales. Algo distinto le bulle en los ojos ante ese panorama de cosas y objetos, y ese algo le exige reconocerse a sí mismo como un buscador de su propio destino. Nadie puede buscar o buscarse, cargado de protecciones y de orientadores. Decide entonces abandonar la comodidad protectora de los mayores y arriesgarse en la libertad de un renacimiento con la carga grave de aspirar nuevas cosas, nuevos mundos, nuevas actitudes. Y el abandono, como en el caso de Alonso Quijano, no encierra sólo la materialidad de objetos y casona, se dejan también las responsabilidades tradicionales de ser bien visto y bien juzgado en la timidez del encierro por la ganancia social de la aceptación. Los lazos familiares, cuando éstos quieren el mismo paso sobre el mismo trillo, también se abandonan con el típico dolor que tiene esa clase de adioses.

### 2. *Distinción:*

Ya listo el peregrinaje de los caminos, no es cosa de salir a ser uno de tantos. La rutina ha tendido trajes confusos sobre personas y sólo algunos oficios distintos usan las típicas señales del reconocimiento. El sacerdote, el médico, la enfermera, recurren a los ropajes especiales dentro de sus horarios de trabajo, que en algunos son misiones de vida continua. El que ha hecho abandono de antiguas posiciones y ha salido en busca de un camino, también quiere para sí el reconocimiento especial de su gesto diferente y entonces escoge el traje que presente ante los

demás la revolución de su espíritu. Don Alonso Quijano cambia de ropas para ser don Quijote, él tiene un modelo ante sus ojos de lo que es y debe ser un caballero andante, y ese modelo exige desde actitudes, lenguaje, posiciones y actividades, hasta el ropaje necesario para realzar su figura. A falta del material más adecuado, improvisa con lo que encuentra a mano el hábito de don Quijote y al ponérselo ya nunca más se encuentra a Alonso Quijano. No se trata, por supuesto, de que el hábito hace al monje, pues no se está ante un juego de máscaras o ante el anuncio de un carnaval. El traje no es parte de la circunstancia, es el primer vigor exteriorizado, el paso preliminar dentro de la búsqueda, el inicio de la demostración integrada con la conciencia. Las ideas y la fe no se pueden ir sólo en largos discursos deshilados con la figura y la actitud, debe haber integración frente a lo decidido y posición plena frente al paso dado. La necesidad de vertirse y de acomodarse, es en sí la demostración vital del abandono hecho, porque esencialmente no se tiende a confundirse por ahí sino a distinguirse dentro de una actitud creciente, que exige más y más cambios y reacciones para dar curso a la fe y a la idealidad germinante. Don Quijote es ante todo figura distinta, para extrañar en los caminos y en las ventas, para asombrar y detener la atención de los curiosos nobles y de los curiosos burlones.

El idealista de hoy está ante la misma situación. Ha sentido la medida de su encierro en un mundo de calcomanías e iguales, hecho en serie como si la creación se hubiera reservado al campo de las grandes fábricas y Dios jugara a hacer actos idénticos frente a una faja de montaje. Un ambiente de camisas en serie, de corbatas en serie, de pantalones en serie, de suéters en serie, conforme al arbitrio de modistas y modelos. Un mundo del aseo tan estereotipado como los anuncios asépticos. Un acumulación de recetas que aconsejan desodorantes para los abrazos, pastas dentales para los besos, pies de frases para el éxito, formas de sonreír y de agradar. Una masa en que la personalidad es un gesto repetido, donde las inquietudes están respaldadas en consejos de psicólogos, de orientadores vocacionales, de hombres consagrados que venden los trucos de sus triunfos. Como conseguir amigos, como obtener éxito en los negocios, como deslumbrar, como ser original, como hacer el amor, como viajar, como entrar en un museo, como servir el té, recetas para todo. El acomodo más truculento que se conozca en la historia, bajo las etiquetas sensibles de se vende hasta la forma de morir tranquilamente en veinte lecciones. Ante el cinismo de un comercio abierto y constante, dedicado a lavar las mentes y a masificar los actos más íntimos, el idealista resuelve su originalidad en una forma instintiva, alejándose de los ruidos más violentos

de la época. Decide asearse lo necesario porque el asco se ha hecho comercio, es parte de la sociedad empastada en los lugares comunes; decide guiarse por una sociabilidad natural, de buena voluntad, porque no acepta y repudia los cánones estereotipados y fríos de las relaciones con escaleras de éxitos: decide dejarse el pelo largo, porque la masculinidad no es una forma de machismos retocados en la preocupación de espejos y ante modelos de galanes sin otra conciencia que inventariar las conquistas; decide la selección de las ropas más viejas y desteñidas porque la pobreza exhibida, sin los lances dolorosos de la vergüenza, mostrará las proporciones naturales de la concordia humana y alejará un poco el valor de las contraseñas en cuanto a pertenencias y a clases sociales, que siguen distinguiéndose en el boato de telas, aderezos y alhajas.

Vestidos así, con los signos de la distinción, por sobre las dictaduras de modas antojadizas y comerciales, ya las acciones se han acercado a los cuerpos, impacientes por hacerse realidades.

Don Alonso Quijano yace en un armario de gruesas paredes otoñales, donde quedan las ropas del hidalgo tranquilo y bueno, y el otro espíritu, guardado por tantos y tantos años con celosa vigilancia por las cárceles rechinantes del miedo, viaja libre y joven por los caminos. El idealista no tiene que guardar tanto pasado, más bien ha roto la línea recta en que querían plantear su porvenir, se ha entretenido en desordenar las imágenes de un álbum familiar y tal vez en las tareas de limpieza encontró una ilustración de don Quijote y la arrugó como una cosa inservible, pues los héroes no deben ser ídolos históricos ni pretextos para envalentonar recuerdos y citas, deben ser salsa y sustancia de los propios ideales, que al sentirse y vivirse no requieren la adoración de imágenes y de estatuas. Después de hacer el desorden y desparramar en el cuarto con banderines, fotografías, raquetas, trofeos, la abundancia sin sentido de ropas con turnos para su uso, el idealista cierra la puerta con una sonrisa tan firme como la misma primavera cuando recobra el valor de los pájaros alegres.

### 3. Pobreza:

Don Alonso Quijano conoció bien el valor del dinero y del tener, ese valor tangible que a veces se atraviesa entre las cosas del espíritu y pretende comprar la posesión de los ánimos, en artes de ventas más proplas del diablo que de las monedas de oro y plata. Supo con certeza el prestigio de la fuerte hacienda, con fértiles solares cuidados por muchos mozos labriegos, la resonancia abrepuestas que acumulan los doblones guardados en

arcas bajo el ojo vigilante del amo, la reverencia de gentilezas que producían los múltiples rebaños con el sello respetuoso del dueño. Vio con ojos de hombre casto y soñador que el dinero hacía música, hacía amor, hacía cortas las noches del invierno con caricias y promesas, hacía señores y caballeros, hacía cortejos y disimulos. Entonces soñó con un mundo de gestos con valores imponderables, pues se esgrimía el pundonor, se anotaban méritos para la sin par Dulcinea y se ejercía el don caballeresco en aras de la gloria, capital sin monedas en la contabilidad del recuerdo. Don Quijote se olvida del oro, se espanta de su truco, y con la gracia de su más íntima nobleza de hombre bueno y santo emprende su viaje con las manos vacías. Y si después las aventuras lo detienen en la grave circunstancia del tener, se siente disminuido en uno de los más tristes incidentes de su tránsito. En todo caso, privó siempre su pobreza de medias y jubón rotos, pues fue su valor el heroísmo de creer y crear las hazañas sin temer la consecuencia de ganancias y de pérdidas.

El idealista adopta una similar pobreza que espera sea su primer acción contra una sociedad saturada de vitrinas, de ofertas, de lujos, con exuberancia de adornos, de sofisticaciones, de especialidades, de marcas, sobre la que se extiende la voz constante del anuncio y la propaganda, que cae como un látigo en los bolsillos ambiciosos, en las cuentas corrientes bancarias y en las contabilidades, que restan las posesiones sobre un inventario de deseos con nombres concretos de objetos que valen trabajos de jornadas extraordinarias y ordinarias. La pobreza es la rebelión al intercambio constante de sudores, de sacrificios, de empeños, de famas, de prestigios, de carreras, dispuestos a cambiarse por el afán del lucimiento en la hora de la exhibición y que espera el reconocimiento bajo la mímica de las apariencias.

Don Quijote camina sin preocuparse por la armadura, sin vestidos de terciopelo, sin ropas interiores de seda. El idealista se adelanta por las calles, con sus zapatos cómodos, su blusa de hilo, sus pantalones desteñidos, su renuncia escueta a los atuendos.

Y las manos y los bolsillos vacíos de uno y de otro, esperan confiados la improvisación de sus hazañas. Hay algo de confianza en su renuncia, de fe potente y creadora en su pobreza, de humanidad muy noble en su imprevisión. Van don Quijote y el idealista hacia el hacer cotidiano, hacia la fábula eterna de las provisiones y de las seguridades, hacia las casas cerradas con sus despensas medidas, con la ingenuidad de las buenas intenciones.

#### 4. *Inspiración:*

Se sabe textualmente, y se repite con insistencia hasta la colindancia con la duda, que Alonso Quijano, el solitario hombre de aquel lugar no recordado de la Mancha, leyó tantos libros de caballería que llegó al punto de cambiar su destino y su nombre. Lo imaginamos al lado del fogón, con sus ojos fijos en libros amarillos, de hojas largas y pesadas, seguir con ansiedad las aventuras de Amadis de Gaula y de tantos otros caballeros andantes. Enfrascado en su lectura, con la devoción con que siguen los puritanos las anotaciones bíblicas, tan embebido y sumergido en los mundos de Olivante de Laura, apenas si oía el rezongar de su sobrina y de su ama, el rebuzno de algún burro caminero o el cacareo de las madrugadas en el corral de su terruño. Leía hiriendo su memoria con los más mínimos detalles, para avanzar con la ligereza de la imanigación sobre la lanza desnuda del hecho en el torneo de la fama y del apostolado, siempre tras la justicia y el mérito de honrar a la intachable dueña de su corazón.

Pero, el leer, el saber y el imaginar, que abren tantos caminos, no dan pie a las acciones mientras no invadan el sueño repetido y exigente de ser el otro, el distinto, el escondido rostro de Alonso Quijano. Y este otro surge del contraste, que se puede recoger como en una galería de retratos con sitios para el cura, el bachiller, el barbero, y en la que el bueno de Alonso no quiere quedar como un espectro de la nadería, de la inercia y de la sonsera pueblerina. Ese bostezo largo, igual, sin la fuerza de sus amigos, esa siesta sin término de la aldea, ese constante verse sin asombrarse de la trivialidad, se fermentan dentro de los sueños de Alonso. Y un día el Quijote se le aparece en un sueño y otro lo encuentra frente al espejo en que se mira, y cuando menos piensa camina sobre su cuerpo y se hace gestos en sus manos, palabras en su vocabulario sencillo, pasión en su corazón antes tan quieto, impaciencia de caminos en el horizonte encerrado de su pueblo. Porque más que los libros de caballería, en forma aguda y rompiente, fue esa paz del puchero, esa tranquilidad del acontecer diario, ese aburrimiento del tresillo, esa contemplación de caras y pueblo desteñidos, lo que germinó al caballero y lo que siguió tendiendo para él batallas de imágenes en la estepa castellana.

Y el joven estudiante, que ha pasado su vida encerrado en el concreto de un apartamento, casi sin verde y sin cielo, entre las paredes con los timbres mágicos de la tecnología, rodeado por la velocidad de imanes que de pronto son sonidos, luces, servicios, y más tarde vibraciones eléctricas sin reposo, empieza a descubrir que el silencio es poético, lo mismo la soledad y que dentro

del mundo gigante y estrecho que lo rodea hay un mundo íntimo, negado, objeto de sacrificio, porque el individuo es una cifra y el ambiente un gran mercado. Nacido sin imaginación, cubierto siempre de imágenes, hoy de la epopeya, mañana del color, continuamente de frente al vacío y al desamparo que representa el desprendimiento del tumulto, con la segunda naturaleza que ha suplido su invalidez de protegido, empieza a descubrir un refugio en la simpleza de una palabra: rebeldía.

