

JUAN BOSCH

OBRAS COMPLETAS

V

TEORÍA LITERARIA

CPEP

COMISIÓN PERMANENTE
DE EFEMÉRIDES PATRIAS

2009

OBRAS COMPLETAS DE JUAN BOSCH

Edición dirigida por
Guillermo PIÑA-CONTRERAS

COLABORADORES

Arq. Eduardo SELMAN HASBÚN
Secretario de Estado sin Cartera

Lic. Juan Daniel BALCÁ CER
Presidente de la Comisión Permanente de Efemérides Patrias

© Herederos de Juan Bosch, 2009

Edición al cuidado de
José Chez Checo

Diseño de la cubierta y arte final
Eric Simó

Publicación de la Comisión Permanente de Efemérides Patrias
en ocasión del Centenario de Juan Bosch, 2009

Impresión
Serigraf S.A.

ISBN: 978-9945-462-05-0 (T. V)
ISBN: 978-9945-462-00-5 (O. C.)

República Dominicana

CONTENIDO

Juan Bosch: de la poética del cuento a la crítica literaria de identificación <i>Olivier Batista Lemaire</i>	VII
--	-----

TEORÍA, CRÍTICA Y CRÓNICAS LITERARIAS

Sobre el conchoprimismo literario	3
Los 2 libros de diciembre	7
Abelardo hijo	11
Carta a Pedro	13
Una aclaración de Bosch al encargado de esta página	17
La literatura	19
¿Hay un Ateneo dominicano?	23
Hilma Contreras, escritora notable	25
Un libro de Juan B. Lamarche	27
Emilio S. Belaval, cuentista de Puerto Rico	31
Características del cuento	37
Del retablo de los gigantes	49
De <i>Don Quijote</i> a <i>Doña Bárbara</i>	57
Introducción explicativa 27 años después	63
Apuntes sobre el arte de escribir cuentos	69
El tema en el cuento	77
La forma en el cuento	85
En el 50 aniversario de <i>Camino real</i>	95

Conferencia sobre periodismo y literatura	107
El cuento	119
El locutor y la comunicación social	123
<i>El español en Santo Domingo</i> , un trabajo ejemplar de Pedro Henríquez Ureña	139
<i>Cien años de soledad</i> (A solicitud de <i>New York Books Review</i>)	153
Carta al autor de <i>La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada</i>	165
García Godoy y su obra	169
Palabras en torno a <i>Casas muertas</i>	189
Bruno Rosario Candelier, “La mujer” y la crítica literaria	191
Cómo se hacía un libro	201
Poesía y poetas dominicanos	205
Poesía y poetas puertorriqueños	211
Llorens Torres el apasionado	217
Sobre el teatro dominicano	221
El poeta nacional	225
Evocación de Pedro Henríquez Ureña	233
Palabras del profesor Juan Bosch en el recital de Ernesto Cardenal	239
Prólogo a <i>Un paso hacia la verdad</i>	243
“Palabras de más”, prólogo a <i>La sopa de tortuga y otros cuentos</i> de Mario E. Dihigo	245
<i>Guanuma</i> de Federico García Godoy	249
Prólogo a un libro de cuentos políticos	253
Presentación de <i>Infancia feliz</i>	261
Palabras en la presentación de un libro de cuentos ..	265
<i>Una manera extraña de morir y otros relatos</i> de Pircilio Díaz	273
José Jáquez, inventor de greguerías dominicanas	275
Palabras de introducción a <i>Intento de bandera</i> de León David	279

Palabras de presentación del libro de Carmen Sánchez	281
Prólogo a un libro latinoamericano	289
La poesía de Dulce Ureña	295
Algo más sobre el merengue	299
Encuesta sobre la cultura nacional	303
Charla sobre cultura popular	305
La palabra “cultura”	321
Cultura nacional y cultura popular	325
Metafísica y materia (1)	339
Metafísica y materia (2)	343
Hablemos del tiempo	347
Tiempo y trabajo en la creación artística	351
Algo más sobre el tiempo	353
Mozart es la música	355

CREACIÓN LITERARIA Y ACTIVIDAD POLÍTICA

Literatura y experiencia literaria	361
Encuentro con Juan Bosch	403
Entrevista con Juan Bosch	419
Encuentro con Juan Bosch: en busca del tiempo perdido	451
Juan Bosch y el arte de escribir cuentos	493
Diálogo íntimo con Juan Bosch	501
Cuentos de Santo Domingo	509
Los 80 años de un gran escritor: Juan Bosch o la pasión social	515
Juan Bosch: para mí, Jesús es un personaje histórico	523
Juan Bosch: he leído el <i>Quijote</i> 21 veces	529

JUAN BOSCH: DE LA POÉTICA DEL CUENTO
A LA CRÍTICA LITERARIA DE IDENTIFICACIÓN

Olivier BATISTA LEMAIRE

Preliminar

Emprender un estudio para la presentación del volumen que recoge los escritos teóricos sobre narrativa y las críticas literarias de un gran escritor dominicano y latinoamericano como Juan Bosch, fue en sí una tarea que apeló, desde el inicio, a nuestra capacidad de síntesis y de abstracción, sin mermar la riqueza dialéctica de su pensamiento literario. Este tipo de ejercicio se caracteriza por las dificultades de lecturas que el mismo engendra, pues puede prontamente pecar de reduccionismo ante la riqueza de la producción, o por la tentación a la cual no cedimos, de circunscribir nuestro discurso a un ritual de celebración ditirámbica. Nuestro objetivo consistió en explicar de manera concisa y coherente las ideas expresadas por Bosch sobre la teoría del cuento, y comprender, con la agudeza asociativa que se requiere, la lógica que subyace en sus críticas literarias. Nosotros adoptamos el método hermenéutico, que se resume en seguir, con la distancia necesaria y el rigor minucioso que imponen sus premisas, la evolución reflexiva y conceptual del escritor, en su tentativa de aportar un sistema de lectura aparentemente intuitivo de la literatura, pero en el fondo dotado de categorías, conceptos y sobre todo de valores, a partir de los cuales juzga los quehaceres narrativos.

La comprensión hermenéutica supone de nuestra parte una lectura activa, la adscripción a la paciente elucidación de un pensamiento literario (sobre la literatura), dispersado y fragmentado en las reglas de brevedad y síntesis impuestas por el género periodístico, que el escritor cultivó con esmero y vigor. Implica asimismo subrayar la aparición de un sólido paradigma conceptual (una poética teórica) en un discurso caracterizado por la simpleza y la ausencia aparente de pretensiones conceptuales sistematizadas. Detectar las diversas etapas de su discurso, restituir la unidad interna, asir los puntos centrales de su teoría que estructuran también la crítica, establecer correspondencias e interferencias significativas, forman parte de nuestra tarea de lectura, que distará de ser exhaustiva. Nuestra aproximación a esos textos evitará la sumisión a la ilusión cronológica, pues la evolución de su pensamiento literario, se fragua en otro tipo de historicidad, sobre todo en una intratextualidad evolutiva, la de los textos suyos que dialogan en silencio, aunque reconocemos que en el discurso del escritor, la madurez de sus ideas, la aguda perseverancia en comprender su entorno intelectual, se adquirieron con el transcurrir del tiempo.

Dentro de tal perspectiva soslayaremos la paráfrasis ociosa, la tautología retórica, los lugares comunes y no haremos concesiones al comentario ligero tan en boga en nuestros días.

Introducción

El profesor Juan Bosch a lo largo de su prolífica vida fungió como cuentista mayor entre los letrados dominicanos, acuñando una obra narrativa de varios volúmenes, caracterizada por una unidad temático-formal, dentro de la vertiente de un realismo telúrico abierto, sin que paradójicamente podamos consignar su obra en una corriente literaria, en el sentido programático e ideológico que implicó para muchos escritores

la adhesión a una estética determinada. Su obra narrativa estuvo fraguada en un vivir político y sobre todo en una comunión de corte antropológico, con el hombre dominicano y del Caribe, y en particular con los habitantes de las zonas rurales, sin adoptar de manera acrítica los desmanes ideologicistas de muchas de las variantes del realismo telúrico en el resto del Continente: el indigenismo, la novela de la revolución mexicana, la llamada novela social, en las cuales a veces el quehacer narrativo es un mero instrumento para promover valores extraliterarios.

Fue determinante en la praxis cuentística de Juan Bosch, no sumisa a la literatura programática que dominaba en el Continente:

La adopción de una acendrada trayectoria de reflexión sobre el cuento e indirectamente sobre la novela, cuyo desenlace gradual culminó con la elaboración de una teoría narrativa; esta poética narrativa se mancomunó, sutilmente, con su vivir político, y determinó con creces la calidad de su obra. La teoría del cuento de Bosch, lejos de asentarse en fórmulas narrativas esquemáticas o de pretender elaborar una preceptiva literaria de época —dentro del realismo telúrico— que impide el libre albedrío creador, encaminó sus reflexiones:

a) Fijar pautas genéricas, abiertas, en torno a una sutil dialéctica forma-contenido, deslindando la especificidad del género cuento de la forma novelesca, sin incurrir en prescripciones de naturaleza estilísticas o en la adhesión estética a una cosmovisión socio-política. Veremos en este estudio como Bosch elude todo sesgo normativo, y si bien en su praxis creativa adoptó una estética de marcada veta telúrico-campesina, soslaya en sus escritos teóricos y en su obra crítica, todo dictamen temático. Su poética no es ideológica ni programática; no interfiere en la visión del mundo que podría adoptar un autor leyéndolo o siguiendo sus consejos.

Su concepción de la literatura no posee el cariz mesiánico que otros autores continentales le confirieron a sus cuentos y novelas. Bosch funda una poética de las formas y procesos de la intriga en el cuento; sugiere cómo el núcleo temático debe aunar a los personajes y descripciones, dicta precauciones para evitar digresiones en la coherencia del relato. Mas reitera que los contenidos imaginados pueden ser de prosapia fantástica o realista. No se adhirió al monotematismo narrativo, tan en boga durante el período de 1930-1950. Al contrario, para él no puede existir arte de escribir cuentos sin plenitud de libertad para escribirlos. Sus escritos sobre el cuento y sus técnicas no son manifiestos sobre lo hispanoamericano en el cuento y tampoco están inspirados por la búsqueda errática de una dominicanidad. Esos tópicos culturalistas, para él, no debían intervenir colectivamente en el arte de bien contar un cuento; eran opciones libremente asumidas por los escritores. No disoció la forma del contenido como nos haría suponer una lectura superficial de sus escritos.

No obstante Juan Bosch enraíza su pensamiento en valores axiológicos sin concesiones, donde prevalece el arte de contar, el cuento bien hecho y también el cuento frustrado. Este aspecto de su obra puede propalar la falsa idea de una dogmática del buen y mal cuentista. Nosotros no lo creemos así. Sus ideas están más bien fundadas en una concepción genérica argumentada, tal vez tradicional, pero profundamente impregnada de un espíritu didáctico, que nos enseña a apreciar, en su composición interna, un cuento y nada más. Sus ideas sobre el cuento, como lo veremos, estuvieron regidas por el principio de unidad, de tensión sostenida, de interpelación constante del lector y por la indispensable presencia de un tema centrípeto; esos invariantes no sólo conforman el buen cuento en particular, sino simple y llanamente el cuento.

La dispersión de las acciones, el retoricismo ampuloso, la distensión de la intriga, sacan al cuento, a su punto de vista, de su cauce genérico. Esta concepción lo lleva en sus escritos críticos, a veces de manera lapidaria, a sentenciar y negarle el carácter de cuento a la obra de tal o cual autor. No pretende ser neutro, pero los valores axiológicos de su teoría (cuento bien logrado o lo que no entra dentro de sus cánones), mediante los cuales define al género, son deliberadamente estéticos y no ideológicos.

Establece, como veremos, criterios amplios, mas no transige con las reglas elementales de composición. No obstante veremos también como Bosch, en sus escritos críticos y entrevistas, incorpora a su concepción formal del cuento una antropología social y cultural no prescriptiva, esto es, una visión del mundo, cuyos orígenes están asentados en el vivir del hombre dominicano, y del hombre del Caribe. Afirma en su discurrir infatigable (en particular su crítica) sobre el cuento y en su praxis narrativa, una perspicaz dialéctica entre una teoría genérica y una visión antropológica personal, entre pautas estéticas generales y la inserción consciente de su teoría en un vivir del hombre dominicano y caribeño, que explica, teoriza y reivindica, con rigurosa constancia. Su práctica de cuentista y sus opciones dirigidas a rescatar una cultura de prosapia rural, los condujeron lógicamente a valorizar en sus críticas, problemáticas humanas afines, es decir a edificar una antropología literaria implícita.

No podremos soslayar, en el decurso de nuestro estudio, las venturosas semejanzas entre la teoría de Bosch, su teoría de la trama narrativa y de sus formas integradoras, y los aportes a la semiología del relato. Evidentemente no haremos de Juan Bosch el semiólogo que nunca pretendió ser, pero sí podemos poner en evidencia que los tópicos de su teoría, si bien están exentos del metalenguaje propio de la semiología,

entran, involuntariamente, en una dinámica de correlaciones, con los aportes de esta ciencia de inspiración lingüística, que retrospectivamente enaltecen la obra teórica de nuestro autor. Bosch fue un hombre de hallazgos e intuiciones originales y no un hacedor de repetitivas evidencias.

b) De todos los escritos de Bosch, su obra crítica, presente en este volumen, es la menos conocida, debido a la dispersión de sus artículos y al hecho de que, en la jerarquía de su praxis escritural, la crítica no ocupó un lugar preponderante. De éstos, los artículos críticos fueron los menos difundidos. Corregir esa carencia bibliográfica es uno de los objetivos de estas *Obras completas*.

Con su obra crítica Bosch nos conmina, sagazmente, a comprobar la coherencia y factibilidad de su teoría narrativa. También nos informa sobre sus gustos literarios y afinidades electivas en materia de creación cuentística, novelesca y poética. Su receptividad crítica no se limita al cuento; incursiona en el comentario de novelas y de poesías, con un lenguaje simplificado, no desprovisto de espíritu polémico, cuando los narradores transgreden las reglas expuestas en su propia poética del cuento.

Sin incurrir en una visión regionalista ni contraponer una cultura regional y continental a la hegemonía materialista, geopolítica y cultural norteamericana que los modernistas como José Enrique Rodó en su *Ariel* (1900), inauguraron tempranamente, así como la gran mayoría de sus contemporáneos realistas (inaugurando dicotomías culturales entre un espíritu hispano a la defensiva, y una compulsiva presencia norteamericana), podemos destacar en su compilación de artículos críticos una predilección marcada por la literatura caribeña. En efecto, Bosch lee y comenta obras del puertorriqueño Emilio Belaval, del cubano Lino Novás Calvo, del venezolano Rómulo Gallegos (para quien pide el Premio

Nobel), de los dominicanos Salomé Ureña de Henríquez, Virgilio Díaz Grullón y Pedro Mir y del colombiano Gabriel García Márquez, entre otros. Sus vivencias en algunos de los países mencionados, a veces como desterrado, no son ajenas a sus enjuiciamientos selectivos. Lee a dichos autores desde una óptica personal sin hacer de ellos los representantes de lo caribeño en ciernes. Sí podemos afirmar que la estrategia crítica del escritor se integra involuntariamente dentro de la búsqueda de una comunidad de valores, dentro de la configuración cultural del Caribe. Más aún, Juan Bosch cultivó en esa óptica una crítica de identificación, que no implicó fusión acrítica ni posiciones programáticas colectivas para definir una identidad caribeña. Dicha crítica de identificación, practicada hasta la Segunda Guerra Mundial en Europa y en particular en Francia, fue el fruto idóneo y directo de su teoría narrativa y de su antropología literaria. Su crítica se elabora a partir de convergencias formales y antropológicas, de afinidades histórico-culturales, de una simpatía estética que no oculta sus divergencias,

c) Bosch cultivó el periodismo por vocación y a veces dentro de una estrategia personal de sobrevivencia como lo narra en sus entrevistas. Hizo la diferencia entre el narrador que cultiva un arte y el periodista que se dedica a un oficio. Sus críticas más acérrimas son dirigidas al oficio de periodista por las inconstancias en el uso del idioma. De más está decir que su visión del periodismo está vinculada al rigor inherente a su teoría narrativa, que es también una teoría de la lengua y sus usos.

d) Como escritor y teórico del cuento y parcialmente de la novela, Bosch no pudo eludir una reflexión sobre la práctica de la lengua. Prescinde de artículos dedicados exclusivamente al idioma y no se aventura a esbozar una teoría del mismo; en sus escritos su insistente preocupación por una praxis de la lengua, tanto escrita como hablada, se expresa dentro de la

óptica heredada de la escuela hostosiana, pensada de manera transversal, en sus artículos y entrevistas sobre literatura y periodismo, y enlaza sus reflexiones a sus enjuiciamientos sobre las diferentes prácticas escriturales. Su pensamiento sobre el español contiene afinidades con su teoría del cuento; para él debe primar el rigor gramatical, y un léxico diáfano, y sobre todo una práctica hablada exenta de sociolectos regionales y de elipsis fonéticas inapropiadas. Se muestra intransigente, en particular con los profesionales de la palabra y la doble moral que practican, a nombre a veces de una “dominicanidad” de dudosa prosapia (discontinuidades radicales entre la escritura y la oralidad): escritores, periodistas, profesores, locutores, etc. Esta problemática merece un estudio aparte y es una constante en el pensamiento literario de Bosch.

En este volumen, consagrado a la teoría del cuento, la crítica literaria y la concepción del periodismo y uso de la lengua, están regidas por un hilo conductor narrativo y antropológico, por una suerte poética abierta, fundada en la dialéctica universalidad-singularidad, arte y oficio, donde asoma en toda su dimensión la versatilidad del escritor y, en particular, una ética de la escritura y del uso de la lengua. Esta concepción está exenta de toda añoranza por un purismo asociado a la herencia española, pero no hace ningún tipo de concesiones a vulgarismos y extranjerismos, a los estropicios sintáxicos y lexicales en la práctica de la lengua tan comunes en República Dominicana, y que a veces, a nombre de una dominicanidad mal formulada, son la panacea de sociólogos y antropólogos.

Contexto socio-literario de una teoría del cuento

La referencia casi exclusiva dentro de los estudios boschianos a sus “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”, sugiere la equívoca impresión de un aporte tardío, con conatos de

prescripción, fraguado a posteriori de sus primeras creaciones, para deslindar lo que es o no un cuento, o como una instrucción pedagógica para narradores en ciernes. El presente tomo con sus abundantes entrevistas y artículos, desmiente dichas creencias y relativiza la excesiva autoridad que se le atribuye a dichos “Apuntes...”. Ciertamente, en dicho texto, elaborado a petición del eximio narrador venezolano Miguel Otero Silva (1908-1985)¹, en Caracas, sintetiza tardíamente y en base a una praxis cuentística afianzada en un conocimiento minucioso de la tradición cuentística universal, sus ideas sobre la singularidad del género, los requisitos estructurales indispensables para lograr no solamente un buen cuento, sino también las condiciones de receptividad cultural, en su interacción creación-recepción, del lector potencial. Pero si contextualizamos la teoría final dentro del largo itinerario teórico y creativo de Bosch, podemos notar que su teoría del cuento en la culminante fase de los “Apuntes...”, es fruto de un proceso de reflexión asentado en un diálogo permanente entre teoría y praxis del cuento, entre lectura crítica y estudio de los maestros del género.

En efecto las reflexiones primigenias sobre el cuento acaecen tempranamente en el itinerario literario de Juan Bosch. Son contemporáneas de sus primeros libros de ficción, en particular de *Camino real* (1933), y *La Mañosa* (1936), así como las dilucida curiosamente en escritos críticos donde, dialogando con las obras de otros escritores, da pábulo a una de las formas que adquirirá su pensamiento en general, la auto-reflexión crítica, que en su práctica de la ficción debe entenderse

¹ Cfr. “Introducción explicativa 27 años después”, p.63. En lo adelante, las citas de los textos que corresponden a este volumen aparecerán siempre precedidas del título, si es necesario, seguidas del número de la página donde se encuentran (N. del E.).

como conciencia de sí de su arte. Expresó la voluntad asumida de pasar de una práctica cuentística donde primaba la espontaneidad y la inspiración difusa, a la lúcida e indispensable distancia que adquiere un escritor que paulatinamente se transforma en teórico.

No debemos subestimar el hecho de que el teórico en agraz, vivió en un contexto sociocultural latinoamericano, caracterizado por mutaciones importantes y a veces abruptas, en el ámbito literario. Sus primeros escauceos teóricos coincidieron con el reflujo definitivo de la estética modernista, la intensificación de las influencias vanguardistas en poesía, y sobre todo con el advenimiento plural y dominante de una narrativa de filiación realista y telúrica. Los años treinta es la época literaria transicional por antonomasia. Bosch, con aguda intuición, al igual que el precursor de la teoría el cuento, Horacio Quiroga, se sumará a las magras tentativas² de redefinición del espacio narrativo en su aspecto teórico y estético a nivel continental. Sin lanzarnos en digresiones de sociología de la cultura y de la literatura, cabe subrayar que los escritos teóricos cobran más relevancia a la luz de esas mutaciones, caracterizadas por la dominación de una narrativa social (ya sea en su variante indigenista, regionalista, de la revolución mexicana o simplemente telúrica), que copará la atención del espacio literario latinoamericano. La gran época del cuento modernista,

² Horacio Quiroga y Juan Bosch previendo quizás los deslices artísticos a los que conduciría un realismo politizado a ultranza figuran entre las excepciones en un contexto en que “el realismo ha concebido el arte como un arma directa de la cual se podían servir los escritores sin modo de empleo. Lo esencial residía en lo que se quería decir, se escribía al azar, se seguía el dictado de la pluma. No se abordaban problemas estéticos, pues los problemas humanos sin solución eran abrumadores. Si el realismo puso el acento sobre el compromiso social, es evidente que se desinteresó de sus obligaciones hacia la literatura” (Los textos en francés son traducidos por quien suscribe). (ADOUM, José Enrique, “Le réalisme de l’autre réalité”, en *L’Amérique latine dans sa littérature*, Paris, Ed. UNESCO, 1979, p.94).

de Gutiérrez Nájera, de Rubén Darío, de Leopoldo Lugones y del mismo Horacio Quiroga, su maestro, y los aportes claves de este movimiento, están detrás.

La narrativa telúrica en todas sus vertientes ideológicas y antropológicas se manifiesta confusamente con *Raza de bronce* (1919), del boliviano Alcides Arguedas, que prontamente deriva hacia el ensayo pesimista *Pueblo enfermo* (1919); César Vallejo que con *Tungsteno* (1930), incursiona en la novela de denuncia de la violencia contra el indio minero; el ecuatoriano Jorge Icaza se abre camino dentro de la misma veta indigenista con *Huasipungo* (1934), y menos programático y justiciero Ciro Alegría produce *Los perros hambrientos* (1938), y *El Mundo es ancho y ajeno* (1941). El peruano José María Arguedas acuña de una literatura basada en la heteroglosia y la comunión antropológica con el indio y publica su colección de cuentos *Agua* (1935), y su novela *Yawar fiesta* (1941). La Revolución Mexicana y sus vicisitudes está aún cerca y tuvo cultores entusiastas en el género de la narrativa. Martín Luis Guzmán aporta la gran novela de la Revolución Mexicana con *El Águila y la serpiente* (1928), y *Memorias de Pancho Villa* (1938-1940). Menos implicado en los debates culturalistas y sociales y más comprometido en la valorización de una cosmovisión integradora del elemento poético, el quehacer novelesco tiene sus máximos cultores continentales en las figuras del colombiano José Eustasio Rivera, quien con un lirismo bien dosificado evita la ideologización a ultranza del espacio narrativo con *La Vorágine* (1924); Ricardo Güiraldes cuyo ya clásico *Don Segundo Sombra* (1926), se va imponiendo como una novela imprescindible; el venezolano Rómulo Gallegos produce su obra maestra *Doña Bárbara* (1929). En el ámbito insular caribeño emerge el cubano Alejo Carpentier, integrando la desterrada cosmovisión del negro cubano en su novela *Ecué-Yamba-O* (1933).

La factura en la composición y estética de estas novelas, contemporáneas a grandes rasgos de las primeras creaciones de Bosch, son disímiles. Los narradores tuvieron propensión a desentenderse de las preocupaciones formales y abolir las fronteras genéricas entre la novela, el ensayo y el cuento. El espacio narrativo se transformó, las más de las veces, en el espacio cultural privilegiado para difundir, promover, enarbolar ideas sociales o corregir el ostracismo multiseccular en el cual se encontraron confinados grupos sociales o étnicos. El aspecto heterónimo, presente en todo texto literario y, en este caso, marcado por la obsesión referencialista de querer plasmar a veces la realidad de manera fotográfica, domina y sustituye las preocupaciones estéticas, es decir desplaza el carácter relativamente autónomo de la literatura. A veces simplemente las fronteras entre la creación narrativa y la perorata justiciera y política quedan abolidas. ¿Tomaron consciencia Horacio Quiroga y Juan Bosch de los peligros que acarrearía esta politización a ultranza del espacio narrativo, con la adopción de prácticas discursivas híbridas, que podían representarse de manera más elíptica y alusiva, pero que acabaron invadiendo el texto narrativo y en particular el cuento? Estamos convencidos que sí. La adopción de discursos reivindicativos, la confusión entre literatura y proyectos históricos- revolucionarios, la factura testimonial y a veces arqueológica de la narrativa, tuvieron incidencias desviacionistas tanto en las formas de la novela como en las del cuento. Los escritores extraían un significado de la inextricable realidad social y fueron indiferentes, con escasas excepciones, a una reflexión estética profunda de las formas narrativas.