Instintivamente recorre las cosas hechas y comprende que él es un mito, pues la humanidad ha quedado confinada a expresiones absurdas donde ser equivale a tener y la existencia es una demostración de poderes sobre una masa uniforme, con una sola cara y una única meta disfrazada de nobleza: aspirar a ser mejor que es equivalente a aspirar a tener más. El joven estudiante ha medido muy bien las paredes de su apartamento y los rostros siempre cansados de sus padres, con la espuela consumida de sostener un nivel de señores adquirentes, de señores pagadores, de señores vecinos, de señores ciudadanos, de señores reconocidos señores. Siente la necesidad de volcarse hacia algo intangible, algo no hecho del todo en que pueda él hacer un poco, algo que le diga qué es, quién es y cómo es. Se llena de libros de poesía para adquirir significados diferentes sobre la abundancia de civilización que lo anula. La rebeldía descubre ahogos, agonías similares, y nuevas palabras nacen que encierran posibles actitudes. Pero si bien la poesía lo alimenta, como alimentan los libros de caballería los sueños de Alonso Quijano, la necesidad de soñar ha nacido antes que la poesía. Y esta necesidad la ha determinado la lectura de su ambiente, en que sobresalen las voces eléctricas y las voces periódicas, señalando guerras, crímenes, violencia, discriminación, el mundo de los fuertes sobre los débiles. El aire intoxicado que respira le produce la misma asfixia que el pueblo inerte al bueno de Quijano. Ya no hay más que un paso a ser idealista, que esencialmente es ser distinto, atreverse a vivir de manera poética, integrarse en alguna forma a lo soñado. Don Quijote sobrepasa el libro de caballerías, pues sin ser caballero tiene el valor de buscar las hazañas. El idealista se adelanta sobre la poesía, porque sin ser poeta arrebató el vigor de las palabras para darles consistencia de actitudes.

Compelidos el uno y el otro por señales que gritan sobre la época, en un caso la abulia y en el otro el activismo esencialmente mecánico, inspirados ambos en la oportunidad de renacer bajo símbolos de raíces profundas en el vigor de la autenticidad, ya corre por las venas de los dos la sangre de una fe ingenua, pura, de la más noble estirpe, capaz de crear para crearse.

## 5. Evangelio:

Y cuando hierve la sangre, no sólo por la purificación de las aspiraciones, sino también por el deseo de crecer en hazañas reales, la necesidad de un evangelio se convierte en discurso fluido, conforme corresponde a la reciprocidad entre pensamientos y actitudes.

Don Quijote no realiza su primer viaje solo, lleva un respaldo profundo de ideas y de razones, tan fuerte y tan vital que a veces necesita detenerse para sentir el abundamiento de su vigor lúcido y dar rienda suelta a las motivaciones de sus andanzas. Y desde las raíces hasta la superficie, el primer motivo es el amor, que él ha concretado en una mujer determinada, Dulcinea del Toboso, y sin embargo tan difusa que no es concretamente Aldonsa, sino aquélla, la mujer hecha de abstracciones y de poesías, la dulce mujer que merece todos los merecimientos, la que se torna en dulzura, la que es punto de partidas y recompensa de los regresos. Dulcinea que es el amor en sí, que inunda de aguas gloriosas, llena de fuerzas, brota de las palabras más bellas. Ella es el amor que lo conduce hacia todo lo humano, que le abre las puertas a un mundo, que lo torna en héroe. Tanto es el amor en sí la dama de sus desvelos, que en vez de buscarla directamente y tocar el portal de su casa, para declarar su amor y su ansia de ella, escoge el camino de rodear en aventuras la gloria de su nombre. Ejemplo será por siempre don Quijote del afán singular y poco práctico de amar por la belleza en la cuantía y calidad del sentimiento, sin apego a la miseria de lo cotidiano. La palabra amor se torna en él con la misma fuerza de un Dante, creador de un sublime cielo para encontrar un sitio apenas digno de Beatriz. Y ese amor sonoro de esencias y de atributos, es amor pleno, amor humano, amor de humanidad, pues Dulcinea es ante todo el toque mágico que da sentido a su vivir y a su actuar.

El idealista se vuelve ante sí y ante los demás y su palabra se torna con la sencillez de la profecía para mencionar con la grandeza perdida por la materia arrastrante, que el amor es todo y el amar es la función primordial del hombre. Conforme a su época y al oscurecimiento en que han quedado las cosas existenciales, él comprende que el amor ha estado tan preso de circunstancias y acomodo, que es necesario liberarlo, hacerlo sentimiento libre, para que brille sustancialmente sobre los sexos, los apetitos, las razones del momento. Entonces, el amor se extiende en los parques, en las calles, en los cines, frente a los monumentos, con el prestigio mismo de su dignidad, sin temor de ninguna clase, porque de amores pequeños, sin vergüenza alguna, está hecho el gran amor de los hombres entre sí. Libre de convenciones, cuando se ha convertido en circunstancia; libre de tiempos, porque no

esté atado a la propiedad de las estaciones; libre de temores, al reconocer que no es un mueble sujeto a la utilidad de su destino; libre de burlas, como debe ser un gesto íntimo que tiene validez de encuentros, de afinidades y de reconocimientos.

Sin vergüenza ni timidez de ninguna clase, don Quijote alza a viva voz el nombre de su Dulcinea, exige que se la recuerde. El idealista va con su compañera a compartir los ideales sin el manoseo de antiguos pudores que han llenado de sombras almas y rostros. Y bajo la prédica primordial del amor, un caudal de cosas hermosas entran en los idearios: libertad, respeto, dignidad, gestos sinceros, desprendimiento, concordia, fraternidad, un mundo amplio sin otro vasallaje que el hacer pacífico de cada cual, honesto y dignificado por el amor.

## 6. *Extrañamiento:*

Así, hermanados en gestos heroicos, evocan toda la sinceridad de una conducta existencial, pues han sabido quijotes de tan distintas épocas contraponer su idealismo al cuadro horroroso de sus realidades circunstanciales, si se tiene en cuenta que desde siempre ha habido la necesidad de señalar una diferencia entre vivir como gesto sin voluntad de voluntades ya hechas, y existir como una determinación de luchas en que sobresalen en forma de esperanzas o derrotas los impulsos de la materialidad entre-soñada. Y la historia es la misma, porque frente al transcurrir del punto que se tuerce y perfila la necesidad de ser, se extienden los contempladores, los señores de la élite o de la masa, que ante lo distinto tienen su arma de muchos filos fuertes: la risa. La risa misericordia que convierte al original en loco, al auténtico en pobrecito, al héroe en actor excéntrico. La risa burla que viste de fante al más valiente y al más sincero, para entrar en la comedia con el gesto del inocente que se siente invitado y acogido en la esplendidez de la ternura y de la solidaridad humana, para resultar el "pato de la fiesta", el comediante gratuito, el hacedor de las carcajadas, el expositor de lo íntimo ante los despojados e inválidos sentimentalmente. Ayer eran duques, bachilleres, curas, barberos, bellas señoras, gentileshombres, cuando ya vacíos y estériles hasta del más trivial sueño, la vida se les pegó sobre el acontecer de los otros y la risa propia se les murió para surgir turbia del espectáculo humano. Con esa risa burla, cruel por el montaje de las hipocresías y de los estímulos, fue golpeado don Quijote, fue zarandeado, fue víctima de encierros, jaulas, trampas, hasta perder el hilo de sus sueños y descubrir como una pesadilla la gloria de sus hazañas.



En nuestro mundo, la risa burla la esgrimen todos los acomodados al servilismo de sus propiedades, ya sean éstas inmuebles con jardines o cercas de púas, ya sean cátedras en universidades o su hábito de hacer ideas y de extender sabias opiniones sobre los oídos dóciles de los menos cultos, de los gratuitamente pasivos, de los enfermos de la perniciosa pereza. Los dueños de las cosas, de las ideas, de las actitudes, de los ejemplos, no admiten idealistas en su sociedad, no los quieren, los asustan, pero concedores de la rienda suelta con que se deben permitir ciertas acciones, pues temen por experiencia de otras épocas el peligro de hacer héroes, se ríen rugiendo con los dientes estrechos, mientras piensan en buenos chistes y preparan las trampas necesarias para hacer más evidente la burla, más dura la carcajada, más grato el espectáculo de lo ridículo, más burdo el homenaje de la atención que señala el centro de lo risible.

Don Quijote era esencialmente una amenaza para el ambiente doméstico de los pueblos castellanos y todavía una mano pone una huella didáctica sobre el sentido de su ejemplo, como un pobre loco a quien le dio por hacer locuras, y se ríe de él en la misma forma y abundancia en que lo hicieron curas, barberos, bachilleres y duques. Aún se le teme al que sabe leer los signos del quijotismo, la risa burla aún humedece las páginas y no deja oír y ver al que quiere contagiarse por la santidad de su ejemplo. Igual pasa con los idealistas y pasará siempre, su pureza de amor se interrumpe con mordaces alusiones hipócritas al escándalo de sus promiscuidades, el ejemplo de valor y de autenticidad se tuerce por el de vagabundería y estupidez, el deseo de ser algo diferente por el peligro de una escondida criminalidad y violencia, el sonido de sus palabras y músicas suaves por la amenaza de atropellos a una moral acomodada a pretextos y oportunidades.

Y no sólo se puede mencionar la risa misericordia y la risa burla, pues el arma tiene otros muchos filos bajo la risa docta, que dice no puede ser lo que no he pensado y vivido y se complace en no admitir lo que no es de su época, ambiente y rito, y entonces se ríe porque no puede ser lo otro, no tiene raíces, es demasiado falible, transitorio, moda. Es una risa que suena a polvo de refranes herrumbrados, a citas de culturas clasificadas en tarjetas para menciones oportunas, a brillos de erudición sin frutos, a pensamientos calcados en papel carbón que transcribió la letra y no el espíritu. Esa risa docta que disculpa a don Quijote, pues era de esperar como símbolo decadente en una España fanática y mercader de oropeles, o a lo mejor esboza su propia teoría iconoclasta y atribuye a la falta de proteínas en la alimentación de Alonso Quijano el absurdo de sus acciones, para

llegar a la científica conclusión de que la locura es el producto de una dieta desbalanceada unida a la sintomatología patológica de esa área geográfica, que se nota en los colores blanco y negro y en la severidad de los cortinajes. Y en la época moderna, dirá que el idealista no se podrá dar en su familia ni en su círculo social, y quizás no llegue a darse en su país, porque su mirada sabia y vigilante ha librado de inquietudes y de escollos el transcurrir sereno que va de las providencias a las realidades. Y cuando lo obvio le toque los lentes, alegará no su propia miopía sino la de los demás, pues bien que advirtió el signo decadente de los nuevos tiempos. Entonces entonará las alabanzas de sus predicciones bajo el patrimonio de las atalayas ejemplares que deberían vigilar la enseñanza y teñir de antigüedad significativa lo nuevo. La risa docta es siempre la de los egoístas, encerrados en sus explicaciones sabihondas de todo lo que acontece, cuando se enfrentan al no remedio de negar lo que existe con valor y audacia ante ellos.

Muy unida a esta risa está la risa necia, que se ríe nerviosa porque es un deber hacerlo cuando los otros lo han hecho, y cree fundamentalmente que los gestos repetidos y asentidores dan prestigio y conciencia de ser. Esta risa, que también se podría llamar unánime y es equivalente a un tic, pone un círculo de fuego en la acción de los quijotes, ya sean idealistas o caballeros andantes —que en lenguaje quijotesco y no cervantino pueden ser sinónimos— y los encierra en esa llama de los torpes acusadores. La risa de los necios cierra las ventanas, pone candados a las puertas, habla de expulsión social y de cárceles, toma medidas violentas. Los otros se han escapado en la altura pretenciosa de su burla, que simula un atisbo de desprecio. Pero, esta risa sin razón de conciencia, impersonal, masificada, no se contenta por sí misma al no ser original ni responder a una actitud concreta. El repitiente siempre busca justificar su acto repetido, que le causa la molestia inherente a la máscara inmotivada que se ha puesto. Entonces, la risa se torna en mueca amarga y para llenar el vacío de su inexistencia ruidosa, busca el golpe, la brutalidad que haga reír de verdad. Esos rientes son los que dan palos a don Quijote donde quiera se presente la oportunidad, y a los idealistas los convierten en motivo de escarnio por medio de palabras, manotazos o actos rudos.