*Horacio Quiroga, precursor de una teoría del cuento
en Hispanoamérica*

El escritor uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937), no solamente vivió el período de mutaciones literarias importantes señaladas más arriba, sino que adscribió en sus primeros

escritos poemáticos y en su quehacer cuentístico a la poética modernista. Se granjeó en su deambular mundano y sus años de aprendizaje la amistad de Rubén Darío y los aplausos de José Enrique Rodó. Su mentor fue el gran escritor modernista argentino Leopoldo Lugones (1874-1938); bajo su égida escribió sus obras de prosapia modernistas: *Los Arrecifes del corral* (1901), donde reúne poemas y prosas, *El crimen del otro* (1904), y *Cuentos de amor y de locura* (1917). Su obra empero evoluciona hacia tópicos ajenos al modernismo, contiguos a lo que se llamaría el realismo telúrico. Cuando envía a las calendas griegas el estro modernista, no solamente acuña de sus obras maestras *El desierto* (1926), y *Los desterrados* (1926), sino que acompaña su nueva praxis y visión del mundo (donde cobra vital importancia el conflicto hombre y naturaleza) de tímidas, mas agudas reflexiones sobre el cuento. Sin mencionar explícitamente a los modernistas y a los nuevos realistas, sus escritos teóricos lapidarios, intentan deslindar el cuento como género, de la retórica modernista, de sus digresiones oníricas y estilísticas, de sus giros argumentativos y de cierta manera ensayísticos³. Horacio Quiroga encarnó la transición del modernismo a una narrativa telúrico-realista⁴. La representación de la violencia y el desvarío en todas sus variaciones temáticas es una constante en la narrativa de

³ Podemos ejemplificar este aspecto de la articulación forma-sentido en la poética modernista, con la novela del dominicano Tulio Manuel Cestero, *La Sangre* (1914). En efecto, en esta novela se narran las vicisitudes del personaje Antonio Portocarrero durante la dictadura de Ulises Heureaux en República Dominicana. El influjo lírico está acompañado, profusamente, de digresiones argumentativas sobre la historia dominicana, dándole un cariz a veces ensayístico a la narración. Muchos cuentos modernistas adolecieron de los mismos giros. Horacio Quiroga, pero sobre todo Juan Bosch impugnarán esas digresiones en el cuento sin hacer mención a dicho movimiento, pues ya vivían los excesos de la literatura telúrica.

⁴ No es ocioso subrayar que la última novela modernista es *Zogoibi* (1926), del uruguayo Enrique Larreta.

Quiroga, tanto modernista como en su fase marcadamente telúrica. Sin embargo, logra reflexionar y dotarlas de nuevas formas. Como lo señala el historiador literario y crítico francés, Jacques Josset, Quiroga encarna la transición señalada partiendo del modernismo: “Con Quiroga el modernismo reencontraba la violencia hispanoamericana y abría nuevos horizontes estéticos para la narrativa que lo llevarían más allá del modernismo.”⁵

Horacio Quiroga tuvo conciencia que encarnaba en la cuentística una suerte de transición hacia nuevas formas. Fue sin duda la razón primera que lo llevó a teorizar el cuento. Sin lugar a dudas la búsqueda de lo hispanoamericano, cotejado en la segunda fase del modernismo, luego de la desastrosa guerra entre Estados Unidos y España (1898), y de la oprobiosa apropiación del istmo de Panamá (1903), por el hegemonismo estadounidense, provocó en dicho movimiento una redefinición de sus tópicos, cuyos mayores expresiones culturales fueron el ensayo *Ariel* (1900), de José Enrique Rodó, y *Cantos de vida y esperanza* (1905), de Rubén Darío. El modernismo deja así atrás los antiguos temas que se manifestaron de manera recurrente en su poética. Como lo dice el especialista de la narrativa modernista, Aníbal González, dicha narrativa se estructuraba sobre todo durante el siglo XIX: “A través de la presencia de tópicos característicos de ese movimiento: el interior, el museo, la biblioteca, la mujer fatal, el dandy, el *spleen* vital y muchos otros.”⁶

Estos tópicos eran acompañados de largas digresiones líricas, descriptivas, y a veces argumentativas que pierden legitimidad en los albores del siglo XX, pero los escritores citados, al

⁵ JOSSET, Jacques, *La littérature hispano-américaine* (2^e éd.), Paris, Presse Universitaires de France, 1972, p.62.

⁶ GONZÁLEZ, Aníbal, *La novela modernista hispanoamericana*, Madrid, Editorial Gredos, 1987, p.26.

evocar lo hispanoamericano, simbolizan paradójicamente la redefinición cultural que llevará al realismo telúrico, cuya estética se enraizó paulatinamente en la narrativa del Continente, con el paradigma antropológico y político del latinoamericano enfrentado a un destino incierto, sin que nuevas formas narrativas en el sentido artístico fuesen pensadas. Los nuevos escritores como Quiroga y Bosch (aunque lo separen el tiempo y el espacio), disponían del legado esteticista y meritorio del modernismo y veían emerger una literatura muchas veces inspiradas por preocupaciones extraliterarias, de filiación sociologista o apologéticas de revoluciones en curso. La adopción de nuevas problemáticas humanas, representadas por una narrativa dominante, donde emergen fuertes giros ensayísticos, se hacían en detrimento del cuento. Horacio Quiroga comprende los desafíos que plantea para el cuento una nueva cosmovisión literaria del latinoamericano. El escritor uruguayo teoriza tímidamente lo que debe ser un cuento de nuevo cuño. Aparecen así sucesivamente tres textos reflexivos cortos, en los años veinte: “El manual del perfecto cuentista”, “Ante el tribunal” y el “Decálogo del perfecto cuentista”, a los que se agrega más tarde “La retórica del cuento”.

Aunque al inicio las proposiciones de Quiroga son a veces confusas, intenta, a través de sus textos, deslindar la autonomía del cuento en el plano formal y estético e impedir que este género no se transforme en una argamasa discursiva subalterna de la poesía y la novela, en una suerte de género sincrético, en el que abundan peroratas moralizadoras y digresiones. Después de dar algunos consejos gramaticales y formales sin mucha claridad en el “Manual del perfecto cuentista”, sus proposiciones se hacen más concisas en el “Decálogo del perfecto cuentista” (1925).

Leamos algunos de ellos: “V. No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien

logrado, las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas.

‘VII. No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él, solo, tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.

‘VIII. Toma los personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el fin sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden ver o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta.’⁷

Horacio Quiroga en los puntos de su decálogo señalados arremete de soslayo contra la imaginación sin norte, la inspirada improvisación, el retoricismo ampuloso. Propone al cuentista potencial de seguir un hilo conductor desde la primera frase, dándole un seguimiento coherente a la representación de los personajes. Prefigura sin lugar a dudas las agudas reflexiones de Juan Bosch. No obstante sus posiciones sobre el género son relativamente ambiguas; no delimita bien el cuento de la novela. Será menester esperar su texto teórico “Ante el tribunal” (1930), para que las pautas estéticas de su decálogo cobren más consistencia y rigor: “Luché porque no se confundiesen los elementos emocionales del cuento y de la novela, pues, si bien idénticos en uno y otro tipo de relato, diferenciábanse esencialmente en la acuidad de la emoción creadora que a modo de corriente eléctrica, manifestábase por su fuerte tensión en el cuento, y por su vasta amplitud en la novela. Luché porque el cuento tuviera una sola línea, trazada por una sola mano sin temblor desde el principio al fin. Ningún obstáculo, ningún adorno o digresión debía acudir a aflojar la tensión de su hilo. El cuento era, para el fin que le es

⁷ QUIROGA, Horacio, “Decálogo del perfecto cuentista”, en *Cuentos*, México, Editorial Porrúa, 1968, p.34.

intrínseco, una flecha que cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente en el blanco.”⁸

El escritor uruguayo propugna claramente en este texto por la economía de los recursos estilísticos utilizados para contar, la ecuanimidad en cuanto a las exteriorización de las emociones del escritor, la intensidad y el abandono de la tentación a la amplitud propia al arte de novelar y evidentemente la relación de una trama vectorial, carente de digresiones. Se esboza asimismo en esta poética una diferenciación de la estructura de la novela y del cuento, que en Juan Bosch se precisará con más nitidez. Cabe subrayar que el cuento es considerado como un espacio autónomo abierto y por esa razón no se aventura a diseñar para sus coetáneos una ideología literaria fundada en temas proselitistas, a la manera modernista o como la naciente novela de la Revolución Mexicana. No confundió el espacio del debate ideológico-político con el espacio del relato.

Horacio Quiroga teoriza rápidamente el género del cuento como estructura y sistema de relaciones formales y ello a fin de que ese difícil arte preserve su calidad, su coherencia intrínseca. Como ya pudimos señalar, sus reflexiones despuntan en un período en que las preocupaciones de los movimientos literarios, se sumían en disquisiciones extraliterarias sobre la plaza del minero explotado o el respeto del legado antropológico del indio, en menoscabo del arte de contar, y por consiguiente del cuento mismo. No exagera el crítico uruguayo José Enrique Etcheberry cuando aduce que: “Horacio Quiroga expone su concepción del cuento en varios artículos en momentos en que nuevas corrientes estéticas o cambios de la sensibilidad hacían peligrar su vigencia.”⁹

⁸ QUIROGA, Horacio, “Ante el Tribunal”, *ibid.*, p.36.

⁹ ETCHEVERRY, José Enrique, *Horacio Quiroga y la creación artística*, Montevideo, Ediciones de la República, 1957, p.5.

Sin que el escritor uruguayo saque a colación los factores disgregadores que hubiesen conducido a socavar el cuento como sistema y patrimonio escritural, y a restarle peso estético a su vigencia como género, estuvieron presentes en sus reflexiones la progresiva adulteración del género cuentístico por factores políticos, su permeabilidad a otros géneros como la novela y el ensayo.

***La teoría cuentística de Juan Bosch:
definiciones de una poética cuentística***

Juan Bosch comparte con Horacio Quiroga el paradójico mérito de haber promovido una teoría del cuento como espacio autónomo, exento de deslices extraliterarios e ideológicos y de haber sido al mismo tiempo clasificado con él, a veces de manera arbitraria, en la corriente del realismo telúrico, cuyos cultores (en su vertiente indigenista, social o revolucionaria), se desviaron a veces inopinadamente de las reglas internas del arte de narrar, en aras de un compromiso político o mundano. Conviene puntualizar también que la adhesión de Bosch a algunos de los postulados del narrador sudamericano, fueron dictadas más por la ingente admiración que expresó por su prosa y su arte¹⁰ que por su adscripción a sus escritos teóricos. Considera a Horacio Quiroga, merced a sus dotes en materia de técnica del género, como el más avezado cuentista latinoamericano de todos los tiempos; es el único que figura de manera recurrente en el solio de grandes narradores universales¹¹, junto a los ingleses Rudyard Kipling y G. F.

¹⁰ En efecto y a pesar de ciertas similitudes de sus teorías, Bosch expresa: "El cuentista que más me impresionó, porque su obra respondía a la mayor parte de mis criterios sobre lo que era el cuento y cómo debía escribirse, fue Horacio Quiroga, pero lo que Quiroga dijo sobre la materia resultó ser muy esquemático, como por ejemplo su *Decálogo del cuentista*" ("Introducción explicativa 27 años después", p.66).

¹¹ Sin establecer una insulsa contabilidad, no es ocioso señalar que en este volumen el escritor uruguayo aparece citado 19 veces.

Chesterton, al francés Guy de Maupassant, a los rusos Antón Chejov y Leonidas Andreiev y con los norteamericanos Sherwood Anderson, Ernest Hemingway, Edgar Allan Poe y el danés Hans Christian Andersen.

Como aducimos ya, las reflexiones teóricas de Bosch fueron casi contemporáneas de las de Quiroga y surgieron en un momento en que el cuento sufría las embestidas de reivindicaciones culturalistas y políticas que podían mermar su composición interior. El cuentista dominicano se nutrió de los apogemas narrativos de Horacio Quiroga y en particular de su insistencia en sostener a lo largo del cuento una trayectoria temática vectorial, evitando digresiones, para no dispersar su recepción en el lector.

A semejanza del escritor uruguayo y a diferencias de la mayor parte de sus coetáneos del Continente, el escritor dominicano nunca confundió la reglas genéricas, el imprescindible deslinde formal de los diferentes niveles de significación (ilación temática rigurosa, ritmo, tensión estructural, economía discursiva y de recursos retóricos), que aluden al género, su esquema narrativo general, con las opciones políticas y temáticas que su vivir de dominicano le procuró. Supo separar los momentos de reflexión, no se enzarzó en la tradicional confusión entre el género y los contenidos semánticos que cada sujeto escoge de manera antojadiza en función de sus afinidades culturales y opciones sociales. Supo articular en su producción cuentística los procedimientos formales del cuento, para él universalmente válidos, con sus vivencias de sujeto sensible a las vicisitudes del campesino dominicano.

Su inteligencia literaria lo conlleva a disociar el universalismo de las estructuras narrativas de su teoría del cuento, de la singular cosmovisión subyacente a las obras de los escritores, de sus opciones antropológicas y sensibilidades personales.

Su teoría no es programática (ideológico-política), no la asienta sobre tópicos extraliterarios, no procede por acumulación de impresiones criollistas o de raigambre social, es decir no está fundada en una concepción heterónoma e instrumental de la literatura. En su dialéctica narrativa entre formas universales y opciones temáticas personales, sabe disociar teóricamente los momentos de la creación. Los dos aspectos confluirán en sus críticas literarias más bien para dar lugar a una crítica de identificación de la cual hablaremos ulteriormente.

La disposición interior del cuentista: vocación y disciplina

Juan Bosch principia sus ideas sobre el cuento como género singular en una reseña crítica acuñada en 1940 sobre *Cuentos para fomentar el turismo*, del puertorriqueño Emilio S. Belaval. El cuento aparece en ese artículo laudatorio, como un arte, consolidado a través de técnicas engendradas por un sujeto, y no como un liso espejo donde vienen a plasmarse, pasivamente, elementos exteriores. Refiriéndose directamente a los factores que intervienen en la disposición interior del cuentista en el arte de contar, antes de abordar las categorías del cuento, el escritor nos previene: “El cuento es producto tanto de un arte como de un oficio. El arte obedece a cierta configuración especial de los factores mentales del sujeto creador, configuración que puesta en contacto con una realidad determinada se produce en un sentido: el cuentista, el de la ordenación lógica de los sucesos, a menudo corrigiendo su ordenación natural. El cuentista es un ser cuya imaginación está subjetivamente disciplinada.”¹²

En estos primeros tanteos para delimitar el cuento como espacio creativo autónomo y como género, Bosch recurre a conceptos no estructurales, pero su pensamiento ciñe desde

¹² “Emilio S. Belaval cuentista de Puerto Rico”, p.34.

ya las configuraciones internas y el indispensable dominio de su arte que el sujeto-cuentista debe expresar. Antes de darse a la tarea de definir los procedimientos del cuento, el escritor dominicano insiste con exigente ahínco en definir las disposiciones interiores, es decir la disciplina interior que debe seguir el cuentista y sin las cuales las técnicas del género no pueden ser aplicadas: “Esa disciplina profunda y ajena a su voluntad se manifiesta en la ordenación que él hace de los fenómenos, arbitraria en cuanto a los demás, pero lógica y necesaria en cuanto a los fines que el cuentista persigue.”¹³

Insiste sobre la disciplina y después reconoce las facultades innatas del cuentista, pero persiste en enfatizar el carácter preponderante del aprendizaje y sobre todo la facultad del artista de discernir los diferentes aspectos de un oficio que es también un arte: “no basta solamente la capacidad natural, y es aquí donde interviene la parte que corresponde al oficio. Un cuentista tiene que aprender a describir, a conocer de golpe el valor relativo de las situaciones y a saber distinguir en un suceso los detalles más importantes, que son a menudo los que parecen serlo menos; debe también adquirir la elasticidad de estilo necesaria para dar a cada hecho su ritmo propio.”¹⁴

Este aspecto crucial que toca directamente a la formación del cuentista, se inscribe a contracorriente de la ideología del talento y de la inspiración. No hay que confundirla con el arte y las técnicas que propondrá a todo lo largo de su ingente trayectoria de creador, mas no pueden ser tampoco desligadas. Es la fase previa al arte que aprenderá el cuentista. El cuento antes de ser creación, es pues facultad de discernimiento. Su dimensión de corto aliento, no debe inducir a ver en él un sucedáneo de la novela, su forma aminorada necesita

¹³ *Ibid.* p.34.

¹⁴ *Ibid.* p.35.

por ende estudio y práctica. Bosch subraya al respecto en sus “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”, antes de abordar con perspicacia las formas estéticas que condicionan la creación de un cuento bien logrado, las predisposiciones conductuales del cuentista, que forman parte de su vocación. El cuentista, dice, debe ser “un maestro de emociones” y debe trabajar en la “intensidad de su vocación. Nadie que no tenga vocación de cuentista puede llegar a escribir buenos cuentos.”¹⁵ A partir de su experiencia Bosch ve en la práctica y aprendizaje del cuento un factor preponderante más consistente que las improvisaciones y prerrogativas de libertad del escritor. Le otorga primacía a la práctica y sus efectos en el tiempo: “A menos que se trate de un caso excepcional, un buen escritor de cuentos tarda años en dominar la técnica del género, y la técnica se adquiere con la práctica más que con estudios.”¹⁶

Decenios después, y sobre todo para corroborar sus ideas difundidas sobre la disciplina de trabajo y el tiempo que ello implica para acuñar de un trabajo de calidad, reitera en “Tiempo y trabajo en la creación literaria”: “Toda obra de creación —del hombre o de la naturaleza— se realiza en el seno del tiempo, y hay una sola manera de llevarla a cabo, que es trabajando. El creador, pues, está obligado, por la fuerza misma que lo lleva a crear, a sumergirse en el tiempo para trabajar. En última instancia, el valor de la obra creada estará en relación con el tiempo consumido en ejecutarla, o estará en relación con la intensidad con que el creador haya trabajado, dado que hay una medida del tiempo que se da en intensidad. Todas esas palabras las resumió Víctor Hugo diciendo que el genio es trabajo.”¹⁷

¹⁵ “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”, p.69.

¹⁶ *Ibid.*, p.70.

¹⁷ “Tiempo y trabajo en la creación artística”, p.351.

La dedicación, la paciencia fraguada en el tiempo y antes que nada el trabajo intenso median entre el cuentista y el arte de escribir cuentos. Por ello la teoría de Bosch está primeramente fundada en la disciplina del escritor, en el tiempo consagrado, en una suerte de ascetismo artístico, ajenos a la teoría del genio innato. Serán estas pautas las condiciones sine qua non para llegar a dominar la técnica y lograr un buen cuento. Estos aspectos aparentemente exteriores son determinantes en la medida en que el cuentista se concentra en su universo narrativo y en una práctica asidua de su arte, complementos indisolubles de su aprendizaje. Sin estas premisas sobre la disposición interior y la disciplina del trabajo conquistadas en el tiempo, las técnicas de las cuales hablará Juan Bosch ulteriormente, tendrían un sentido relativo. Para él el arte y oficio del cuento no se resumen a un pasatiempo dominiguero. La inconstancia, la práctica ocasional, la falta de disciplina interior son rémoras que impedirán al cuentista de acuñar un buen cuento o simplemente de ser cuentista.

En su “Introducción explicativa 27 años después”, a raíz de la edición dominicana de “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”, propone su caso como ejemplo y asevera que sin la dedicación en el tiempo, sin la práctica denodada y el estudio consagrado a los grandes maestros del género no hubiese podido percibir a cabalidad las técnicas cuentísticas y por consiguiente no hubiese podido adquirir los conocimientos necesarios para la redacción de “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”: “Todos los conceptos acerca del cuento que aparecen en “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos” fueron formados en los años en que me dediqué a distinguir qué diferencia había entre un cuento, una novela y un relato, pero debo decir que el aprendizaje iba haciéndolo en la práctica, esto es, mientras escribía cuentos, de los cuales no son pocos los que fueron escritos para demostrarme a mí mismo si era o no era válida

tal o cual idea acerca del cuento que se me ocurría, a veces a las horas y en los sitios menos apropiados, con lo que quiero dar a entender que esas ideas respondían a criterios que a mi juicio aplicaban los grandes maestros a quienes me he referido.”¹⁸

La teoría inmanente del cuento propia a Bosch se configura a partir de una práctica y un aprendizaje que le depara esa práctica¹⁹; su concepción se funda, como dijimos, en la sutil articulación que se desprende de su cultivo del arte de narrar y de la frecuentación pedagógica de los maestros del cuento. Esa articulación donde alió creatividad y humildad pedagógica lo formó en el oficio de cuentista y le permitió concomitantemente deslindar en términos teóricos la especificidad genérica del cuento, elaborando categorías donde afirmó la autonomía de dicho arte. Es obvio que el ejercicio de la crítica como escritura reflexiva sobre el género fue el valor agregado intelectual que consolidó su teoría.

Crítica del paradigma extra-narrativo para definir el cuento

Bosch procede, con minucia y perspicacia, a discriminar en el decurso de su quehacer crítico y teórico aquellos aspectos que en la tradición cuentística tendían a ser sobrestimados, y hasta teorizados como criterios narratológicos, pero que para él son extra-narrativos porque se refieren más a elementos materiales y referenciales que a formas de composición internas

¹⁸ “Introducción explicativa 27 años después”, p.64.

¹⁹ Muchos años después en cuanto a la necesaria perseverancia que debe primar en el trabajo del cuentista, y a partir de la cual Bosch logra dominar el difícil arte, dice al escritor Guillermo Piña-Contreras: “Durante muchos años tuve problemas técnicos que no sabía resolver en mis cuentos. Recuerdo que fue en el año 1942, al escribir ‘El río y su enemigo’, cuando me dije a mí mismo: ‘Bueno, ahora ya domino el género; ya sé escribir cuentos y a partir de ahora puedo escribir el cuento que me dé la gana y como me dé la gana’. Pero eso fue en 1942 y yo había comenzado a escribir cuentos desde que tenía como doce años” (PIÑA-CONTRERAS, Guillermo, “Literatura y experiencia literaria”, p.370).

del cuento. Nos propusimos con esta digresión hermenéutica mostrar que para el escritor dominicano es crucial delimitar los prejuicios conceptuales sobre el arte del cuento, porque dan lugar, indefectiblemente, a interpretaciones erróneas y siembran la confusión entre las reglas internas del arte de escribir cuentos y aspectos referenciales, es decir que atañen más bien al mundo exterior. Bosch no sólo atina a teorizar la diferencia entre un cuento y una novela, sino que tiende a expurgar de la concepción del cuento elementos aparentemente narrativos que suelen más bien pertenecer a la realidad mundana. En su conferencia “Características del cuento” (1944), basada en *La Luna Nona y otros cuentos* del cubano Lino Novás Calvo, Bosch, antes de definir sus criterios sobre el género, que ya había esbozado en su artículo crítico sobre Emilio S. Belaval, previene al lector contra las falsas evidencias y los lugares comunes que tienden a parasitar el concepto de cuento. El criterio para demarcar el cuento de una novela, nos advierte, no es el tamaño: “¿Cuáles son las características del cuento? ¿El tamaño? No. Un cuento puede ser bastante largo, como en el caso de ‘Bola de sebo’, y ser cuento; o excesivamente corto, como ‘A la deriva’, y ser cuento. El tamaño parece tener carácter decisivo en este género misterioso y apasionante, pero sólo lo parece. No es él lo determinante en la factura del cuento ‘Cranquebille’ de Anatole France, no puede ser más largo y no puede ser más cuento. Así, la circunstancia de que el más corto de los relatos de Lino Novás Calvo, en el libro que comentamos, tenga menos de 17 páginas, nada tiene que ver con mi apreciación; pues podrían tener todos 30 páginas y aun más, y ser, sin embargo [cuento]; podrían tener 5, y no serlo.”²⁰

²⁰ “Características del cuento”, p.38.

En la lógica de definición de una poética formal del cuento, el teórico en ciernes procede por negación de los aspectos pseudo-estéticos, tomando ejemplos de uno de sus maestros, Guy de Maupassant. Considera a fin de cuentas el tamaño del cuento como un criterio cuantitativo, sin incidencia significativa en el proceso creador del género. La espacialización material de un relato, en capítulos o en páginas, no es un problema estético sino físico, es decir extra-narrativo, aunque en otro artículo defina a la novela por su extensión.

La palabra tamaño no es sinónimo de extensión; no supone en el escritor teórico una disolución del cuento en acciones y temas diferentes. La extensión es un concepto que implica estéticamente digresiones y dispersión temática, propios a la novela. El tamaño es material, la extensión es narratológica.

Después de la cuestión paratextual del tamaño, Bosch impugna el criterio temporal representado en la intriga. Percibe, a nuestro modo de ver, su carácter ambiguo, pues hay en efecto tiempo narrativo y tiempo simplemente, es decir extra-narrativo, y la confusión es frecuente. Cosa que se presta, más que los otros factores, a interpretaciones erróneas. En efecto, es como el espacio, un eje estructurador del relato, un organizador textual en el accionar de los personajes en el universo narrativo representado. El escritor hace primero hincapié en la importancia de los registros de la temporalidad interna, de lo que llama atinadamente el "módulo tempo-espacial" "del ritmo del desarrollo"²¹ del tema en el proceso interior de coherencia del cuento.

Atina sin embargo a distinguir el relato en sí y su ritmo temporal, del tiempo cronológico exterior. Con su vocabulario valora en el cuento el tiempo como significante rítmico y organizador, mas no como unidad cuantitativa, de medida,

²¹ *Ibid.*, p.40.

representada a partir de los relojes, es decir meramente exterior. La amplitud del tiempo, la cuantificación de las horas, días y meses no son signos definitorios del cuento y por consiguiente no forman parte del arte de contar: “tampoco quiere decir que lo que sucede en un cuento deba ocurrir en un espacio preciso, por ejemplo, en una hora. No hablo de lo que se relata, sino del relato en sí; no me refiero a lo que se contiene, sino a la manera de contenerlo.”²²

Lo que precede resume ostensiblemente la concepción que Bosch se hará del género: separa los elementos que son discursivos, inmanentes al proceso de creación de un cuento, el relato en sí, la manera de contenerlo, de los elementos de la historia contada, es decir de aquellos que les son trascendentes, exteriores de lo que se relata.

No cede ante la ilusión realista que consiste en hacer creer, mediante recursos retóricos de tipo icónicos, en el tiempo como unidad contable y proceso referencial de una realidad exterior, ajena las más de las veces al texto, pero con la cual cuentistas y teóricos, presuntuosamente, pretenden suplantarla a fin de crear efectos de verosimilitud. No confunde el tiempo del cuento y el tiempo de la realidad exterior.