Y como si la risa no tuviera fin, también existe la risa indiferente, que se ríe porque nada le importa y le da lo mismo si son quijotes o idealistas, si son seres humanos o bestias, si tienen derecho o deben ser sacrificados. La indiferencia ya es en sí un gesto risueño, que no requiere muchos pretextos para soltar la carcajada. Sin tomar campo en el pro y en el contra, sin preocuparse por causas y efectos, sin medir síntomas y penetrar las

actitudes, el indiferente coloca su chistecito y goza con la risa que produce, pues se satisface en evitar el calor y la fruición humana que puede representar una opinión. Basta con la sonrisa lejana, cuando se trata de cosas apasionantes, pero si se puede colocar más cerca y reirse con los otros, su actitud es de colaboración sin límites y la indiferencia parece plegarse a un afán de encontrar más puntos ridículos. Por supuesto, ridículo —en el caso de todas las risas citadas— es simplemente un quiebre en las rutinas, que tienden a venerarse desde su descubrimiento como refugios con más altanería y devoción que al mismo dios todopoderoso, sustituido por el dios costumbre. A esta risa indiferencia le da lo mismo que exista un quijote o muchos, que sea un personaje de un libro imitado por uno que otro loco, que prediquen o no prediquen cosas extrañas y fuera de tiesto, segura de que el alcance de su imperturbabilidad es perfecto en la conjugación de los pronombres posesivos, ya que todo lo ajeno es indiferente aun cuando sea humano, mientras “lo suyo” ande al compás de la buena suerte.

Y don Quijote, idealista de su tiempo, o el idealista de hoy, pleno quijote en éste, trastabillean ante las risas, con el temor bien fundamentado de trascender el desafío del ridículo para ser únicamente vistosos arbitrarios como tantos “llama atención” que pasan confundiendo su época con un escenario. Conscientes son de la burla y del escarnio, pues otra cosa sería suponer que inflamados de locura no oyeron las carcajadas que producían y producen sus vestimentas, sus palabras, sus actos, su forma de contrastar las realidades. Sería hacerlos insensibles a los reflejos de las burlas contenidas en invitaciones y provocaciones, o ciegos a los retorcimientos de gestos escondidos, para atesorar las risas en espasmódicos ademanes. Ellos han medido cada paso y han aprendido a leer en los rostros las reacciones de su integración digna y respetuosa a ellos mismos. Tienen el valor de soportar, persistir y avanzar a pesar de las carcajadas. Ese valor de la fe ingenua, que ha creado su autodefensa mesiánica de misión y de destino, lo contraponen ante su único miedo: el de quedar como seres vistosos, como espectáculo gratuito, como mero esfuerzo de formas.

Pero ya ese temor no depende de ellos, porque invade el campo de los contempladores. Y en ese campo están los grandes escollos. Pues don Quijote es un ente de ficción, prestigiado por la cultura y la hazaña de que se contaron sus historias en un grueso volumen que hizo un idioma, una tipología y un mundo. Allá el hombre escritura, con su proceso de idealización contagiante, entra en todas las bibliotecas con sus buenas tapas de cuero, y tiene a su alrededor los serviles del talento midiendo sus alcances, sus decires, sus inclinaciones y sus tonalidades de crea-

ción genial. Ha capitalizado para los eruditos las adjetivaciones cultas de la maestría, es ya inalcanzable en la dimensión devota de los recreadores que se recuestan en los signos de la cultura. ¡Qué de batallas tendría que dar ese Quijote reconocido, admirado y venerado para lograr su libertad de ser el sueño desvelado de un ágil, inteligente y sensitivo creador!

Encerrado don Quijote en esa torre de marfiles con altos vitrales de oh admirable, oh joya, oh maravilla, oh creación, oh sin parangón, el pobre idealista con sus pantalones sucios, su rebeldía aséptica, su juventud de improvisadas filosofías, no puede ni siquiera aspirar al rango de galeote mal agradecido para acercarse al caballero de la también triste figura. Hay quien apuntará cruelmente la osadía de la comparación y gritará rotundo y convincente que nunca se ha dicho nada más estúpido y absurdo.

En materia de quijotes, de verdaderos quijotes de todos los tiempos y especialmente de éste, es necesario suponer que el libro no se escribió nunca, que don Miguel de Cervantes murió antes de concebirlo, que dejó en paz de erudiciones a un hombre sencillo de la Mancha.

Libre ya con la libertad que ansió para sí y buscó con desesperación don Quijote por los caminos, sin propiedad de patria y de autores, sin derecho de paternidad, es posible imaginarlo en compañía de un idealista, quien bien podría cabalgar a su lado como escudero y alcanzar su estatura en la batalla de los molinos que nos cercan como robots sin leyenda de gigantes.

Por lo menos, qué bueno sería para los que sueñan que si bien el libro no existiera y con ello se menguara en mucho la fama de Cervantes, anduvieran por nuestros días, con la misma fe, ingenuidad y credo de locura, aspirantes al quijotismo. Y así, aunque se desconociera el nombre, con un desconocimiento que no fuera sinónimo de inexistencia, la sed de inmortalidad en obras de amor moviera a los hombres y estuviera abierto el camino a los que creen todavía, y creerán siempre, en las aventuras sin otra recompensa que el alcance de los sueños.

## RESPUESTA AL DISCURSO DE INCORPORACION DE LA LICDA. CARMEN NARANJO

Señores y señoras:

El escritor genera en cada época su propia cosmovisión para fundar universos poéticos en los cuales morarán sus inquietudes y fantasías, puntos de partida y metas de su arte.

En el trayecto entre ambos límites se despliegan estímulos y vedas cuyos conflictos permiten enfoques interesados e interesantes de los creadores, designar la naturaleza de los temas tanto como las referidas situaciones conflictivas.

La fragua del ingenio del escritor encuentra por allí criaturas y objetos para los cuales busca el espacio y el tiempo que les convengan. Así interpreta su propio sentir y el de su época.

La versatilidad de sus facultades creadoras conduce a múltiples enfoques de un mismo tema. León Felipe defendía este mismo concepto refiriéndose a la acción de don Quijote en su mundo manchego, pues mientras este desrealizaba, Sancho reificaba en el más famoso contraste de la literatura.

León Felipe declara poeta prometeico al más heróico caballero andante porque fue capaz de levantar al hombre:

de lo doméstico a lo épico,  
de lo contingente a lo esencial,  
de lo cotidiano a lo místico,  
de lo sórdido a lo limpiamente ético.

Cuando los escritores producen algunas de estas transformaciones, o todas, se integran a la clase de los artistas de mérito, a la cual pertenece Carmen Naranjo.

El Yo discursivo del ensayo que acabamos de escuchar da el paso de una orientación platónica quijotesca al pragmatismo. Muestra la paridad de propósitos entre quijotistas clásicos y los que designa como idealistas de los tiempos actuales, aunque también sus diferencias. Porque el hombre posee continuidad histórica, pero cada época tiene su propio sello e incide en la circunstancia existencial de la persona.

Carmen Naranjo arranca de un precedente utópico para echar a rodar su tesis. Piensa como si no existieran el Quijote y el quijotismo, como si Cervantes hubiese muerto antes de concebir su más genial obra. Aplica así un código derivado de la condición humana que insiste en mostrar que aún antes de existir el quijotismo, el hombre gozaba de la opción de regirse por sus sueños o ideales. A su vez rechaza anclarse dentro de nominalismo alguno, en nombre de la libertad y del derecho de ser de sí mismo, algo como *el ser en sí* frente al *ser para otro* sartreanos. Sólo entonces se lanza a bucear en las profundidades del Yo, de la sociedad y del destino del hombre-hombre.

La ausencia del Quijote y del quijotismo coloca el comienzo prometeico creador "*in tabula rasa*". A partir de ese acto, el Yo discursivo levanta la arquitectura del ensayo, basada en paralelos y contrastes entre las características del quijotismo y del actual idealismo.

¿Por qué habrá disertado Carmen Naranjo sobre los Quijotes modernos? Desde el título del ensayo se ubica en la contemporaneidad. Las suyas son una mente y una sensibilidad excitadas por el acontecer de nuestro tiempo. Por vocación de maestra de la cultura, sus observaciones gravitan en torno a las generaciones jóvenes, espontáneamente idealistas. Surge entonces el juego entre la utopía (el quijotismo, la orientación platónica) y la transutopía (el mundo actual, la orientación pragmática).

Muchos se preguntarán el porqué de esta síntesis. Por la sencilla razón de que se comportan o no las ideas de la autora, el ensayo de esta incorporación académica, constituye la auto-exégesis de su producción literaria. Las criaturas que emergen de sus obras para correr la aventura entre los lectores, total o parcialmente, se nutren del sustrato ideológico expuesto en *Los Quijotes modernos*.

Unos cuantos ejemplos bastarán para corroborar este aserto. *Los perros no ladraron* (1966), Premio Aquileo J. Echeverría de ese mismo año, presenta veinticuatro horas de la vida de un burócrata. Es un hombre cosificado, víctima de un medio que lo ahoga, de la rutina que lo asfixia, del acoso de las necesidades cotidianas, de las mediocridades que le impiden afirmar su identidad o desarrollar alguna iniciativa. Los personajes de ese mundo se hallan atrapados por la falta de solidaridad, el pesimismo, lo feo, lo chato y desagradable de sus condiciones de vida:

—Lo sé, pero en la situación en que estamos no se puede hacer otra cosa que aceptar y bajar la cabeza. Si la subís un poco te la cortan sin asco. La pura verdad es que a ellos, ¿qué les importamos nosotros? No tenemos influencia familiar.

Nuestras familias no tienen el empaque de un apellido distinguido, ni la suficiente plata para mover las conciencias. Tampoco tenemos influencia política... (2a. edic., 1974, Ed. C. R., p. 50).

La denuncia es tanto o más fuerte en *Camino a mediodía* (1968), accesit en los Juegos Florales de Quezaltenango en 1967. En esta novela aparece la historia de Eduardo Campos Argüello quien se suicidó cuando no pudo pagar las deudas contraídas para llevar una vida de placer y extravagancias sociales de todo tipo. La doble perspectiva empleada para narrar los hechos resulta totalizadora: la de *post mortem* en donde habla la conciencia del protagonista, "el invisible", desasida del cuerpo de Eduardo Campos. Asiste a sus propios funerales, oye los comentarios de los otros, los vivos (perspectiva terrena) de suerte que en el trayecto de la funeraria al cementerio se revelan la vacuidad de este sujeto y la hipocresía social:

"Te estás muriendo en cada vehículo que sigue al coche fúnebre. Te estás muriendo en las tertulias del club, hasta que surja otro comentario más excitante. Te vas a morir en los encuentros de la calle, cuando se diga: viste, pobre Eduardo, estaba muy complicado el pobre, acabó mal ese muchacho y tanto como prometía, no se puede pretender lo que no se es, era una mala cabeza, lo mataron las ambiciones". (Imp. Lehmann, p. 39).

Carmen Naranjo ha señalado seis rasgos distinguidores para sus idealistas, Quijotes modernos. El despego en cuanto abandono de la protección heredada y de los bienes materiales. *Distinción* en que el rechazo de las comodidades dichas suponen la afirmación de la propia identidad. En esencia constituye la protesta contra las fuerzas masificadoras y la rebeldía que apunta hasta en el cambio de atuendo. La adopción de la *pobreza* como forma de vida es consecuencia natural del rechazo de los bienes típicos de la sociedad de consumo. La *inspiración* responde a la fe en los propios sueños y a la voluntad de regirse por ellos hasta las últimas consecuencias. El *evangelio* o culto al amor, lo quiere sin sujeciones de ninguna clase, espontáneo, sincero, dignificador de la condición humana. Por último el *extrañamiento* habla por la situación en que los parroquianos de la feria del mundo rechazan a las conciencias "idealistas", burlándose de ellas, ignorándolas o declarándolas locas.

En la obra de Carmen Naranjo el personaje central es el DON NADIE, el hombre de la calle, la presa de la sociedad de consumo. Sus libros comienzan siempre por la denuncia, a veces de un caso como el de Eduardo Campos Argüello, o el protagonista de *Memorias de un hombre palabra* (1978) o se conjuntan

varios como en *Diario de una multitud* (1974). *Responso por el niño Juan Manuel* (1971) es una de sus novelas con más carga de ideación, como también *Sobrepunto* (1985). En la primera, quince años de lo que fue la vida de Juan Manuel caben en una sola noche, la de la vela: es un montaje espacial. Además de mostrar el envés de la creación estética, trae a cuentas la soledad del hombre y cómo este procura atenuarla. Sin embargo, el niño José Manuel sólo es un engendro de la fantasía de Luis, Oquendo, Ernesto y Jorge. Aunque ellos mismos duden a ratos de la existencia de Juan Manuel porque puede que funcione mejor como un "alter ego" de cada uno de sus creadores —lo que en el fondo constituye un acto de autodefinición— lo cierto es que en el mundo deambulan muchos Juan Manueles en busca de su identidad.

La soledad y la nada, los dos polos de esta novelística entre los cuales se mueve el hombre, le impiden reconciliarse consigo mismo y descubrir quién es y cómo es. Ello también es una forma de extrañamiento.

Los míseros personajes de las narraciones de Carmen Naranjo también sueñan, es decir, tienen ideales; pero se frustran por una especie de determinismo social que dispara contra ellos. Al respecto *El caso 117.720* (1987), su última novela por ahora, trae el caso patético de don Antonio. Paciente de una vergonzosa y desconocida enfermedad, lucha hasta el final aferrado a su deseo de vencer la circunstancia. Mientras familiares y amigos (estos cada vez más malos) sólo esperan la caída última, la conciencia de don Antonio vive con gran intensidad sus días finales y hasta espanta así a sus pesadillas. A través de sus recuerdos y de los diálogos de los otros personajes es asoma la chatura de la vida cotidiana.

El tema fundamental de Carmen Naranjo es siempre el mismo: la lucha por rescatar la condición humana de las circunstancias que la esclavizan. Bien podría afirmarse que constituye un tema con variaciones, tantas como signos de minusvalía afectan a sus personajes: en lo moral, político, social, económico, psicológico o cultural todos confabulados contra lo humano.

Por todo ello, Carmen Naranjo reclama y justifica la acción de los Quijotes modernos. Esta inquietud permanente convertida en producción literaria, en novela urbana de gran calidad, la han hecho acreedora a ocupar una silla en esta Academia. Al recibirla como *miembro de número*, hay regocijo en esta casa.



Ella junta su proliferación de mundos ficticios narrativos y poéticos, el cuidado del idioma que ennoblece el habla común del hombre medio y pone en práctica varias técnicas, no como formalismo, sino consustanciales con el meollo creativo: el monólogo interior, el contrapunto, sistemas de poliplanos y multidialogos, plurifocalizaciones, juegos temporales y espaciales, desde la ausencia del narrador hasta la coexistencia de varios tipos de ellos.

Carmen Naranjo se halla en la plenitud de la madurez narrativa. Su discurso de hoy ha iluminado el proceso de ideación que sustenta sus obras. Ha realizado la labor prometeica de elevar lo doméstico, contingente, cotidiano y sórdido, a las alturas del arte.

Esta Academia se complace en contarla como suya.

*Virginia Sandoval de Fonseca*  
Académica de Número.

EL GARBO DEL DESGAIRE:  
LAS CONCHERIAS DE AQUILEO ECHEVERRIA

Carlos Rafael Duverrán Porras

Señores:

No se me oculta que lo que me propongo decirs esta tarde puede haber sido ya pensado por vosotros, o puede estar suspendido en ese espacio donde flotan las ideas que, por no ser todavía patrimonio de una expresión definidora, pueden considerarse sustancia común o colectiva. Mi propósito, más que traeros un ensayo esclarecedor, es daros a conocer mis reflexiones sobre el tema, en la esperanza de que puedan contribuir, posteriormente y de algún modo, a que sea más leída la obra que me ocupa.

Me llevó a elegirlo, para esta señalada ocasión, la certeza de que voy a ocupar junto a vosotros la silla que antes fue de un estudioso de la literatura costarricense, D. José María Arce Bartolini, de quien elijo entre otras cualidades y realizaciones, la de su ferviente amor por la literatura más entrañada en lo costarricense, por aquel filón de nuestras letras donde se encuentra el rico material de nuestra lengua popular y de su imaginación. Nadie desconoce los estudios que D. José María dedicó a la figura y a la obra de Manuel González Zeledón, su afectivo y efectivo trabajo de seguimiento de buena parte de los relatos de este escritor. Amistad fecunda, ojos atentos y morosos sobre un espacio poco atendido por los filólogos y los especialistas. Sobre todo si se consideran las disputas teóricas que la literatura regional o costumbrista había alargado por esas épocas.

En los estudios que publica, el que introduce la edición de los *Cuentos* (1968), y el que había preparado para la edición de 1947, el cual reproducía una monografía que había aparecido en la *Revista Hispánica Moderna*, de la Universidad de Columbia, en 1946, y que también se publicó en la colección de *Autores Modernos del Hispanic Institute* (1948), demuestran no sólo su acuciosidad y sus dotes de anotador experto de la cultura literaria, sino algo mucho más difícil: su sensibilidad para compren-

der y analizar el proceso complejo de una prosa como la de Magón, costumbrista pero cargada de motivaciones y matices personales. Matices y aromas que son sentidos y aquilatados con emoción cordial por D. José María. Y en ese ámbito, de atención a un fenómeno literario complejo, en que retiñe en la palabra escrita el dulce cobre de la lengua popular, quiero iniciar estas reflexiones en torno a la poesía popular de Aquileo Echeverría.

Aún más interesante que el estudio del costumbrismo costarricense dentro de sus límites propios, la indagación sobre algunas de sus relaciones con un espacio interior y exterior que al conformarse lo alcanza y penetra —el modernismo y su imagen de la realidad— es una posibilidad de reflexión no desdeñable. También lo es la apreciación de los elementos artísticos singularizadores. Sobre todo si esa indagación sitúa su punto de mira sobre una obra original y extraña como las *Concherías* de Aquileo Echeverría.

Esta, por su propia naturaleza, parece pertenecer a ese género de obras, poco estudiadas, cuya cierta solidez las sitúa en un espacio salvado, más allá de las interrogaciones. Pero esa misma condición, propicia para la reiteración de un mismo punto de vista crítico, clausura de algún modo la oportuna y necesaria penetración de otros enfoques. De ahí tal vez que estos poemas, escritos en lenguaje regional y considerados parte esencial de la literatura de Costa Rica, hayan sido estudiados sólo parcialmente. En todo caso, a pesar de previsibles respuestas simplificadoras de la cuestión, no parece del todo innecesario preguntarse, saliendo un poco del clima de lo acostumbrado y de lo costumbrista, qué clase de obra son las *Concherías*, qué causas las explican y qué significan en el contexto de la literatura de su tiempo.

Aquileo es un poeta. Y es el creador de un género: la *conchería*. Autor de un solo libro, que elaboró a lo largo de su vida, podría decirse que trabajó, viviendo, su libro, y que al fin lo ejecutó en la forma en que lo conocemos. También se podría pensar que lo fue creando lentamente, por aproximaciones: los epigramas, los romances, después las *concherías*, y que tal vez eludió la redacción de un libro definitivo que habría sido quizás la *Conchería*. Es decir, la unión orgánica posible con unidad temática de las *concherías*. Pero este libro solo puede ser supuesto, imaginado a partir de lo que tenemos.

Escritor consciente, supo lo que escribía. Su escritura revela un trabajo limpio, bien realizado, sin mezcla de intenciones literarias confusas. Se desarrolla dentro del ámbito modernista: es buen lector de la nueva poesía y cultivó la amistad literaria con Rubén Darío. Pudo ser un astro menor de la constelación dariana,

un epigono de los argonautas de la belleza inscrita en alas de cisnes y sueños de princesas. Pero de modo extraño y particular, renunció a esa gloria de brillo indirecto y luz reflejada para dedicar su arte a la estilización de algo que creyó más verdadero o más cercano: la belleza dramática y dura de lo popular. Así, es Echeverría el menos modernista de los modernistas: sólo conserva de las categorías de ese movimiento revolucionario la libertad de elección creadora, la fuerza de expresión lingüística, cierta vitalidad y fe en el hombre y en el destino del hombre americano. Esto es, un modernista en cuanto fue lo que quiso ser: no lo convencional, no lo igual español o lo afrancesado, sino lo nuevo americano, la síntesis particular.

Como puede notarse en algunos de sus primeros romances, como *Remembranza*, *El cisne de Lesbos*, *Anacreónica*, *Aquileo* maneja con soltura y oportunidad la imaginería modernista. En *Acuarela* llega a presentar atisbos de una visión de la naturaleza americana con ojos llenos de formas de la mitología: esfuerzo por fundir dos mundos, que realiza magistralmente Darío:

Flor del campo, margarita,  
quien te vio de esa manera,  
decir puede que vio ninfas  
en un bosque de esta tierra. (1)

Lo que viene a dar fe de las estrechas relaciones parentales de este poeta con los procesos formadores de los modernistas.

Sin embargo, al elegir su *musa*, se decide sin mucha dubitación por la imagen campesina, criolla, de natural y salvaje belleza, símbolo de la inspiración popular. Poeta culto, en fin, que declara su admiración por Gutiérrez Nájera, abandona con apenas escasas muestras de tanteo el código de una poesía de escuela determinada y se decide por una arriesgada originalidad: la búsqueda de una forma capaz de expresar con propiedad lo costarricense en poesía. De allí la pretendida *objetividad* de su estilo, que sólo puede aplicarse propiamente hablando a la sobriedad de la nota demostrativa lírica en su poesía.

Sus romances líricos, que son también, hablando en general, romances populares, están escritos en un lenguaje poético reconocido en su época como código general. De manera que en ellos va manifestándose gradualmente la presencia de elementos populares y se va intensificando hasta dar origen a la *conchería*. Dotado de cierto don profético, Aquileo atisbó, por encima de los esnobismos literarios, algo más perdurable: la expresión de las emociones del costarricense.

*Concherías* es un libro único en la literatura de Costa Rica, y tal vez en la hispanoamericana: su originalidad no está dada por el uso del romance, ni por la utilización de la lengua dialectal. Es más importante la convención de hacer hablar campesinos y personajes populares en un lenguaje que es síntesis de su habla, concentración de los doncs posibles de esa lengua, más el ámbito de un humor y una fisga penetrantes que estructuran la realidad y le dan marco al discurso. Y todo ello para expresar una forma de ser y de ver la vida, en relación con esos habitantes y sus provincias. La elección del romance parece más bien accidental: es el metro acostumbrado por Echeverría y proviene de epigramas y coplas epigramáticas. El sentido dramático es tal vez colateral, así como los efectos propios de la dramatización.

Una de las inexactitudes repetidas sobre este libro es la de que trata sobre una serie de motivos campesinos trabajados como cuadros de costumbres. Su aproximación a este género es también accesoria, no esencial. A las *concherías* les falta lo que en el cuadro de costumbres es naturalmente plano y les sobra la intensidad y el sentido dramático, pero sobre todo la fuerza rítmica emocional (y aquí no me refiero al ritmo del verso, colaborador apenas, sino al de la elocución y al manejo del tiempo en el poema), esto es, la eficaz expresión con base en la lengua oral y la reproducción de su ritmo interno.

Estos romances populares campesinos utilizan en buena medida el lenguaje dialectal de ciertas zonas del Valle Central de Costa Rica. Pero el uso de costarriqueñismos y expresiones de la lengua coloquial, que es de por sí bastante sobrio, no explica por sí mismo el sentido de lo costarricense que contienen. Parece evidente que es más el tono, el énfasis, el dinamismo que se ha dado a ese lenguaje lo que crea ese espacio lingüístico de humor, de ironía, que al final se convierte en una forma propia de ver el mundo. Esa aprehensión de valores de la lengua popular se consigue por medios de gran poder expresivo y que ocultan a primera vista su retórica particular.

A mi modo de ver, las mejores *concherías* son aquellas que no omiten la convención de un narrador o hablante que introduce el tema y los personajes. Algunas, posiblemente las primeras, son romances en que el discurso de ese hablante asume las categorías de la lengua popular y sus temas, sin desdoblarse en otras voces, o muy raramente. Por ejemplo los romances *En Abril*, *El primer beso*, *Cuatro filazos*. Le siguen a esta estructura las *concherías* en que el hablante alterna o enmarca el diálogo de los personajes, con descripciones que ambientan o comentarios líricos reflexivos que rematan la escena. Por ejemplo, en *La vela de un angelito*,

*La serenata, Boda campestre.* Por último hay algunas, más escasas, en que el autor omite el hablante y solo aparecen, directamente en escena, las voces de los personajes. Por ejemplo, *Los milagros, Diálogo, Andalusadas ticas.*

Evidentemente, hay una evolución interna del género hacia la conjugación de un monólogo en polifonía dramática. Pero está claro que los personajes hablan, piensan y matizan sus reflexiones en la misma forma, con la misma intensidad y fuerza expresiva que el narrador. De donde podría deducirse que el mundo expresivo de estos poemas no es otra cosa que un desarrollo de la intención lingüística del autor, utilizada como un instrumento para observar y analizar la realidad.

Aquileo Echeverría utilizó siempre, como medio expresivo al servicio de su espíritu crítico y su sentido del humor, el epigrama. Es tal vez, fuera de algunos poetas populares desconocidos, no trascendentes, el único poeta costarricense con fuerza epigramática. Su epigrama es coloquial, rápido, agudo, utiliza a veces juegos fónicos y tiene un sentido pagano del humor. Aquileo aparece allí como poeta que piensa, pero que ríe de sus reflexiones. Y piensa en epigramas. Y cuando quiere escribir otros poemas no puede evitar el desarrollo, la declinación de esa estructura epigramática. Las *concherías* son epigráficas en la idea o en el desarrollo parcial de los motivos.