El teórico dominicano comienza a fraguar una poética, es decir un sistema de reglas internas que considera propias al cuento, constitutivas de su autonomía textual. Piensa que debe dilucidar las ambigüedades, sobre todo las disquisiciones metafísicas sobre la realidad espacial y temporal de tipo referencial, por ser éstas irrelevantes en la constitución interna de un cuento. Jerarquiza las unidades que configuran la forma-sentido del cuento y así relativiza la importancia de la representación del tiempo. Bosch se prevalece de ejemplos tomados de los maestros de la cuentística universal

²² *Ibid.*

para impugnar una concepción del tiempo exterior al cuento: “Esa admirable pieza llamada ‘El Refugio’, de Maupassant, ocurre en muchos meses; pero el lector no tiene el transcurso del tiempo en ‘El Refugio’, porque el tiempo no es el tema central del cuento; el tema allí es el pavor a la soledad; cuánto tiempo necesitó el protagonista para ser víctima de ese pavor es cosa que no interesa y que Maupassant, por tanto, no da; alguna frase suelta, sin importancia alguna, le sirve para ir dejando pasar los meses en la nevada montaña suiza donde sitúa a sus personajes. Por lo demás, el tiempo de que hemos hablado arriba no es ése que se mide en relojes.”²³

El tiempo es periférico y a la vez aglutinante estructuralmente, está supeditado al tema, al desarrollo de la intriga como factor de cohesión inmanente; los conectores temporales propios al discurso que se explaya, recentran el cuento, le dan un asidero rítmico a la intriga; mas no se trata, como bien lo colige el escritor, del tiempo cronológico, vivencial, del tiempo de la cotidianidad mundana.

A fin de evitar toda ambigüedad y sobre todo la ya consabida confusión entre la realidad extra-narrativa (fuente de interminables debates bizantinos), y la temporalidad del cuento como espacio inmanente y conector rítmico del tema, Bosch enfatiza, a propósito de “El Refugio”, de Guy de Maupassant: “en el cuento de Maupassant que acabamos de mencionar, ese tiempo no se refiere al tiempo astronómico sino al ritmo del desarrollo de la locura en un sujeto abandonado a la soledad.”²⁴

En su acuciosa dialéctica de negación-afirmación de los procedimientos narrativos que pueden revestir una cierta ambigüedad, el escritor dominicano valoriza la dimensión temporal interna, pero desde luego a partir de una óptica

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

inmanente, interna al cuento. Arremete como vimos contra una concepción extraliteraria del tiempo²⁵, mas para subrayar su peso ontológico en la intriga y en particular su papel estructurador en el proceso de creación, indisociable del tema: “El tiempo del universo-cuento es su razón de ser, y la medida de ese tiempo debe ser rigurosamente aplicada a lo que sea el tema central del cuento y a todo lo demás, incluyendo, desde luego, a la expresión, que es una parte tan importante de dicho universo, como lo es la corteza terrestre en el mundo que habitamos.”²⁶

Las nociones de universo-cuento y de expresión son componentes inmanentes en las reflexiones de Bosch, unidades articuladas de su composición y no elementos materiales exteriores que el narrador yuxtapone al cuento. El tiempo, unidad esencial de la organización interna, lejos de ser un referente cronológico, es un significativo articulador sin el cual el tema hallaría difícil coherencia. En estas reflexiones el escritor despeja dudas y confusiones atinentes a aspectos de vital importancia como son el espacio y el tiempo de la ficción.

Las categorías de una poética cuentística

Como ya argüimos Juan Bosch, pese a los lapsos a veces importantes que separan sus artículos de sus entrevistas, logra gradualmente concebir una teoría del cuento coherente, reforzada grandemente por su praxis de narrador. Elucida como

²⁵ El formalista ruso Victor Chklovski decía, en 1929, sobre una visión cuantitativa y por consiguiente errada de la obra, en la cual podemos incluir el tamaño y el tiempo presentes en la crítica de Bosch: “A nivel de la obra, los valores numéricos, cuantitativos y la posibilidad de elucidar un denominador común entre ellos, carecen de importancia. Lo que importa es la relación entre los componentes de la obra” (CHOLOVSKI, Victor, *Sur la théorie de la prose* (Trad. du russe par Guy Verret), Lausanne, Editions l’Age d’homme, 1973, p.271).

²⁶ *Ibid.*, p.41.

ya lo vimos las disposiciones interiores y en particular la disciplina que suele acompañar a un cuentista que hace de su que-hacer un arte y no un pasatiempo peregrino; subraya las ambigüedades de nociones (tamaño, tiempo) que las más de las veces mal se avienen con las formas interiores del género, y redefine el papel estructurador del tiempo en el universo-cuento como expresión de la unidad temática. Ahora veremos como dilucida categorías cuya correlaciones intrínsecas conforman la estructura interna de un cuento bien logrado.

El núcleo temático, la unidad y el interés del lector

La categoría de “tema central” es en los escritos diversos de Bosch una noción clave, el eje estructurador principal en torno al cual el cuentista nato debe hacer acopio de destrezas técnicas medidas. No es un mero vocablo, es una noción sin la cual las reflexiones de Bosch se disolverían ineluctablemente en disquisiciones personales sin relevancia. Esta categoría aparece citada cinco veces en la conferencia “Características del cuento” (1944), y es asociada a la cohesión de los componentes (personajes, acciones), a la necesidad de afinar la intriga en una cierta linealidad, esto es a la inteligibilidad del cuento. Como dice el teórico: “Una de las condiciones esenciales del cuento es la persistencia en el tema central.”²⁷

El tema central es considerado como una macrounidad insustituible, es coextensible al cuento²⁸ y no, como se piensa vagamente, un tópico que el lector debe ceñir al azar en el decurso del relato. A partir del razonamiento y de la

²⁷ “Características del cuento”, p.38.

²⁸ Como bien lo adujo el semiólogo francés Michel Collot: “La función integradora del tema se extiende a todos los niveles de la organización de la obra, tanto en su vertiente significante como en su vertiente significada” (COLLOT, Michel, “Le thème selon la critique thématique”, in *Communications*, No. 47, Paris, Editions du Seuil, 1988, p.88).

concepción del tema central en Bosch sería ocioso preguntarse: ¿Cuál es el tema de cuento? Pues no es representado a partir de significaciones colaterales sino que es inmanente al proceso global de la escritura, y es a partir de su presencia vertical y horizontal en el cuento que la obra cobra una significación inteligible. Como en Horacio Quiroga, el tema central al cual se refiere el escritor dominicano se expande a partir de una escritura vectorial, y orientada. Existe relativamente fuera como materia prima de lo que el llama la “expresión”, pero se encarna en el discurso narrativo, en esa expresión, e indisolublemente en las unidades temporales y espaciales.

Las poéticas narrativas metafísicas disocian los elementos inherentes al texto: los procesos retóricos descriptivos son concebidos al margen de la caracterización de los personajes y de las acciones, el tema es visto como un subproducto de una idea o una ideología, exterior al texto. Las incoherencias, las digresiones son la consecuencia de la disociación de un presunto contenido y de su expresión o forma.

Juan Bosch soslaya esta falsa visión y no separa el tema central de la expresión, el discurso narrativo de la historia contada; su poética es integradora. La categoría de “unidad” en sus escritos es clave para comprender la concepción inmanente del cuento, pues evita anteponer un tema exterior, trascendente, que el discurso vendría a representar pasivamente. Aunque es evidente que sin selección previa de un tema no puede haber cuento, el tema entra en un proceso de elaboración y transformación en su interior. El tema estructura el relato como un todo coherente, pero éste también, con sus componentes de espacio y tiempo estructura al tema. La expresión, es decir la escritura, le da una cohesión e inteligibilidad que el tema no obtendría en estado bruto. Así podríamos interpretar lo que plantea Bosch: “lo característico

en esa unidad de tema y expresión en el cuento es que a todo lo largo tiene que conservar las medidas de su universo, las medidas de espacio y tiempo sin alteración.”²⁹

Si Bosch propone una dominante del tema central en la configuración del relato, merced a su capacidad a constituirse a partir de los diferentes factores narrativos y descriptivos (personajes, lugares, tiempo, acciones), reconoce que su eficacia depende de su estrecha y necesaria compenetración con la expresión adecuada y está supeditada en algunos de sus aspectos a la capacidad de síntesis del creador. No hay tema central sin una expresión rigurosamente trabajada por el cuentista. Su recepción eficaz en el lector potencial supone una economía estricta de medios expresivos; ellos permiten aunar los factores que componen el tema central: “El cuento es la condensación instantánea de un ambiente, una vida, una pasión, o un suceso; y en tal condensación no puede sobrar una palabra ni un sentimiento ni un color.”³⁰

Con el paso del tiempo las reflexiones del escritor y teórico se van decantando y haciéndose más precisas o digamos más unitarias. No despuntan contradicciones, mantiene su teoría tal cual y evidentemente sus categorías de tema-unidad se hacen más indisociables. La cita que antecede proviene de un texto crítico de 1947 sobre el escritor venezolano Rómulo Gallegos. Nombra de manera perifrástica al tema central y la expresión. La capacidad de condensación de la cual habla no acompaña al tema sino que lo condiciona y lo enraíza en la necesaria cohesión, para una mayor eficacia receptiva. En el decurso de la elaboración de su poética cuentística, las categorías narrativas se depuran, se simplifican. No olvidemos que el teórico en ciernes se forjó en los

²⁹ “Características del cuento”, p.39.

³⁰ “Del retablo de los gigantes”, p.55.

textos críticos ya citados y no en textos teóricos. Con el tiempo sus posiciones estéticas apenas experimentan variaciones, sus categorías operacionales se enlazan mejor y su intransigencia hacia los “desvíos” se confirman. En “El tema del cuento” (1958), y en sus “Apuntes...” (1958), el teórico asienta con más profundidad su concepción.

Cabe al respecto señalar que en sus “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos” Bosch abandona la noción de “tema central” y la reemplaza por la más anodina de “tema”. En otro importante texto contemporáneo del citado “El tema del cuento” tampoco hace alusión al “tema central”. ¿Se trata acaso de una omisión léxica sin implicaciones o tal vez sopesó en el transcurso de sus reflexiones los riesgos de incoherencias que la noción de tema central acarrearía? Es lícito argüir que Bosch al pasar a un texto teórico quiso establecer un nexo lógico más consistente, desprovisto de ambigüedades, con categorías como condensación, unidad y sobre todo intensidad, que caracterizan la radical coherencia de su poética.

La noción de “tema central” fue concebida en críticas de novelas o cuentos con perfiles de novelas; luego fue introducida en su definición genérica del cuento. Pero implicaba, es nuestro punto de vista, que habría la posibilidad de acompañarlo de temas periféricos, es decir no centrales. En la implacable lógica de su poética ello implicaría un riesgo, la distensión de la condensación y coherencia, afirmadas reiteradas veces con tesón por el escritor y una potencial contradicción con su impugnación de las digresiones y desvíos propios a la novela pero que no tenían cabida en el arte restrictivo del cuento.

En sus “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”, desaparece la noción un tanto ambigua de “tema central”, su teoría se hace más exigente: “A partir del principio, el cuentista debe ser implacable con el sujeto de su obra; lo conducirá

sin piedad hacia el destino que previamente le ha trazado; no le permitirá el menor desvío.”³¹

Aquí “sujeto” es sinónimo de tema y, figura dentro de un contexto donde el teórico previene a los cuentista contra todo desvío de la trayectoria rítmica que se le da a dicho tema en el transcurso del relato. Las digresiones o desvíos con respecto al tema o el sujeto relatado serán su ángulo de ataque en otros textos, donde el tema sufre bifurcaciones. En una lectura implacable que efectúa en “El cuento” (1987), sobre una antología de cuentos colombianos, nuestro autor descalifica, no sin una nota de exagerada intransigencia, a la casi totalidad de los textos. Años antes, en “El tema en el cuento”, prevenía contra los desvíos y sobre la necesaria concentración en el hecho-tema: “el arte del cuento consiste en situarse frente a un hecho y dirigirse a él resueltamente, sin darles caracteres de hechos a los sucesos que marcan el camino hacia el hecho; todos esos sucesos están subordinados al hecho hacia el cual va el cuentista; él es el tema.”³²

Podemos inferir sin ambages que a la larga, la noción de tema central, pese a la pertinencia teórica que albergaba en el análisis del cuento, era más apropiada para la novela, pues se refería implícitamente a emanaciones temáticas secundarias, tal vez digresiones hacia otros sucesos. Creemos que este abandono abocó al escritor a darle más contundencia a su poética y le permitió deslindar con más clarividencia el rigor creativo del cuento, apartando su tendencia moderna a la dispersión narrativa.

En otro orden de ideas, para Bosch el tema no solamente es el eje estructurador que garantiza una buena apreciación del cuento, un factor narrativo dotado de lógica y provisto de

³¹ “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”, p.72.

³² “El tema en el cuento”, pp.77-78.

la facultad de sostener la unidad del sentido. Es decir no confina al tema a la sola función de coherencia significativa; intuyó que su virtud de cohesión debía conjugarse con cualidades de receptividad, es decir dentro del marco de una recepción del texto por un lector potencial. Dentro de esa óptica receptiva donde se toma en cuenta al lector y dentro del marco de su poética exigente es normal que le exija al buen cuentista su capacidad de discernir el tema conveniente. Esas prescripciones, lejos de ser un recetario para cuentistas, están profundamente cimentadas en una teoría humanista del “otro” como recreador del cuento.³³

Considera que a ese otro que llama lector no se le puede desmovilizar con cuentos exentos de interés.