No deja de ser sorprendente la existencia de una poesía de los *conchos*, es decir, de las *concherías*. ¿Qué motivos la explican? Hasta la aparición de este libro increíble, la literatura costarricense no había logrado ninguna obra importante de imaginación: la crónica, el ensayo de jurisprudencia, la breve nota lírica romántica, la incipiente novela histórica agotan sus comienzos. De súbito Echeverría descubre una veta: la posible existencia literaria de un hablante costarricense o si se quiere de un hablante que hable en costarricense: con fuerza expresiva, con *figa*, con el apoyo de ciertas tradiciones y que tiene algo que decir. Esas tradiciones, elementales y domésticas, hechas más de expresiones estructuradas que de asuntos evidentes, constituyen una especie de pequeña épica rural hablada.

El género *conchería* presupone entonces la existencia de un tipo humano con ciertos caracteres psicológicos, el campesino habitante del Valle, que vive no demasiado lejos de los centros urbanos, la existencia de un lenguaje dialectal propio y fuerte y no muy diferente del lenguaje del hablante de la ciudad, y la capacidad de un autor culto, de un *leva* con cultura literaria suficiente para expresar, expresándose a sí mismo, las emociones y los sentimientos de ese hablante representativo de una juntura de expresiones de la sensibilidad nacional.

El único antecedente posible de las *concherías* es la escritura de Manuel A. Alonso, autor puertorriqueño de cuadros de costumbres, que utilizó el romance y la lengua dialectal para describir las costumbres de su época. El propósito confesado de Alonso es el de corregir deleitando. Su libro más importante es *El Jibaro*, publicado en 1849 y aumentado en la segunda edición (1882-1884). Es posible que Echeverría haya leído algo de este escritor. Sin embargo, en los límites de una escritura de descripción de costumbres, de sentido crítico puramente didáctico, Alonso parece solo prefigurar a Aquileo. De alguna manera lo presupone sin serlo. Porque todo lo que hace irrepetibles a las *concherías*: el arte de ejecución, el sentido del humor, los matices innumerables de la emoción, están ausentes de los cuadros de Manuel A. Alonso.

En las *concherías*, y esta es una de las explicaciones no desdeñables de su arraigo, hay un elemento mágico que envuelve como un clima las situaciones, los distintos asuntos. Y está dado por la relación entre el hablante y los hechos. El narrador, que no es un cantor como en el *Martín Fierro* sino un *concho* que entiende y siente el vivir de los *conchos*, es quien penetra en el clima y hace hablar a los personajes, despertándolos de su silencio, salvándolos de una mudez ambiental. Este *concho* va y viene de la ciudad al campo, entra en las pulperías, asiste a los matrimonios, a las velas, a los tratos o comercios, a los mercados, y habla el lenguaje de los *conchos* e interpreta sus sentimientos y crea las primeras elementales metáforas que los expresan y los graban para siempre. Participa de algún modo de las creencias, de la rudimentaria mitología de las gentes y ve el mundo como ellos. Su sonrisa y su reír expresan el buen humor, la confianza y la fe común de los hombres. Es hasta cierto punto la idea de que todas las cosas y los fenómenos que conciernen al hombre siguen de algún modo un orden natural, y de ahí su entendimiento de la fatalidad. Su visión de la vida es sosegada, pacífica, optimista. Su mirada, aunque crítica, no es amarga. En el fondo hay esperanza, porque es un hombre con fe en la vida y en la naturaleza.

El mérito de Echeverría es el de haber creado artísticamente, convencionalmente, este *concho* capaz de expresarse como los *conchos* y hacer su crítica, porque con ello creó una forma para definir y someter a crítica lo costarricense. Lo borroso de este tipo humano está dado por su propia imagen de la realidad, por la neblina de montaña que lo envuelve. Echeverría crea unos ojos, ajusta una mirada que mira al *concho*, y percibe en él algo esencial.

Acierta Rubén Darío cuando usa, para hacer el elogio de este libro, el adjetivo *valerosas* para las *concherías*: "las gallardas, las nativas, las valerosas *concherías*" (2) Así alude directamente a su sentido crítico de la realidad costarricense y a la concepción del poeta como revelador de las categorías de su pueblo, concepto que, al menos en teoría, asumió con interés el pensamiento modernista.

Antonio Zambrana destacó también la autenticidad de las *concherías*, su raigambre castiza y legítimamente americana: "no vistiendo trapos de París manchados de vino, sino fresca y coloradota, la musa de Aquileo nació en Cot o en Barba". (3) De allí que pueda permitirse presentar el libro como un verdadero regalo de la tierra, como ofrenda frutal: "Hay uvas de lo mejor de Andalucía y naranjas de aquí, con semillas de Valencia, en el plato que te presento; regala tu paladar y sé agradecido". (4)

Roberto Brenes Mesén ve en las *concherías*, sobre todo, el alma del pueblo reflejada en su lengua: "Mas si se lee, reflexionando, esas poesías, cuando ya se ha experimentado el encanto poético, aparece el alma de nuestro pueblo y su lengua arcaica y sencilla." (5) Insiste en la idea de que en ellas el pueblo está tal como es.

Alejandro Alvarado Quirós, quien dedicó una larga conferencia al poeta, dice que "Aquileo quedó consagrado como uno de nuestros mejores poetas, y quizá como el único que sabía expresar el alma popular". Pero reprocha que "Aquileo se dejó influir por el público y por las ideas reinantes que existían en el medio ambiente". Contradictoriamente, al final parece reprocharle a Aquileo las *concherías*, o algunas de ellas. Lamenta que su talento no se dirigiera a otros asuntos, y se detiene a tomar partido en la polémica sobre una literatura nacional: "Y quiero agregar también que la tendencia a hacer literatura nacional como único norte es falsa y puede ser perniciosa". (6)

Arturo Agüero ve con claridad que, en primer término, lo que explica la vida prolongada de las *concherías* y su frescura es "lo personal, lo eminentemente aquileano, de tales poemas. En la manera peculiar de tratar los asuntos se traslucen los rasgos espirituales del autor, y esto le imprime a la obra un sello inconfundible". E insiste en la idea de que en el libro están "Aquileo y sus conchos". (7) Por otra parte, refuta las ideas ya señaladas de Alvarado Quirós.

Abelardo Bonilla destaca también la identificación de Aquileo con el alma popular. Encuentra que las *concherías* son "eminentemente épicas, es decir, narrativas y objetivas, en las que sólo por excepción asoma la personalidad del autor". Elogia,



como acierto del poeta, esa pretendida objetividad, y le reprocha en cambio su "falta de profundidad poética y exceso de tópicos y estereotipos, lo que paradójicamente ha contribuido a la mayor comprensión y popularidad de las *concherías*". (4)

En primer término, en cuanto obra de arte de lenguaje, el poema de conchos es convencional y supone una estilización dada por el espíritu creador del poeta. Por otra parte, esa pretendida objetividad, el mundo que nos ofrece está dado allí por la visión particular que lo muestra y sólo cobra vida por su palabra. El humor, el sentido crítico, la ironía, el garbo del *desgaire*, que son sustancia del lenguaje de los personajes, provienen también de la reflexión y del temperamento del autor, de su intransferible experiencia. En los poemas, lo subjetivo y personal está mezclado a lo referencial y es el sustrato que da vida a las figuras que cobran forma por su palabra, y a las relaciones entre ellas y el mundo, que es su mundo. Por esto no aparecen a primera vista.

Carlos Gagini escribió tal vez el mayor elogio para las *concherías*. De una carta suya, escrita en San Salvador, se desprende el sentido de libro nacional, único, libro para los desterrados, en lo que coincide con Darío y Zambrana. "En la mano tengo un pedazo palpitante de la Patria". (5) Expresión que se funda en la idea de que, en estos poemas, de alguna manera se reproduce la vida, el alma popular, la patria.

Esta visión general, que le confiere a la obra una indudable primacía, ha contribuido por otra parte a cierta limitación crítica: se aprecia sólo como libro de poesía regionalista y por adición se atribuye su valor a su parecido con la realidad. Por otra parte, también se ha reprochado su realismo, por ser muy objetivo o poco profundo, o lo que se suponen tópicos o rasgos estereotipados.

La idea que tenemos del costarricense, del campesino real es un esquema, una aproximación. Y al valorar los conchos de Aquileo los comparamos con esa imagen más o menos subjetiva e irreal. Lo cierto es que sus personajes, inspirados de algún modo en tipos reales, han asumido por función del proceso creador literario una categoría irreal que contiene sin embargo rasgos verdaderos. No sólo hablan un lenguaje rítmico, dinámico, de un énfasis no habitual en la conversación, sino que su lengua responde a una visión personal y crítica de la lengua popular y de la mentalidad que ella expresa.

Y no parece lícito fundar, críticamente, una valoración sobre esa simple escala de aproximaciones. Tampoco puede considerarse eficaz este realismo por ser objetivo: no solo esta condición

es aparente y oculta entre líneas el sello creador, sino que responde a una visión crítica ampliamente matizada que juega a propósito con elementos tópicos y arquetípicos.

La crítica, en síntesis, ha intuido la calidad de este libro. Ha asumido con razón la categoría de una obra que conserva una indudable frescura pese al paso del tiempo. En verdad las *concherías* han sido leídas y disfrutadas, más allá de la vigencia real de sus motivos y costumbres, o de las figuras que las expresan. Pero el elogio de los valores referentes es un salto en la apreciación: se han dejado sin observar los matices de la expresión, la fuerza estructuradora del lenguaje, que son su mayor logro artístico y la explicación de su lugar en nuestra literatura.

Por otra parte, Aquileo sufre una evidente limitación: escribe para un público que tiene una idea muy pobre y esquemática de la convención artística que es la literatura. Se trata de una sociedad de clase media que acepta el realismo, sobre todo el realismo humorístico, porque aprecia la semejanza, el hábil retrato de la realidad. Y ha llegado hasta nuestros días esa confusión, que hasta la docta crítica refleja, entre imaginación y verdad real. Habría dos posibles argumentos: esto ocurre porque las *concherías* están muy bien realizadas y no se percibe su artificio, o porque se sigue creyendo todavía que el realismo denotativo (que parece ser el de Echeverría por su particular naturaleza) es el mejor acceso a la realidad.

La verdad es que Aquileo como escritor tiene una teoría: cree en la autenticidad del concho y sus valores. Cree que lo mejor que tenemos viene de su mundo de intuiciones elementales pero vivas. Cree en una literatura hecha con esos elementos, que él pasa por el filtro de su sensibilidad. Le gusta el humor crítico del concho y lo exagera. Cree en esa precaria épica del campesino como base de una idiosincracia nacional. Y prueba que se puede hacer literatura con los conchos y al hacerlo interpreta su mundo. Y adecúa la visión a sus propósitos y a un esquema literario, que considera puede ser aceptado por el medio. De ahí la estructura de sus poemas, el género como tal. Esto le permite conservar el sentido crítico, la ironía, y decir algo entre líneas de la soledad y el desamparo de los conchos.

Esto es también que las *concherías* pueden ser un poco accidentalmente la puesta a prueba, el gran experimento, la praxis de toda una teoría literaria que alimentó el realismo costumbrista: la idea de que es posible una literatura propia, una literatura nacional. Otras respuestas menores fueron el cuadro de costumbres, el relato autobiográfico. Pero las *concherías*, que para nosotros tienen otros valores, y que sobreviven por lo que de esen-

cial hay en las palabras de estos conchos vivos, son la mejor prueba de que la mejor respuesta a la preocupación realista ha de darla siempre la imaginación: el sentido creador que encuentra la estructura artística imaginaria capaz de dar con lo perdurable, con ese punto de encuentro entre lo subjetivo y lo evidente real.

Una de las razones que pueden tal vez explicar la aparición de este libro insólito en nuestra literatura es esa. Sin embargo, otras literaturas tuvieron parecidas circunstancias y carecen de las *concherías*. También es lícito pensar que un poeta dotado para la ironía y el sentido crítico, con un gran dominio del epigrama y aficionado al romance campesino, que oycra con sensibilidad e interés hablar a los conchos, habría de interesarse por unir el mundo del poeta culto, del *leva* literato, con ese otro mundo, descubriendo insospechadas resonancias y cercanías.

La *conchería*, además, estructurada sobre el humor, sobre el chiste popular, es una forma literaria de liberación, una forma en que se soluciona imaginariamente el conflicto planteado entre algo establecido y lo que puede ser susceptible de cambio o de renovación de ese *status*. Y además, una solución catártica para el espíritu crítico de su autor. Esquema interesante y que aparece más complejo si se considera que el creador ha de haberse sentido parte de aquello que sometía a crítica, esto es, por función algo esencial de lo costarricense.

Pero debe también considerarse el hecho de que nuestra literatura podría explicarse por la evolución lenta y tardía del realismo objetivo, propio del costumbrismo, hacia formas más desarrolladas como el realismo poético o simbólico. Aquileo es el primer escritor que hace un esfuerzo por superar la concepción convencional y al uso de un realismo plano, que responde a un gusto de la época y a una idea limitadora de la función de la literatura. La raíz de esta visión empobrecedora del arte ha de buscarse, por otra parte, en una imagen mezquina y sin verdadera asunción de la realidad social. Un ejemplo de esto, todavía en 1935, es la incapacidad crítica del medio para comprender la nueva estética de realismo imaginativo planteada por la joven escultura de Francisco Zúñiga, con ocasión del concurso en que resultó premiada su *Maternidad*.

La pobreza crítica, sustentada en esa limitada concepción del arte, perdura en los comentarios que ven en *Concherías* sólo un libro costumbrista. Esa crítica ha encomiado sus virtudes miméticas de la realidad y ha defendido el valor emblemático de sus creaciones. Pero al propio tiempo, por falta de atención, desconoce el esfuerzo artístico del creador y la complejidad de ese aparentemente espontáneo discurso reproductor de la vida.

El mero costumbrismo no explica estos poemas, como no los explica el romance, ni solo el humor. Como obra maestra de utilización de una lengua popular, su sentido no está dado por el número de voces dialectales o modismos, que más bien es escaso. Se trata antes bien del hallazgo de una tonalidad, de una expresión de valores lingüísticos que la convierten en una totalidad homogénea como representación de una cultura, de una manera de ver y de sentir el mundo. Por esto mismo, la apreciación más adecuada será la que intente considerar estos poemas como obras de arte que utilizan la lengua popular y no la que por tradición ve en ellos una especie de cuadros o de tajadas de vida. Su sincretismo y economía de elementos tiende a crear un espacio vivo, mágico, abierto. Todo eso por el humor, y el juego dialéctico de dos códigos: el del rigor verbal en la transmisión de contenidos esenciales y el del juego verbal y fónico que es la ironía. Ambos efectos satisfacen el intento creador: la sensibilidad del artista y la particular preocupación crítica de Echeverría. El considerar, como se ha hecho, que en las *concherías* estamos como somos, es sólo hacer constancia de un fenómeno relativamente cierto sin comprenderlo. Si el chiste, la sensibilidad para el humor, es una de las soluciones lingüísticas del ser costarricense, las *concherías* son una épica, una fragmentaria reflexión de lo lírico sobre lo colectivo.

A lo largo de su obra Echeverría va creando un clima sostenido por sus intuiciones sobre la vida, por su fe en la realidad. Ese sentido de fe de vida que sostiene su humor, su suave sentimiento de la naturaleza y su mirada optimista en el hombre constituye un tono vital, la fuerza secreta de su imaginación creadora. Todo esto puede deducirse de las *concherías*, y hay fragmentos en que se podría comprobar el desdoblamiento de la reflexión lírica que permite ver una estructura básica simple en su pensamiento: para Aquileo el mundo esencialmente está bien hecho, hay un orden superior al que se remite la armonía, la salud interna de las cosas creadas. El mundo muestra su belleza en las cosas verdaderas, y las cosas lo son cuanto más auténticas, sobrias y cercanas a la tierra y a la naturaleza se encuentren.

Por otra parte, hay algunas protestas por las circunstancias del sistema social que perturban ese orden. En toda su obra, a partir de los epigramas, aparece una teoría crítica de la usura, de la situación precaria del artista y del escritor en un medio de hostiles convencionalismos. Y la ironía con que se matiza la visión general del concho es uno de sus propósitos, una forma de conocimiento.

La ley estira o encoge  
según a quien se le aplica.  
Esto pasa en todas partes,  
pero más en Costa Rica. (10)

Dichosotes los que tienen  
tata rico y patrón macho.  
¿Sabés que se nos murió  
el gallo cuijen el sábado? (11)

Sin embargo, toda esta ironía se instala sobre la convicción de que, más allá de los límites impuestos por el orden social y por carencias de todo tipo, la vida campesina tiene algo que le otorga verdad y nobleza: su libertad de expresión, la riqueza de su lengua, el humor confiado que sobrevuela siempre algo que se da por sustentado y no se menciona nunca: la idea de que las cosas se explican por su relación interna y por su relación con Dios.

Ese sustrato, que explica el mundo expresivo de los *conchos*, aparece formulado en uno de los últimos poemas de Aquileo, escrito en la Casa de Salud de Nuestra Señora del Pilar, en Barcelona, y con fecha de enero de 1909, esto es, dos meses antes de su muerte. Se trata de un romance no dialogado, un discurso del hablante sobre la vida en el campo: *El amanecer campestre*. Por un lado es una especie de suma teórica del pensamiento del poeta y tiende relaciones hacia algunos de los primeros romances. Esto es, establece y cierra el ciclo, y enmarca las *concherías*. El poeta en su lecho mortal dibuja con cuidado las figuras claras, suaves y explícitas que dan sentido y relieve a su poesía campesina. Este romance, en los términos de una descripción sencilla, vierte sobre la obra anterior un sentido que la ilumina. Así las escenas que se refieren al paisaje, a las labores familiares, aparecen envueltas en una atmósfera sagrada. Y el poema sugiere una especie de comunión total del hombre con la naturaleza.

Para esas gentes que tienen  
sano el cuerpo y limpia el alma,  
en el cielo todo brilla  
y en la tierra todo canta. (12)

En síntesis, *Concherías* es sin duda un libro único en la literatura costarricense. Su carácter está dado por la circunstancia de que su ejecución entraña la voluntad de creación de un género que se agota en sí mismo. Las pretensiones, que algunos han sostenido, de atribuirle a Echeverría la creación de una escuela literaria, son solo buenas intenciones críticas sin fundamento real. No crea escuela porque los elementos formales de su obra: romance, diálogo, sentido dramático, son externos y accidentales.

Lo suyo esencial es la fuerza expresiva, lo vivo de una lengua aprovechada literariamente con eficacia y los variados matices del humor, que son categorías propias del autor.

Las concherías tienen estructura propia y, como se ha dicho, vienen a ser como el desarrollo de los epigramas populares del autor. En el epigrama está el poder expresivo, la lengua y el humor. Sólo falta ahí el crecimiento, la conchería.

Es jorobado el marido  
que en suerte tocó a Jacoba;  
ella el divorcio ha pedido  
diciendo que la *joroba*. (13)

Pero también debe atenderse a la evolución del vehículo exterior: la práctica del romance lírico, del romance descriptivo de escena bucólica y frecuente lenguaje modernista, propuso el esquema necesario para crear, por crecimiento interno, una forma capaz de expresar la visión propia de la conchería.

En un potro, cabos negros,  
luega crin, robustas ancas,  
casco firme, frente erguida,  
largo cuello, piernas largas,  
breve oreja, cola enhiesta,  
crespa, brillante, esponjada,  
viene Luis el joaquineño,  
el hijo de "tía Pascuala",  
caracoleando el caballo  
al que espacio propio falta  
para lucir su donaire,  
para dar viso a sus gracias. (14)

En la conchería se unen, por otra parte, lo persistente personal y motivador —la ironía, el humor como una forma de acceso a la realidad— y lo que aparece ya formado, un sustrato: una comunidad de origen rural, con costumbres definidas y una lengua propia. Sabemos que Aquileo utiliza de ese sustrato solo aquello que necesita para su propósito. Encuentra, por otro lado, un vínculo existencial con ese mundo: el humor como una forma de ser, de comprender la vida, como catarsis vital. Recoge esos elementos y los somete a su voluntad de creación, magnificándolos o filtrándolos, estilizándolos, para hacer con ellos una obra poética y no un documento del folklore. Sin duda, en su síntesis, acierta en ciertos rasgos esenciales y da con formas lingüísticas que los expresan con eficacia. Las concherías son el resultado de todo ello y sus conchos no son ya los campesinos verdaderos:

son más expresivos, su facundia es más notable. Son agudos e ingeniosos, y su sentido del humor se ha intensificado artísticamente.

Me desnudaron la Santa  
y si no es que la Jelipa  
con el chingo se les para  
quién sabe sino se atreven  
a levantarle las naguas. (13)

En la evolución de las *concherías* vemos cómo hay una penetración mayor del punto de vista del hablante en el mundo de los personajes. Su palabra, su reflexión y su humor crítico pasan y se convierten en las palabras y el significado de los personajes que hablan. Sin duda es el espíritu del autor el que sopla y al crear sus figuras las crea un poco a su imagen y semejanza: mucho de la forma en que Echeverría ve el mundo real y el mundo social de su época y el de los conchos está ahí. Sin embargo, como en el fondo opone al mundo convencional de la ciudad el mundo auténtico de los campesinos, logra tomar de ellos rasgos esenciales sin deformarlos. Su mirada es crítica y llena de humor, pero sin prejuicios y sin amargura.

Queda dicho que es posible que, como en el caso del *Martín Fierro*, haya influido en las *Concherías* como un elemento motivador la idea de una literatura nacional o regional. En ambos, además, el regionalismo aportó una teoría y algunos esquemas literarios, como la descripción costumbrista, la poesía cantada o hablada en romances. Pero en ambos, también, los resultados fueron más allá de las intenciones posibles, y en el caso de las *Concherías* se da la formación de un libro que sí crea una literatura nacional. Pero no sólo por su sentido regionalista, sino porque su fuerza expresiva, que en gran medida es una repercusión de la asimilada y filtrada influencia de la libertad verbal que el modernismo había regado por Hispanoamérica, le confiere un sentido más allá de sus sentidos parciales regionales.

Poesía para desterrados, dijo que era este libro Carlos Gagini y acertó en la definición. Porque lo perdurable de esta obra está en el ámbito de lo costarricense que evoca y establece más allá de los límites de espacio y tiempo, y de las inexactitudes en relación con un posible e imaginado modelo real. Aquí, el sentido simbólico que hay en las *Concherías*, su no atisbado encantamiento.

A este libro ha entrado, por virtud del arte y de la lengua viva, algo perdurable del costarricense y del hombre universal. No está dado en los temas, ni en las anécdotas, ni exactamente en el lenguaje. Es más bien una atmósfera, un tono vital que,

entre líneas, nos recuerda una fatal pertinencia a determinados orígenes, que siguen existiendo de alguna manera en nosotros. Poesía para desterrados, porque hay algo detrás de la fisga, del humor, del *choteo*: hay un fondo de desamparo, una nostalgia gris y borrosa que hace vagos los contornos y al hombre mismo, como la neblina de humo de esas madres antiguas que lloran junto al fogón, detrás de la fiesta, y que destacaba tan certeramente Brenes Mesén.

Y es que el modernismo había dado al poeta hispanoamericano una extraordinaria capacidad en el uso de la lengua: su lengua poética es una consecuencia refinada de esa capacidad fundada en la libertad expresiva. Pero no hay un solo lenguaje modernista: esa destreza en el manejo libre y nuevo de la lengua común permite al poeta modernista asomarse a otros mundos, incluso a lo regional, y expresarlo con una propiedad de matices que no tuvieron poetas anteriores. Echeverría, que en los romances revela cierto manejo de ese nuevo estremecimiento, abandona esas galas exteriores para acercarse al mundo popular. (No quiso oír el canto de las sirenas cosmopolitas, cuando el propio Darío lo invitaba a ponerse serio y a irse a Buenos Aires). Pero el dinamismo de su lengua, la visión jubilosa de la vida y aun de la vida de los conchos, revela la sensibilidad de un poeta formado en la apreciación de una estética nueva.