Desde los primeros párrafos de sus “Apuntes...” Bosch define el cuento en función de la narración de un hecho que sea indefectiblemente importante, que revista un interés real para los lectores: “puede afirmarse que un cuento es el relato de un hecho que tiene indudable importancia. La importancia del hecho es desde luego relativa, mas debe ser indudable, convincente para la generalidad de los lectores. Si el suceso que forma el meollo del cuento carece de importancia, lo que se escribe puede ser un cuadro, una escena, una estampa, pero no es un cuento.”³⁴

El interés suscitado en el lector por el “suceso”, es decir por el tema dista de ser un elemento extra-narrativo para convertirse en condicionante de sus elementos internos. Va aún más lejos; incluye el discernimiento de un tema apropiado de

³³ Margarita Fernández-Olmos tiene razón cuando dice: “Bosch al igual que otros cuentistas contemporáneos busca una mayor participación del lector en la recreación cuentística y le presenta la esencia de la obra de tal forma que el lector se interese” (FERNANDEZ-OLMOS, Margarita, *La cuentística de Bosch. Un análisis crítico-cultural*, Santo Domingo, Editora Alfa y Omega, 1987, p.37).

³⁴ “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”, p.69.

parte del escritor, dentro de la técnica del género: “Aprender a discernir dónde hay un tema para cuento es parte esencial de la técnica. Esa técnica es el oficio peculiar con que se trabaja, el esqueleto de toda obra de creación; es la *tekné* de los griegos o, si se quiere, la parte del artesanado imprescindible en bagaje del artista.”³⁵

A diferencia de otras poéticas narrativas fundadas en la ideologización a ultranza del espacio literario y por ende en la selección de un tema idóneo políticamente (la reivindicación de la cultura del indio, los derroteros heroicos de un personaje en la revolución mexicana, la cultura regionalista nordestina en el caso brasileño), el escritor dominicano no endilga temas conformes a supuestos compromisos históricos de los escritores. Intuye que esta inversión de las premisas estéticas que consiste en anteponer una cosmovisión personal o grupal a una forma-tema, llevaría al cuento a su dislocación interna, transformándolo en una perorata ajena a su ordenamiento interno. La perspicacia de Juan Bosch estriba en que hace de la selección del tema, su materia prima y del hipotético interés que éste revestiría para el lector, un elemento de la composición para alcanzar en términos formales un cuento logrado, y al mismo tiempo prescinde de toda prescripción ideológica. No formula consejos sobre el tema preciso que debe escoger el escritor para acordar sus violines con el bien, la justicia social, o la revolución. El tema es forma estructuradora y núcleo potencial de la recepción de la obra, y no sustancia programática susceptible de propalar reivindicaciones extraliterarias.

¿Se desentiende Bosch del tema y las opciones axiológicas e ideológicas que le dan un perfil cultural al cuento, más allá de sus técnicas, y de su configuración interna? Por supuesto

³⁵ *Ibid.* p.70.

que no. Son niveles diferentes. Con inusitada lucidez traza a lo largo de la elaboración de su poética, una tenue frontera entre los universales de la narración cuentística, válidos para juzgar lo que conviene llamar un cuento, y el libre albedrío creativo del cuentista, sus gustos personales, sus opciones estéticos-ideológicas. Su poética es de composición, no normativa y mucho menos burdamente ideológica. Fija pautas formales, técnicas, mas respeta la libertad creativa: “De paso diremos que una vez adquirida la técnica, el cuentista puede escoger su propio camino, ser ‘hermético’ o ‘figurativo’ como se dice ahora, o lo que es lo mismo, subjetivo u objetivo; aplicar su estilo personal, presentar su obra desde su ángulo individual; expresarse como él crea que debe hacerlo.”³⁶

Soslaya toda confusión entre las fases de la creación pero no disocia el significante del significado. Está consciente que una poética del bien escribir cuentos, por más rigurosa que sean sus prescripciones estéticas y formales, al menos de transfigurarse en manifiesto, no puede ceñir el efluvio creativo del cuentista, encorsetar la libre dinámica imaginativa o restringir a nombre de una dogmática de la coherencia, opciones estilística personales. En varias ocasiones Bosch nos afirma que forjó sus concepciones sobre el cuento y su praxis creativa a partir del estudio de un conjunto de autores ya citados. La diversidad temática, la caracterización y rango social de los personajes, la dialéctica estilo-contenido, son tópicos del cuento que son asumidos con inusitadas destrezas pero de manera disímil por estos grandes narradores. En efecto si entre Guy de Maupassant y Rudyard Kipling, entre Antón Chejov y Sherwood Anderson hubo vasos comunicantes evidentes en cuanto al arte de escribir cuentos, sus universos imaginarios están hondamente impregnados por preocupaciones humanas

³⁶ *Ibid.*

a veces tangencialmente contrapuestas. La poética de Bosch es cerrada en cuanto a los universales de la narración y abierta en lo que atañe a la impronta personal que tal o cual autor le imprime a su obra. No obstante, en “El tema del cuento” se permite elucidar una serie de temas que considera universales y opcionales, pero no para mientes al afirmar que el cuentista puede mermar y empobrecer un cuento si restringe su sentido a un nativismo pintoresco sin trascendencia universal: “Si el tema no satisface ciertas condiciones, el cuento será pobre o francamente malo aunque su autor domine a perfección la manera de presentarlo. Lo pintoresco, por ejemplo, no tiene calidad para servir de tema; en cambio puede serlo, y muy bueno, para un artículo de costumbres o para una página de buen humor.”³⁷

Otros de los rasgos sobresalientes de la amplitud de espíritu que transmite la poética del escritor dominicano, es la ausencia en sus reflexiones del paradigma de la verosimilitud³⁸ tan en boga en Europa y en América Latina, y que consistió en proponer (e imponer), giros0 narrativos y descriptivos tendientes a crear una “ilusión de realidad”. Elude dicho paradigma en un contexto latinoamericano donde se debatía arduamente sobre la forma más idónea de representar al indio (desde Alcides Arguedas hasta José María Arguedas, pasando por Ciro Alegría y las reflexiones del sociólogo marxista José Carlos Mariátegui), para hacer enraizar la visión transmitida por el cuento en la credulidad del lector, en el falso dilema estético de la representación verídica de “lo real”. No incurrió en el error de confundir

³⁷ “El tema en el cuento”, p.80.

³⁸ El escritor le dice al crítico y escritor Guillermo Piña-Contreras respecto a dicho paradigma: “Toda novela es una fabulación, una mentira desde un punto de vista; desde el punto de vista de que es mentira toda obra de creación, toda obra artística” (“Literatura y experiencia literaria”, p.385).

representación de ideas (donde se pueden establecer criterios de veracidad y falsedad), y representación de universos imaginarios. De otro modo la libertad temática y de estilo por la que aboga en su obra se hubiese visto menguada. Ello es tanto más importante de destacar por cuanto Juan Bosch ha sido copiosamente clasificado en la corriente del realismo telúrico, donde este tipo de preocupaciones estéticas tuvieron adláteres entusiastas. Aunque Bosch instaba a los jóvenes cuentistas a “que estudien el material con minuciosidad y seriedad; que estudien concienzudamente el escenario de su cuento, el personaje y su ambiente, su mundo psicológico y el trabajo con que se gana la vida.”³⁹

Traza fronteras entre el mundo imaginario y la ilusión referencial, entre la libre imaginación y la sumisión a una supuesta realidad circundante. Presintió y se convenció anticipadamente con la aguda intuición que caracterizan sus “Apuntes...”, de un aspecto que los estructuralistas franceses revelaron años más tarde: que la verosimilitud de la literatura realista estaba fundada “como un sistema de procedimientos retóricos que tienden a presentar los lazos entre la literatura y el mundo exterior como formas de sumisión al referente.”⁴⁰

La sumisión al referente presupone una poética fundada en elementos extraliterarios e implicaría la incorporación de facto al cuento de aquellos elementos que el escritor dominicano se esmeró en criticar, como el tiempo cronológico y el tamaño, por ejemplo. Esto implicaría una definición casi pictórica de los personajes, sin hablar de un catálogo de temas que se ajusten a ese referente (generalmente social o político), que en América Latina, en aquel entonces, giraba en torno a conflictos sociales y asonadas políticas. Una ideología de la

³⁹ “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”, p.75.

⁴⁰ TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la Prose*, Paris, Editions du Seuil, 1971, p.76.

literatura como subproducto de las ideas hubiese substituido la poética dialéctica diseñada por Juan Bosch. Pero el escritor supo aquilatar sutilmente los diferentes niveles que intervienen en la creación cuentística y no forzó un acercamiento entre las reglas de un arte (el cuento) y el mundo real.

Bosch tuvo conciencia que el texto es ficción y artificio y si se le ha incluido en el ámbito socio-literario del realismo telúrico o del criollismo, no podemos afirmar que su praxis cuentística, en cuyas manifestaciones el tópico rural cobra una singular importancia, haya pecado de sumisión al conjunto referencial “ruralidad”, en desmedro de su arte del género y de una producción cuentística finamente alusiva. Su concepción del cuento es inmanente, estructural y ello lo lleva, pese a apariencias contrarias, a desdeñar tanto en sus reflexiones como en sus cuentos los tópicos esenciales de la literatura de la época, y en particular el código retórico de la verosimilitud, ilusión de ilusiones de escritores que cultivaron una literatura programática, de denuncia, de dudosa calidad.

La intensidad en la poética cuentística de Juan Bosch

Esta categoría del relato tal como la vislumbra Bosch atraviesa sus escritos y entrevistas de manera recurrente. No es una categoría peregrina sin lazos con el conjunto ni alberga ella una carga metafórica sin rigor conceptual. Al contrario, la intensidad es en los textos críticos o teóricos de Bosch el punto álgido de conexión entre la expresión estilística y el tema. No contiene elementos lingüísticos separados que podamos identificar y utilizar como ingredientes para mejorar la redacción de un cuento; la intensidad es translingüística, posee una virtud poética aglutinante, sintetiza, condensa, y con su adecuada utilización y la comedida conciencia de sus efectos, el escritor evita las digresiones subtemáticas.

La poética narrativa del escritor dominicano se caracteriza por imponerle al tema una expresión condensadora y vectorial, un ritmo tenso (no sólo temporal como se piensa), desprovisto de pausas narrativas y de anfractuosidades retóricas (generalmente de tipo descriptivas). La virtud dialéctica de la intensidad, según Bosch, consiste por una parte en delimitar el tema y su desarrollo secuencial en ese universo cerrado que es el cuento, y a la vez mantener en vilo la atención del lector, que recordemos, en la poética del escritor desempeña un papel estructurador anónimo y no material. La intensidad, en sus textos, deslinda estructuralmente la peculiaridad genérica del cuento, de la novela: “La diferencia entre un género y el otro está en la dirección: la novela es extensa; el cuento es intenso.”⁴¹

La categoría de intensidad contiene un ineludible sentido polémico, pues el autor lo utiliza para cuestionar digresiones en libros de cuentos y darle a éstos categoría de novela. En el ya citado y polémico artículo publicado en *Mirador literario* de La Habana en 1944, en el que elogia y a la vez descalifica como colección de cuentos *La Luna Nona y otros cuentos*, de Lino Novas Calvo, Bosch cita la ya consabida metáfora quiroguiana de la flecha lanzada a un blanco con la cual el narrador sudamericano fija pautas de tensión interna para el cuento. Retoma las reflexiones e intuiciones del uruguayo, y las profundiza: “Horacio Quiroga decía —y el tenía autoridad bastante para hablar del asunto— que el cuento es una flecha dirigida rectamente hacia un blanco. Con esa gráfica imagen Quiroga dejó dicho qué especie de tema central era el del cuento y cómo debía ser manejado; es el hecho en sí descarnado, tomado desde el inicio mismo del relato en toda su amplitud, sin dejar un solo detalle abandonado,

⁴¹ “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”, p.71.

agarrado —así, con garra de animal de presa— el suceso por su parte vital —que puede ser la que menos lo parezca— y no soltarlo ni permitirle la menor libertad, hasta extraerle la consecuencia última que el autor haya fijado.”⁴²

El escritor dominicano parte de las intuiciones de su admirado predecesor y en particular de la coherente ilación temática lograda gracias a la intensidad sostenida, para definir de forma visible dicha categoría del relato. En este párrafo el escritor dominicano retoma la metáfora direccional e intensiva de la flecha dirigida hacia un blanco, y agregando frases muy oportunas sobre el ámbito cuentístico, define de manera perifrástica, la intensidad, categoría clave en su poética narrativa, como un recogimiento del relato, una concentración de los recursos internos manejada por el cuentista. Si la categoría de intensidad posee visos de universalidad, en Juan Bosch, como en el gran escritor uruguayo, adopta asimismo el perfil de una prescripción indispensable para lograr un buen cuento. La intensidad (como las demás categorías), forma parte de los llamados invariantes del relato, es inherente como las unidades espacio-temporales a todo texto cuentístico, recorre transversalmente el cuento dándole una unidad rítmica; la intensidad desempeña un papel integrador. Mas la intensidad no se impone por sí sola, depende de las dotes personales del cuentista. En Juan Bosch oscila entre la prescripción narrativa y la intuición de que sin intensidad, como universal del relato, simplemente no habría posibilidad de hacer un buen cuento. En su riguroso sistema de valores literarios, la intensidad forma parte del arte de escribir un buen cuento. No funda tal criterio en una teoría personal sino en el estudio de sus maestros ya citados, en los cuales podemos encontrar, practicado holgadamente, el recurso de la intensidad. Estrechamente unida al

⁴² “Características del cuento”, p.38.

tema es normal que la defina en sus primeros escritos como la “persistencia en el tema central”⁴³, pues la persistencia es factor de condensación y unidad; si el cuentista no persiste y distiende la tensión del tema en su transcurrir su cuento corre el riesgo de la dispersión. Con el estilo incisivo e hiperbólico que le es característico, Bosch en sus consideraciones narrativas puntualiza que en el tratamiento del tema es preciso “no soltarlo ni permitirle la menor libertad”. En fin de cuentas, si seguimos las argumentaciones del escritor, aquel que prescinde de la intensidad como acopio de energía narrativa, encauza su presunto cuento hacia las formas de la novela, y en consecuencia hacia derroteros donde surgen digresiones, fuera del género. Curiosamente Bosch coincide sin tal vez haberlo leído, con el eminente especialista ruso Víctor Chklovski⁴⁴, para quien los procedimientos narrativos, lejos de ser estructuras abstractas, son más bien el fruto del diálogo histórico-cultural entre los creadores y las tradiciones narrativas.