Todo ello permite a Echeverría estructurar los rudimentos de una poética campesina, sin ser hijo del campo y sin convivir mucho tiempo con los conchos. Me refiero a la construcción de un poema en que sistemáticamente se hace fuerza en la declaración y la exaltación de una serie de valores ligados a la vida del campo y opuestos a los de la ciudad. Esta oposición implícita es importante, porque entraña un programa de ruptura con el código literario de la clase culta, la de los *levas*. Echeverría escribe, de alguna manera, una forma de poesía subversiva si nos atenemos a las imperantes teorías estéticas preconizadas por los escritores de prestigio en ese momento: Ricardo Fernández Guardia, Alejandro Alvarado Quirós y otros. Lo interesante es que Echeverría, gustando de esa estética formadora, la utiliza en cierta forma para abolirla y lanzarse a la creación de una obra que la niega y, por su mismo empeño en destacar valores no reconocidos, la combate. Por esto mismo Zambrana, en su prólogo, breve pero seguro, señala como valores primarios de las *concherías* su originalidad y su frescura hispanoamericana. Y el mismo Darío, al escribir el prólogo para la edición definitiva de Barcelona, declara su admiración por esta obra auténtica: "Y yo aprovecho la ocasión para decir cuánto me encantan los poetas que como el árbol de su floresta dan la flor propia. Mi vida errante explica-



ría mi cosmopolitismo de antaño, y mi exotismo el ansia de lo deseado". Y en el mismo lugar señala su integridad, su honradez literaria: "Demás decir que Echeverría no ha tenido nada que ver con princesas propias o ajenas, que no ha contribuido a hacer odioso el alejandrino, no ha mostrado ningún rastacuerismo lírico ni se cree un pistonudo genio". (1<sup>a</sup>)

Por otra parte, en la ruptura literaria que lleva a Echeverría a concebir y a estructurar las *concherías* hay una oposición de mundos culturales, de distintas concepciones de la vida. El mundo de los *levas* tiene su propia ideología, sus propios arquetipos éticos y sociales y su propio código literario. El mundo de los *conchos* tiene sus tradiciones, su manera propia de enfrentar la vida, pero carece de una literatura escrita. Echeverría, al darle un sistema y una expresión a ese mundo, contribuye de alguna manera a establecerlo y a darle realidad a su existencia. Y hace avanzar la literatura costarricense hacia el descubrimiento y la valoración de categorías no asumidas ni aquilatadas de la realidad social.

El sentido del humor, propio de esa poética campesina, es el principal elemento de distracción de que el autor se vale para hacer que la clase culta, la de los *levas*, acepte en primer término y celebre después con reconocimiento, una materia de poesía que de otra forma no habría comprendido y hubiera rechazado. En la superficie la anécdota, el chiste, la franca risa; en el fondo la revelación lenta pero inexorable de un mundo, de un origen evidente.

Y es así porque ya había empezado Aquileo, con sus epigramas, a elaborar sobre el chiste ingenioso una literatura o una subliteratura (muchos permanecieron en un espacio clandestino) de ruptura, de desacomodo, de crítica de la vida y desajuste social. Sólo que la sociedad de su tiempo, y aun la de nuestros días, ha visto en Echeverría solo la superficie, y no se ha percatado de la importancia fundamental de los símbolos que establece —desde el sesgo lúcido de lo verbal— su poética.

Esa poética se inicia con los romances, en especial aquellos en que hay descripciones de escenas campestres, o de asuntos relacionados con la vida del campo. Revelan una especial sensibilidad para los asuntos populares, como se manifiesta en el que puede ser ya el primero de la serie y el primer grito de guerra de la batalla costumbrista: *Un rebocito nuevo*:

Los sastres dejan la aguja,  
sus hormas los zapateros,  
los dependientes de tiendas  
ponen a un lado los géneros;

el médico sus recetas,  
sus navajas los barberos,  
los periodistas las plumas  
con que escriben sus enredos.  
Dejan tirada la plata  
en el banco los cajeros,  
y hasta el obispo se asoma,  
santiguándose primero,  
al ver pasar a la hermosa,  
la del rebocito nuevo,  
la de la boca de grana,  
la de los ojos de fuego. (17)

La originalidad de estos poemas estriba en utilizar el apoyo de un andamiaje literario convencional, como el giro neorromántico y el léxico modernista, para asuntos populares, francamente tratados con una estilización que no omite detalles realistas, a veces rotundos y trazos fuertes en el dibujo. Al leer los escasos poemas de Echeverría de asunto puramente literario, se comprende que su poesía era la otra, la netamente popular, y que su descubrimiento y desarrollo fue el de la vida interior del poeta. Así, la poética popular evoluciona por razones de estructura ya mencionadas, de los romances a las *concherías*. Pero esa evolución, que tiene que ver con toda una serie de problemas formales, es en el fondo el desarrollo de una vía de conocimiento y de comprensión de un mundo: el mundo de los *conchos*.

Esa evolución exige la omisión casi total del entramado modernista. De allí la pretendida objetividad del estilo de las *concherías* que es una trampa más para los críticos. Así como es acierto de los maestros la facilidad, que es realmente difícil consecución, en las *concherías* es casi invisible la subjetividad y todo aparece sólido y consistente, como copia de un modelo real. Lo cierto es que estos poemas no serían lo que son si en ellos no estuviera, en cada línea, la emoción de su creador.

Al propio tiempo, Echeverría planteó alcances y límites. Hizo la difícil épica de un pueblo sin épica, sin discurso narrativo trascendente. Y acertó al no intentar la epopeya, al prescindir de un falso sentido trágico popular. Pues la épica del *concho* está en su habla. Como ellos, los costarricenses de hoy nos refugiarnos en el humor verbal —agudo, inseguro, entrecortado— para escapar de los desastres de la política o de la adversidad. Con el chiste ingenioso pero cerrado en sí mismo, sin trascendencia, nos evadimos de la irresolución o de la incapacidad para cambiar la realidad.

Las concherías son también una mezcla de géneros, pero hay en ellas algo esencial, y es el hablar del concho. Y su mundo está hecho solo de palabras. Detrás de ellas, sin que sean mencionadas a veces, están la soledad, el dolor, la explotación vital, el tiempo. Un mundo debajo del humor, casi invisible, matizado por la palabra del hablante. Mejor que muchos libros de historia nos habla del origen, de las raíces coloniales, de la ignorancia, de la demagogia política, de la mediocridad en la administración y la valoración de una realidad bellísima: la de lo costarricense. En fin, mucho de lo que fuimos y seguimos siendo.

El epos del humor aquileano, orientado en epigramas y romances hacia asuntos particulares y locales, pasa a ser en las concherías una crítica general del ser costarricense en la visión del concho. En lo que de costarricense tiene el concho y en lo que concho hay en el costarricense. Así encuentra Echeverría, instintivamente, la épica posible: el humor como crítica de la vida y como aceptación catártica de sus límites.

Si se acepta la existencia y la importancia de esa épica rural de pequeñas y grandes tribulaciones habladas en el origen del costarricense actual, bien pueden ser las Concherías el libro de Costa Rica, el libro nacional. Y si se considera la importancia de la visión del autor sobre este mundo, que lo configura tal cual es y seguirá siendo, estos poemas deben considerarse con razón epicolíricos.

Además, si se otorga el relieve que merece la escritura de Concherías, a la ruptura que entraña en la concepción literaria de la época, y al descubrimiento del concho como figura humana y literaria, capaz de un sitio en la poesía, la importancia de esta obra es tal que podría decirse que con ella empieza la literatura costarricense.

Y esto tal vez lo supe aquel día lejano en que leí —copiado en un cuaderno de infancia de mi madre, con hermosa caligrafía ilusionada— por primera vez, desde otra infancia, con extraña emoción, *El rebocito nuevo* de Aquileo.

- ( 1) "Acuarela" (Romances), en Aquileo J. Echeverría, *Concherías*, San José, Costa Rica, Trejos Hermanos, 1953.
- ( 2) "El poeta de Costa Rica", prólogo de Rubén Darío a la edición de Barcelona, 1909.
- ( 3) "Al que leyere", prólogo de Antonio Zambrana, reproducido en *Concherías*, op. cit.
- ( 4) *Ibid.*, p. 20.
- ( 5) "Concherías", prólogo de Roberto Brenes Mesén, reproducido en *Concherías*, op. cit.
- ( 6) "Conferencia leída en la velada que organizó el Club Alfonso XIII como homenaje a la memoria del poeta", en Aquileo Echeverría, *Crónicas y cuentos míos* (San José, Imprenta La Tribuna, 1934).

- ( 1 ) Nota preliminar, en *Concherías*, edición citada.
- ( 2 ) Abelardo Bonilla, *Historia de la literatura costarricense*, San José, Editorial Costa Rica, 1967.
- ( 3 ) "Concherías", manuscrito reproducido en *Concherías*, Librería Lehmann, Editorial, 1964.
- ( 10 ) "La ley del embudo" en *Concherías*, op. cit.
- ( 11 ) "Modelo epistolar", *ibíd.*
- ( 12 ) "El amanecer campestre", *ibíd.*
- ( 13 ) "Epigramas", *ibíd.*
- ( 14 ) "En febrero", *ibíd.*
- ( 15 ) "La firmita", *ibíd.*
- ( 16 ) "El poeta de Costa Rica", *ibíd.*
- ( 17 ) "El rebocito nuevo", *ibíd.*

ENMIENDAS Y ADICIONES A LOS DICCIONARIOS  
 APROBADAS POR LA CORPORACION  
 DURANTE EL MES DE FEBRERO DE 1988

- acaso.** . . . || **por si acaso.** [Enmienda.] loc. dubitativa causal o final. Por si surge o ha surgido una contingencia expresa o sobrentendida. *Fíjate bien en lo que dicen, por si acaso hay que replicarles. Hay que salir con tiempo, por si acaso.*
- aferencia.** f. Fisiol. Transmisión de sangre, linfa, otras sustancias o un impulso energético desde una parte del organismo a otra que, con respecto a ella, es considerada central.
- alienígena.** [Enmienda a la etimología.] (Del lat. *alienigena*.)
- aligonero.** [Enmienda a la etimología.] (Der. de una variante de *ledón*.)
- aljara.** [Enmienda a la etimología.] (Del fr. *alléger*, y este del lat. *alleviāre*.)
- almosna.** [Enmienda a la etimología.] (Del lat. *eleemosyna*.)
- alviar.** [Enmienda a la etimología.] (Del lat. *alleviāre*.)
- aljafana.** [Se suprime.]
- aljébena.** [Se suprime.]
- anchoar.** . . . || 2. Curar el pescado, especialmente los boquerones, al modo de las anchoas.
- arqueozoología.** f. Parte de la arqueología que se ocupa especialmente del estudio de restos de animales en yacimientos de antiguas culturas.
- artefacto.** . . . || 6. En el trazado de un aparato registrador, toda variación no originada por el órgano cuya actividad se desea registrar.
- bioelectricidad.** f. Biol. Conjunto de fenómenos eléctricos que se producen en el curso de las actividades de los seres vivos.

- bioeléctrico**, ca. adj. Perteneiente o relativo a la bioelectricidad.
- biomedicina**. f. Medicina clínica basada en los principios de las ciencias naturales (biología, biofísica, bioquímica, etc.).
- biomédico**, ca. adj. Perteneiente o relativo a la biomedicina.
- burdel**. [Enmienda a la etimología.] (Del cat. *bordell* u occit. *bordel*, probables derivados de *bord*, bastardo, del lat. *bordo*, —onis, mulo.)
- cableado**. m. *Electr.* Operación de establecer conexiones eléctricas mediante cables. || 2. *Electr.* Conjunto de los cables de que se compone un sistema o aparato eléctrico.
- cablear**. (De *cable*.) tr. *Electr.* Unir mediante cables las diferentes partes de un dispositivo eléctrico.
- celda**. . . . || **caliente**. *Metal.* Instalación para manipular, procesar e investigar materiales irradiados.
- computadorización**. f. Acción y efecto de computadorizar.
- conocer**. . . . || **se conoce que**. expr. fam. Al parecer, aparentemente.
- crystal**. . . . || **de roca**. Cuarzo cristalizado, incoloro y transparente.
- chromo**. [Enmienda.] **chromo**<sup>1</sup>. . . . || 2. [Pasa a **chromo**<sup>2</sup>.] || **estar hecho uno un chromo**. [Pasa a **chromo**<sup>2</sup>.]
- chromo**<sup>2</sup>. m. abrev. de **chromolitografía**, estampa. Especialmente, los que coleccionan los niños y juegan con ellos, a veces con explicaciones de lo que representa. || . . . || **estar hecho uno un chromo**. fr. fig. Ir muy arreglado y compuesto. Ú. t. en antífrasis. || 1 bis. En sent. despect., dibujo o pintura de colores chillones y escasa calidad.
- cubrir**. . . . || 12 ter. Seguir de cerca un informador las incidencias de un acontecimiento para dar noticia pública de ellas. **Cubrir la información del viaje real**. **Cubrir el reportaje gráfico de la carrera**.
- decaedro**. [Enmienda a la etimología.] (. . . y el gr. *Espa*, . . .)
- decodificación**. f. **descodificación**.
- decodificador**, ra. adj. *Inform.* **descodificador**.
- desaferencia**. f. *Fisiol.* Eliminación o interrupción de la transmisión de los impulsos nerviosos desde una parte del sistema nervioso a otra que con respecto a ella es considerada central, por destrucción de las vías aferentes o por acción de sustancias químicas.

- descodificación.** f. *Inform.* Acción y efecto de descodificar.
- descodificador, ra.** adj. Que descodifica. 2. m. *Inform.* Dispositivo para descodificar.
- ecografía.** . . . 2. Imagen que se obtiene por este método.
- ecu.** (De la sigla del ingl. *european currency unit.*) m. Unidad monetaria de la Comunidad Económica Europea.
- eferencia.** f. *Fisiol.* Transmisión de sangre, linfa, otras sustancias o un impulso energético desde una parte del organismo a otra que con respecto a ella es considerada periférica.
- electrobiología.** f. Estudio de los fenómenos eléctricos en el cuerpo vivo.
- electrobiológico, ca.** adj. Perteneiente o relativo a la electrobiología.
- electroencefalográfico, ca.** adj. Perteneiente o relativo a la electroencefalografía.
- electroencefalografista.** com. Persona especializada en electroencefalografía.
- electrofisiología.** f. Ciencia que estudia los fenómenos eléctricos en los animales y en el hombre.
- electrofisiológico, ca.** adj. Perteneiente o relativo a la electrofisiología.
- escultismo.** (Del ingl. *scout*, explorar, y este del lat. *auscultāre*, escuchar.) m. Organización juvenil que tiene como finalidad desarrollar el espíritu cívico a través de actividades educativas y deportivas al aire libre.
- escultista.** com. Persona que practica el escultismo.
- estampa.** . . . f. [*Enmienda.*] Reproducción de un dibujo, pintura, fotografía, etc., trasladada al papel . . . || 2. [*Enmienda.*] Papel o tarjeta con esta reproducción. || . . . || 2 ter. **santo**, viñeta, ilustración.
- explorador, ra.** . . . || 2. m. y f. [*Enmienda.*] **escultista.**
- farmacopsicología.** f. Estudio de las modificaciones determinadas en el psiquismo normal por los psicofármacos.
- farmacopsiquiatría.** f. Estudio de los efectos terapéuticos de los fármacos aplicables en psiquiatría.
- farmacoterapia.** f. Tratamiento de las enfermedades mediante drogas.

**flor**<sup>1</sup>. . . . || 1. [Enmienda.] f. Brote periódico de muchas plantas, formado por hojas de vivos colores, con frecuencia bello y fragante, del que se formará el fruto. || 2. [Enmienda.] Bot. Brote reproductor de las plantas fanerógamas, y, por extensión, de muchas otras, que consta de hojas fértiles, los carpelos y estambres, y hojas no fértiles, acompañantes, que forman el perianto.

**furtivismo**. m. Ejercicio de caza, pesca o hacer leña por una persona en finca ajena, a hurto de su dueño.

**grifería**. f. Conjunto de grifos y llaves que sirven para el control del paso del agua. || 2. Tienda donde se venden grifos y accesorios para saneamiento.

**gusano**. . . . || **de la seda, o de seda**. [Enmienda.] Zool. Oruga de la mariposa de la seda.

**hoja**. . . . || **sentada**. [Suprímese.]

**holanda**. . . . || 1 bis. Por ext., papel rectangular, cuadrado o circular, que se usa como adorno en el comercio para servir pastelería.

**ictericia**. . . . || 2. Bot. Afección de las plantas que por excesiva humedad, frío u otras causas, se ponen amarillas.

**informador, ra**. . . . || 2. m. y f. Periodista de cualquier medio de difusión.

**investigar**. . . . || 2. Realizar actividades intelectuales y experimentales de un modo sistemático con el propósito de aumentar los conocimientos sobre una determinada materia.

**laberinto**. . . . || 4. [Enmienda.] Anat. Parte del oído interno.

**legumbre**. . . . || 3. Bot. Fruto de las plantas leguminosas.

**lignum crucis**. [Enmienda a la etimología.] (Expresión compuesta del lat. *lignum*, madero, y *crucis*, de la cruz.)

**linealidad**. f. Calidad de lineal. || 2. Ling. Disposición lineal de los elementos en el habla.

**marcapaso**. . . . [Como 1ª acepción.] Bioquím. Sustancia cuya velocidad de reacción marca el ritmo de una serie de reacciones en cadena. || 2. Fisiol. Cualquier estructura del cuerpo que inicia y mantiene el ritmo con que ocurre un determinado fenómeno. || . . . || **cardíaco, o del corazón**. Fisiol. Grupo de células del nódulo sinusal, que inicia y mantiene rítmicamente el latido cardíaco. || **cardíaco artificial**. [Enmienda a la actual definición de marcapaso.] Med. Aparato que mediante



una corriente eléctrica estimula rítmicamente el músculo cardíaco y corrige su incapacidad para contraerse con regularidad. Se llama habitualmente **marcapasos neuronal**. *Fisiol.* Actividad oscilatoria intrínseca que se registra en las neuronas.

**medicolegal**. adj. Perteneiente o relativo a la medicina legal o forense.

**menstruante**. [*Enmienda.*] ... Que menstrúa ...

**microcircuito**. m. *Electrón.* Circuito electrónico compacto compuesto de elementos de pequeño tamaño. **neuronal**. *Fisiol.* Conjunto de conexiones e interacciones entre neuronas dentro de los centros nerviosos.

**mielina**. f. *Bioquím.* Lipoproteína que constituye la vaina de las fibras nerviosas.

**neuro—**. (Del gr. *νευρον*, nervio.) Elemento compositivo que entra en la formación de algunas voces españolas con el significado de "nervio" o de "sistema nervioso". *Neurotomía, neurobiología*.

**neuroanatomía**. f. Anatomía del sistema nervioso.

**neuroanatómico**, **ca**. adj. Perteneiente o relativo a la neuroanatomía.

**neuroanatomista**. com. Persona especializada en neuroanatomía.

**neurobiología**. f. Biología del sistema nervioso.

**neurobiológico**, **ca**. adj. Perteneiente o relativo a la neurobiología.

**neurobiólogo**, **ga**. m. y f. Persona especializada en neurobiología.

**neurociencia**. f. *Biol.* Cualquiera de las ciencias que se ocupan del sistema nervioso, como la neurología, la neurobiología, etc. Suele utilizarse en plural para referirse al conjunto de ellas.

**neurocirugía**. f. Cirugía del sistema nervioso.

**neurocirujano**, **na**. m. y f. Persona especializada en neurocirugía.

**neuroembriología**. f. Embriología del sistema nervioso.

**neuroembriólogo**, **ga**. m. y f. Persona especializada en neuroembriología.

**neuroendocrino.** na. adj. Perteneiente o relativo a las influencias nerviosas y endocrinas, y en particular a la interacción entre los sistemas nervioso y endocrino.

**neuroendocrinología.** f. Med. Ciencia que estudia las relaciones normales y las patológicas entre el sistema nervioso y las glándulas endocrinas.

**neuronal.** adj. Perteneiente o relativo a la neurona.

**neurotomía.** (Del gr. *Neupov*, nervio, y *Tomn*, corte.) f. Cir. Disección de un nervio.

—oide, —oideo, —oides. [Enmienda a la etimología.] (De la vocal de unión gr. o y el sufijo —Eldng, de forma de.)

**oidio.** [Enmienda a la etimología.] (Del lat. mod. *oidium*, y este del gr. *wíolov*, d. de *wov*, huevo.)

**oncejo.** [Se añade la etimología.] (De un cast. art. \**hoccejo*, der. del lat. *falx*, —*cis*, hoz, por la forma arqueada del vencejo, con probable influjo del ant. *onceja*, uña.)

**óvulo.** [Enmienda a la etimología.] (Del lat. mod. *ovulum*, d. de *ovum*, huevo.)

**óvulo.** [Enmienda a la etimología.] (Del lat. mod. *ovulum*, d. de *ovum*, huevo.)

**pangolín.** [Suprímese:] ... parecido al lagarto, y ...

**pantera.** ... [Enmienda a la 1ª acepción.] f. **leopardo** ...  
**negra.** Variedad de leopardo de pelaje negro.

**parénquima.** ... | 3. Zool. Tejido de tipo conjuntivo que recuerda al **parénquima** vegetal.

**parqué.** ... | 2. En el lenguaje financiero, conjunto de valores bursátiles.

**periodista.** ... | 2. [Enmienda.] Persona que, profesionalmente, prepara o presenta las noticias en un periódico o en otro medio de difusión.

**periplo.** ... | 3. Por ext., cualquier viaje o recorrido, por lo común con regreso al punto de partida. | 4. fig. Recorrido o trayectoria espiritual de un sujeto.

**poder<sup>o</sup>.** ... | puede que. loc. que se antepone a verbos en modo subjuntivo con el significado de "acaso, quizá".

**psicofármaco.** m. Medicamento que actúa sobre el psiquismo.

- pulso.** . . . || **ancho.** *Fisiol.* Variedad de pulso debida a una expansión arterial en anchura, mayor que la normal.
- radiación.** . . . || **ionizante.** *Fis.* Flujo de partículas o fotones con suficiente energía para producir ionizaciones al atravesar una substancia.
- radiodifusora.** *f. Argent.* radiodifusión, empresa.
- saneamiento.** . . . || **2.** Conjunto de técnicas, servicios, dispositivos y piezas destinados a favorecer las condiciones higiénicas en un edificio, comunidad, etc.
- sanitario, ria.** . . . || **1 bis.** Perteneiente o relativo a las instalaciones higiénicas de una casa, edificio, etc. || . . . || **6.** *pl.* [Añádese:] *Ú. t. c. adj.* Aparatos sanitarios.
- semen.** . . . [Enmienda a la 1ª acepción.] Conjunto de espermatozoides y substancias fluidas que se producen en el aparato genital masculino de los animales y de la especie humana.
- sentado, da.** . . . || **4.** [Enmienda.] *Biol.* sésil. || **5.** [Suprímese.]
- sésil.** . . . [Enmienda a la 1ª acepción.] *adj. Biol.* Aplícase a los órganos u organismos que carecen de pedúnculo. || **2.** [Suprímese.] || **3.** [Suprímese.]
- sidafofia.** (De *sida* y —*fobia*.) *f. Psiquiat.* Temor morboso al síndrome de la inmunodeficiencia adquirida.
- sievert.** *m. Fis.* Unidad de dosis de radiación.
- sinergia.** [Como 1ª acepción.] Acción de dos o más causas cuyo efecto es superior a la suma de los efectos individuales.
- sinusal.** *adj. Anat.* Perteneiente o relativo a un seno. || **2.** *Anat.* Dícese de un nódulo específico del tejido del corazón.
- tarot.** (Del *fr. tarot*, y este del *ital. tarocco*.) *m.* Conjunto de naipes más largos que los corrientes, portadores de una figura que es diferente en cada una de las setenta y ocho cartas de que consta esta baraja, la cual se utiliza en cartomancia. || **2.** Juego que se efectúa con estas cartas.
- tiburón.** . . . || **2.** *fig.* Persona que adquiere de forma solapada un número suficientemente importante de acciones de un banco para lograr cierto control sobre él.
- vencejo.** [Enmienda.] *vencejo*<sup>1</sup>. . . || **2.** [Pasa a *vencejo*<sup>2</sup>.]
- vencejo**<sup>2</sup>. (De *oncejo*, alterado desde antiguo por confusión con *vencejo*, ligadura.) *m.* [Pasa aquí la aceptación **2** de *vencejo*<sup>1</sup>, suprimiéndose del final:] y se parece en su forma y costumbres a la golondrina.

**vodú. m. vudú.**

**voduismo. m. vuduismo.**

**vudú.** (Voz de origen africano occidental que significa "espíritu".) m. Cuerpo de creencias y prácticas religiosas, que incluyen fetichismo, culto a las serpientes, sacrificios rituales y empleo del trance como medio de comunicación con sus deidades, procedentes de Africa y corriente entre los negros de las Indias occidentales y sur de los Estados Unidos. Ñ. t. c. adj.

**vuduismo. m. vudú.**

**vuduista. adj.** Pertenciente o relativo al vudú.

**zombi.** (Voz de origen africano occidental, semejante al congolés *nzambi*, dios, y *zumbi*, fetiche, buena suerte, imagen.) m. En Haití y sur de los Estados Unidos, cuerpo del que se dice que es inanimado y que ha sido revivido por arte de brujería. || 2. Antiguamente, la deidad de la serpiente pitón en los cultos vudúes procedentes de Africa occidental. || 3. Entre los criollos de América, el coco para asustar a los niños. || 4. adj. fig. Atontado.

Madrid, 29 de febrero de 1988.

El Secretario.