La formas narrativas y sus categorías son universales, pero no son estructuras llamadas objetivas, exteriores a los sujetos que las manejan. Proviene del discurso narrativo como mundo posible, virtual, y de las facultades del cuentista a proveerlas de realidad, de su estrategia narrativa. La voluntad del sujeto creador es la que permite a las formas de encarnarse. Bosch, respecto a la categoría de intensidad, es claro: “La intensidad de un cuento no es producto, obligado como ha dicho alguien, de su corta extensión; es el fruto de la voluntad sostenida con que el autor trabaja su obra.”⁴⁵

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ CHKLOVSKI, Victor, *op. cit.* Cfr. “L’architecture du récit et du roman”.

⁴⁵ “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”, p.71.

No olvidemos que la poética cuentística de Juan Bosch es abierta, esto es, dialoga con las tradiciones narrativas y a la vez prescriptiva, pero no en el sentido arbitrario que podría revestir este término, sino en la medida en que la valoriza universalmente y afianza una categoría que juzga imprescindible para la realización de un buen cuento. Quiérase o no todo cuento está potencialmente provisto de intensidad y ritmo, que son las destrezas artísticas de cuentistas que orientan su flujo, su virtud de darle cohesión y sentido a las unidades constitutivas de la narración. La intensidad es forma aglutinadora e intencionalidad afirmada del sujeto creador: “el cuento tiene que ser obra exclusiva del cuentista. Él es el padre y el dictador de sus criaturas; no puede dejarlas libre ni tolerarles rebeliones. Esa voluntad de predominio del cuentista sobre sus personajes es lo que se traduce en tensión y por tanto en intensidad.”⁴⁶

El cuentista es soberano, se fija pautas a veces mediante un plan, concibe y distribuye los elementos de la narración (descripciones, personajes, eje temático), pero sobre todo regula el cuento como unidad de significación, imponiéndoles un ritmo y tensión que los mantiene a raya de las digresiones argumentativas y desvíos temáticos, que como lo hemos subrayado ya son originadas frecuentemente por el entusiasmo ideológico del escritor, es decir, por razones extraliterarias. Dicha intensidad no ocurre en un momento preciso, no destella de manera fulgurante en el itinerario ficticio de tal o cual personaje o en tal motivo del tema. No es tampoco un artificio que propenda a dar ilusión de cohesión.

Es un factor manifiesto y a la vez oculto, presente en las partes, pero antes que nada transversal al texto. La intensidad es sobre todo un marcador de la acción del cuento y es preciso

⁴⁶ *Ibid.*

asociarla a la “ley de fluencia constante” definida por Bosch en “La forma en el cuento”⁴⁷. Es ritmo estructurador, y formalizador más que forma, intencionalidad en el sentido fenomenológico del término, pues le da potestad creativa al autor para impedir baches y digresiones y en particular para aunar personajes y motivos, expresiones discursivas y tema, con el fin de lograr una eficaz comunión de transmisión con el lector. Así lo ve el teórico dominicano: “El cuento debe iniciarse con el protagonista en acción, física o psicológica, pero acción; el principio no debe hallarse a mucha distancia del meollo⁴⁸ mismo del cuento, a fin de evitar que el lector se canse.

‘Saber comenzar un cuento es tan importante como saber terminarlo. El cuentista serio estudia y practica sin descanso la entrada del cuento. Es en la primera frase donde está el hechizo de un buen cuento; ella determina el ritmo y la tensión de la pieza. Un cuento que comienza bien, casi siempre termina bien. El autor queda comprometido consigo mismo a mantener el nivel de su creación a la altura en que la inició. Hay una sola manera de empezar un cuento con acierto: despertando de golpe el interés del lector.’⁴⁹

Se infiere de este párrafo que la intensidad como intencionalidad creadora y formadora, articula la materia prima, estructura la prosodia secuencial, la lógica de las acciones,

⁴⁷ La ley de “fluencia constante”, contigua a la intensidad, consiste en que “la acción no puede detenerse jamás; tiene que correr con libertad en el cauce que le haya fijado el cuentista, dirigiéndose sin cesar al fin que persigue el autor” (“La forma en el cuento”, pp.92-93).

⁴⁸ Sobre el recogimiento estructural y su desarrollo lineal propuesto por Bosch podemos aplicar las reflexiones que hizo el semiólogo francés Phillipe Hamon sobre la literatura de prosapia realista: “El texto realista es un texto ‘apurado’ caracterizado por lo que podríamos llamar una semantización acelerada, por un recorte máximo de las distancias del trayecto y las distancias entre los núcleos funcionales de la narración” (HAMON, Phillipe, “Un Discours contraint”, in *Littérature et réalité*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p.160).

⁴⁹ “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”, p.73.

dentro de un contexto escriptural comedido y controlado por la voluntad del creador, quien solidariza los elementos, poniendo especial atención en la economía de recursos y en la receptividad del sentido del cuento. El comienzo del cuento, lejos de ser un momento anodino de la creación, es la fase centrípeta de la intriga.

De él se deriva la lógica de la trama, anuncia el desarrollo y condiciona su desenlace, su receptividad como todo coherente. Es el comienzo de una vectorialidad temática que se va imponiendo, es el inicio y catalizador de la intensidad que, en cierto modo, determinará el final del relato. El especialista francés del relato Claude Bremond, quien tal vez no leyó a Horacio Quiroga ni a Juan Bosch, propone reflexiones semiológicas (empleando un vocabulario apenas diferente), en torno a la importancia del inicio (llamado por él secuencia elemental), y la lógica intensiva que produce en el cuento, que parecen curiosamente corroborar la teoría de Juan Bosch cuando dice: “La secuencia elemental no se hace cargo de un proceso amorfo. Tiene ya su estructura propia que es la de un vector. Sigue su pendiente como un curso de agua que va hacia el mar. Cuando el narrador se apodera de él para transformarlo en materia prima de su relato, esta vectorialidad se le impone.

‘Puede contraer un regreso o una derivación pero no puede anular el destino primitivo. La secuencia elemental podría ser comparada con las fases de un tiro al arco. La situación inicial se crea en el momento en que la flecha, colocada sobre el arco tenso, está lista para ser arrojada.’⁵⁰

El vocabulario, las categorías literarias utilizadas por Juan Bosch desde su artículo “Características del cuento” (1944), hasta “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos” (1958),

⁵⁰ BREMOND, Claude, “El mensaje narrativo”, en *La Semiología*, Buenos Aires, Ed. Tiempos Contemporáneos, 1974, p.91.

constituyen un sistema presemiológico, que inscribió dentro del marco abierto de una poética un tanto prescriptiva en términos estrictamente formales, con visos evidentes de restricción. Empero no es fruto del azar constatar que sus intuiciones, basadas en el estudio de los invariantes del relato y a partir de una serie de cuentistas selectos (mencionados ya), empalman con las posteriores teorías semiológicas del relato. Claude Bremond emplea por ejemplo la misma consistente metáfora de la flecha propuesta por Horacio Quiroga, pues en su vida profesional de estudioso del relato, observó tanto en las fábulas de Jean de la Fontaine, como en los relatos policiales o llamados cultos, pasando por el cuento maravilloso, que hay reglas intrínsecas al cuento que los creadores se encargan de encarnar con valores semánticos colectivos o individuales. En la concepción teórica del escritor dominicano hay un rigor personal⁵¹, una visión del cuento intransigente, donde no caben creaciones que de hecho, a través de su obra crítica osó rechazar, pues se expandían a su parecer, fuera del género. Pero su mérito teórico reside en el hecho de que algunas de sus nociones (expresión, tema, intensidad, ritmo), son estructuras universales del relato, válidas en todo contexto narrativo aunque sujetas a cambiar según el dominio que del arte poseen los creadores, de la calidad de sus destrezas, y de sus opciones ideológico-culturales que no son universales sino meramente personales. Las intuiciones del escritor, repitémoslo, basadas en el estudio de los cuentistas, poseen una indudable pertinencia semiológica,

⁵¹ El crítico y escritor francés Lionel Richard subraya este rigor cuando, sobre la cuentística de Bosch, expresa: “Es sorprendente constatar que Bosch excluye de su universo narrativo la descripción y que impida a toda costa que la acción sea aplastada por revuelos líricos o por discursos didácticos” (RICHARD, Lionel, “Juan Bosch, héritier du genre conte”, en *Juan Bosch, vida y obra*, Ediciones Ferilibro, 2001, p.167).

aunque algunos de sus presupuestos, en particular su animadversión a las digresiones narrativas, frecuentes en el cuento contemporáneo, resulten un tanto caducas.⁵²

La semiología tiene un valor digamos objetivo, rara vez interviene en querellas sobre lo que es o no un buen cuento, mientras que el pensamiento del cuentista teórico, sin prescindir de la objetividad analítica, tiene un valor axiomático; el buen cuento, o simple y llanamente el cuento, es su norte literario. Son dos niveles de conocimiento diferentes.

La poética cuentística de Bosch poseyó consistencia porque la elaboró a partir de una práctica exitosa, y gracias al estudio de los grandes cuentistas, que le dio argumentos para difundirla. Podemos agregar que su práctica crítica intervino favorablemente en la elaboración de dicha poética; fue a través de la lectura abundosa de cuentos que extrajo y pulió categorías cuya validez dentro de su óptica narrativa se confirmarían. Desde ese punto de vista y a la diferencia de los semiólogos, cuando redacta sus “Apuntes...”, su poética fue inductiva en un primer tiempo y deductiva a posteriori. Los lectores de este precioso volumen podrán seguir la formación y coherencia de un cuerpo consistente de conceptos cuyos planteamientos perviven aún por su carácter didáctico, más allá de las “revoluciones” narrativas acaecidas en el mundo. Su teoría y sus críticas están escritas además en un lenguaje asequible y ameno o expuestas en entrevistas caracterizadas por una jovial vivacidad de tono.

La crítica literaria de Juan Bosch: del paradigma formal al paradigma cultural

La obra crítica de Bosch se caracteriza cuantitativamente por la abundancia de tópicos y géneros que abordó, y cualitativamente por una visión dialógica con los valores

⁵² Cuando el crítico y narrador José Alcántara Almánzar le pregunta durante una entrevista (incluida en este volumen), si dejaría tal y como están sus

semánticos de las obras inspiradas por factores de identificación cultural y sensibilidad política, sin que el escritor haya versado en un ideologismo agreste, y siempre manteniendo sus exigencias formales. La crítica de Juan Bosch es en cierta medida indisociable de su práctica teórica, pero la interpenetración de las dos en sus escritos es relativa; su crítica no se reduce en su mayor parte a las premisas formales defendidas con argumentado tesón a todo lo largo de sus teorías, con excepción notoria de algunos de sus primeros textos. Pudimos indagar, por ejemplo, cómo a partir de una lectura esclarecedora de *La Luna Nona y otros cuentos*, de Lino Novás Calvo, y de obras de Rómulo Gallegos citadas en su artículo “Del retablo de los gigantes”, el escritor dominicano extrajo, paulatinamente, las categorías de una poética del cuento criticando aspectos formales fallidos en los referidos autores, para asentar la especificidad genérica del cuento, diferenciándolo tangencialmente de la novela.

Es preciso empero advertir que Juan Bosch supo diferenciar su trabajo de teórico del género, donde desentrañó las indispensables claves de unidad interna a todo buen relato y su consecuente recepción en el público, de las lecturas críticas durante las cuales desplaza su ojo de los aspectos que atañen a la composición interna de la obra a aquellos que están estrechamente ligados al universo de los valores semánticos manifiestos de los autores, es decir, de sus temas de predilección. Su crítica completa su teoría y viceversa, sin olvidar los tópicos de su creación, que lo indujeron a practicar, como veremos, una crítica de identificación, entusiasta, con visos de solidaridad cultural.

“Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”, el escritor responde: “No le agregaría ni una letra, pero tampoco se la quitaría. Hoy, al cabo de casi un cuarto de siglo de haber escrito ese ensayo sigo pensando del cuento y del arte necesario para escribirlo lo mismo que pensaba cuando lo hice” (ALCÁNTARA ALMÁNzar, José, “Juan Bosch y el arte de escribir cuentos”, p.499).

Si nosotros optamos por separar aquí, en la medida de lo posible, la crítica de su teoría es para proceder con mayor nitidez metodológica y dar cuenta de la apertura epistemológica que realiza el crítico cuando se confronta a las obras de sus colegas. Como ya lo aducimos, una poética teórica fija pautas, prescribe orientaciones narrativas y rítmicas, establece criterios de cohesión interna y jerarquiza juicios estéticos que pueden parecer arbitrarios para definir el buen cuento o lo que su predecesor Horacio Quiroga llamó el cuento perfecto. La función de la crítica es de otra naturaleza.

Una crítica, y en particular la de Bosch, si bien está precedida de los elementos de valorización de corte formales que conformaron su teoría, se asemeja más a un diálogo con las opciones antropológicas del escritor concernido, con su visión del mundo.

Como lo dice repetidas veces Bosch en sus escritos teóricos, el cuento como arte y forma es “un universo cerrado” pero en términos semánticos, como sustancia y valor, es universo abierto al libre albedrío creativo del sujeto creador, a sus opciones antropológicas e ideológicas. Como lo subrayó sin ambages: “esa parte de la tarea es sagradamente personal; nadie puede intervenir en ella.”⁵³

Esa “parte de la tarea” es lo que podemos denominar “libertad de elección de valores semánticos” y está evidentemente integrada en los textos críticos, sin que por ello omita hacer alusión a los problemas de composición que se derivan de su poética teórica. El paradigma cultural, se puede definir en su trayectoria como la valorización de la sustancia semántica de la literatura, sus temas y valores, y se articulará gradualmente en sus escritos críticos a los problemas del arte de narrar.

⁵³ “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”, p.75.

*La formación de una crítica de identificación:
de Emilio Belaval a Díaz Grullón*

Juan Bosch fue un dominicano comprometido a fondo con su país; las turbulencias políticas, las diversas vicisitudes vividas y el carácter totalitario de su entorno, provocaron su expatriación hacia países adyacentes a República Dominicana, a territorios del cercano Caribe. Cuba, Venezuela, Costa Rica y Puerto Rico fueron tierra de asilo y también de profusa creatividad. No es fruto del azar si su ingente obra crítica gira en torno a escritores destacados los unos, menos conocidos los otros, oriundos sobre todo de esos países y que por ende practicara, por razones que ya explicaremos, hacia los escritores de dichos países, una crítica que podemos llamar de identificación. Nosotros no haremos un recuento del proceso de elaboración crítica del escritor dominicano ni mucho menos comentaremos artículo por artículo. Trataremos de dar las claves de su visión de la crítica, que apareció ya de manera diáfana y rigurosa en su teoría y sobre todo de su proceder original en materia de lecturas, que consistió en no disociar los aspectos formales, el dominio técnico del oficio de narrar, de lo que llamamos paradigma antropológico, utilizado para valorizar las cualidades y conflictos humanos con los que se debatían los escritores. Es preciso señalar que la crítica de identificación no se le impondrá por razones de geografía cultural, ni como consecuencia del agradecimiento a la acogida expresadas por los anfitriones.

Será su praxis cuentística forjada en una profunda antropología cultural del campesino dominicano que lo conducirá, por un sutil rejuego de afinidades y de realidades sociales compartidas, a hacer una crítica empática o de identificación cuando entrará en contacto con la producción literaria caribeña, por presentar ésta perfiles socio-culturales semejantes. Su cosmovisión de la sociedad dominicana y del hombre del

Caribe representado en la ficción se fundó en la sensibilidad expresada hacia el desvaído vivir del campesino dominicano.

Su conciencia social y su quehacer cuentístico se tejieron en torno a la simpatía que produjo ese segmento mayoritario de la población dominicana de entonces. Su antropología literaria dominicana, que desarrolló de manera concomitante con su poética, se gestó en la empatía social, es decir en el reconocimiento de los valores que conservaba ese grupo social desahuciado pese a las embestidas de un capitalismo atrasado, aculturador y ostracista. Sin darse poses de apologista ni de vocero, Bosch dice: “Si ustedes hacen un análisis del cuento van a encontrar que en todos los casos el mensaje de los cuentos [*los suyos*] va a ser la exaltación de alguna virtud del campesino dominicano: es el valor, es la honestidad, es la responsabilidad o es la seriedad, alguna virtud del campesino dominicano o una demanda de justicia social.”⁵⁴

Su poética narrativa será secundada rigurosamente por una antropología de simpatía hacia el campesino dominicano que le dará la materia prima de su cosmovisión estética, sin que en ningún episodio de su quehacer literario asistamos a deslices populistas, programáticos o a un telurismo mísero, sospechosamente paternalista.

Las implicaciones de estos postulados, de sus gustos y de su ineludible solidaridad política en el ámbito de la crítica son evidentes; así como hizo de la literatura una suerte de compromiso cultural identificándose con los valores fragilizados del campesino dominicano, asimismo practicará una crítica de identificación hacia el universo narrativo de escritores no dominicanos, habidas cuentas de la situación cultural defensiva predominante en el Caribe, donde mayormente residió, y de la presencia de problemáticas humanas

⁵⁴ ROSARIO CANDELIER, Bruno, “Entrevista con Juan Bosch”, p.426.

contiguas. En la crítica de identificación el escritor dominicano evitará poner entre el lenguaje y su objeto, como en sus cuentos y su teoría, un velo distanciador. Prescindiendo de un metalenguaje, utilizará categorías elementales donde predominan elementos (formales y semánticos) que le permitirán ser didáctico, pues la mayoría de sus artículos aparecerán en la prensa y no en revistas especializadas. Privilegiará aquellos aspectos del autor donde los hombres, como en sus cuentos, aparezcan en su dramático vivir y resaltará en ese mismo autor su capacidad, como lo hizo él, a configurar una visión humanista en su universo narrativo. Resaltará temas que estén ligados a la cultura nacional, a la justicia social, sin pedirles a los creadores que sean realistas o verosímiles en lo que narran.

Su antropología literaria, donde problematiza la relación del campesino con el mundo hostil al cual se ve confrontado no será el lente a través del cual lee a los otros autores, pero sí el fundamento humanista de su opción crítica para analizar tópicos del caribeño. Ello sin deslindarla de la proyección universal que las narraciones deben transmitir, para no transformarse en burdos pasquines de un nacionalismo reivindicativo. Las problemáticas humanas y nacionales diversas que comentará en sus críticas participan del mismo campo semántico de su antropología literaria de filiación rural, de donde se deduce la empatía manifiesta a través de sus acotaciones críticas.

Esta crítica de identificación practicada por Bosch es tanto más relevante por cuanto vienen a superponerse cuestiones políticas de diversas índoles, como será el caso del ostracismo y destierro sufrido por el estadista y escritor venezolano Rómulo Gallegos y la creencia veraz en el escritor dominicano, de formar parte activa con sus coetáneos caribeños (los autores leídos con entusiasmo), de una comunidad de valores en un universo asediado por las injusticias sociales, el despotismo político y la herencia de un atraso multisecular. La crítica de identificación

no es pues el producto errátil de un pathos admirativo y mucho menos un discurso enclavado en elogios. Tampoco es una manera de blandir un culturalismo mediante ideas disfrazadas de literatura a fin de transformar el espacio literario en fórmulas políticas revestidas de retórica. La inteligencia narrativa y crítica de Juan Bosch en cuanto a este tipo de crítica, es curiosamente contemporánea de la crítica de identificación, tal y como fue practicada en Francia por eminentes críticos como Charles de Bos, Ramón Fernández y Paul Thibaudet, entre otros. Georges Poulet la define así: “Esa voluntad de prolongar en sí el ritmo del pensamiento de otro, es el acto inicial del pensamiento crítico. Pensamiento de un pensamiento, no puede existir si no es confundiéndose a una manera de ser que no es la suya, respetando el pensamiento del otro que se forma ante sí, asumiendo en cierto modo el movimiento según el cual otro pensamiento se forma y se expresa. Es preciso ajustarse al tiempo del autor que leemos, es más que acercarnos a él; es incorporarse a él, adherir a sus sentimientos mas íntimos.”⁵⁵

Evidentemente la actitud de Bosch ante los textos analizados no se inspiró de la lectura de los críticos arriba citados ni de la escuela de pensamiento crítico que promovieron en la *NRF*⁵⁶. Sin embargo podemos notar, a posteriori, luego de haber leído minuciosamente sus escritos críticos, una actitud no muy alejada de los críticos franceses. A grandes rasgos coinciden en la forma empática en la que penetran en la obra y la voluntad común en hacer hincapié en los aspectos formales, que son organizadores del pensamiento, es decir del sentido, como signo de identidad del autor. Cabe recalcar que siendo

⁵⁵ POULET, Georges, “Une Critique d’identification”, in *Les Chemins actuels de la critique*, Paris, Ed.10/18, 1972, p.19.

⁵⁶ *NRF* quiere decir *Nouvelle Revue française* [Nueva Revista francesa]. Fue durante varios decenios la más importante de las revistas literarias de Francia y dicho grupo estuvo estrechamente asociado a su línea editorial.

Francia un país donde el sujeto moderno y autónomo existía históricamente, esta crítica propugnaba un diálogo de conciencia a consciencia, en un círculo crítico profundamente individualizado. En Bosch, la identificación se exploya de manera evidentemente diferenciada y siguiendo dos vertientes: a) subraya las destrezas narrativas o poéticas del autor; y b) simpatiza con temas culturales y sociales que a veces trascienden la estrategia personal del sujeto creador.

En Juan Bosch, después de haber publicado *Camino real* (1933), y en el transcurso de la redacción de *La Mañosa*, su ordenamiento estético está muy imbuido por la inspiración, la espontaneidad, y no obedecía a un plan preconcebido. Esta manera de proceder, sin que asomaran preocupaciones aunque sea incipientes sobre el arte de escribir cuentos o novela, fueron expresadas de forma entusiástica en “Sobre el conchoprimismo literario”⁵⁷. En este extraño texto el escritor traza un paralelo entre la perturbada historia de asonadas y rebeldías, a veces inmotivadas y caracterizadas por su aspecto impulsivo y sangriento y los valores que tuvo que asumir el dominicano (coraje, interés, generosidad), de manera no racionalizada, para adaptarse al medio. El escritor deduce a partir de su visión histórica donde prima la espontaneidad, que la literatura debe asumir con brío la “magnífica recién nacida ideología americana” e incorporarla a sus creaciones. Pese a haber tenido ciertas incidencias en lo que atañe los temas tratados por Bosch (en particular el de las revoluciones), en *La Mañosa*, el escritor dominicano Guillermo Piña-Contreras muestra en su *Arqueología de un mundo imaginario*⁵⁸ como Juan Bosch ya en 1938 durante la redacción de su inacabada novela *El Pueblo* (perdida), abandona la espontaneidad

⁵⁷ Cfr. pp.3-5.

⁵⁸ Cfr. PIÑA-CONTRERAS, Guillermo, *Arqueología de un mundo imaginario*, Santo Domingo, Ed. Comisión Permanente de Efemérides Patrias, 2007, pp.117-120.

conchoprimista a fin de darle una forma más articulada a sus creaciones. No abandonará solamente formas sino también tópicos y temas.

Si traemos a colación este artículo, es para bien subrayar la ausencia de dicha concepción en sus escritos críticos pese a las apariencias contrarias. Bosch no valorizará de ninguna manera la representación de la violencia en sí, ni se resignará en ver en las asonadas y arbitrariedades conchoprimistas un elemento integrado a las costumbres del dominicano.

Al contrario, en la gran novela de Rómulo Gallegos *Doña Bárbara*, sin que utilice el concepto explícitamente, el conchoprimismo será incluso profusamente fustigado por el crítico; es asociado a contravalores disolventes, a gesticulaciones impulsivas, al primitivismo premoderno.

El esquema crítico que se infiere de los escritos críticos de Juan Bosch opera a partir de otros componentes, como las cualidades artísticas y formales del narrador y la capacidad del mismo a definir una antropología del hombre del Caribe donde primen los valores de solidaridad, honor, amor, conciencia nacional⁵⁹ y otros que a veces coinciden con los valores que impregnan la obra de Bosch, sin que el crítico haya pretendido indagar en esas obras la mera proyección de sus valores. La crítica de identificación del escritor dominicano puede ser formalizada de la siguiente manera:

Teoría cuentística	→	Calidades formales manifiestas
↑		
CRÍTICA DE IDENTIFICACIÓN	→	↓
↓		
Creación cuentística de Bosch	→	Antropología narrativa de búsqueda de la autenticidad y de la justicia en el hombre del Caribe.

⁵⁹ Luis de León estudia en la cuentística de Juan Bosch los valores generalmente positivos que se manifiestan en su etapa creativa, a través de sus personajes, mayoritariamente campesinos. Cfr. DE LEÓN, LUIS, *Valores en los cuentos de Juan Bosch*, Santo Domingo, Ed. Mediabyte S.A., 2005.

En los narradores del Caribe el escritor dominicano proyectará flexiblemente, de manera identificatoria, su cultura literaria, su concepción del cuento y de la novela, así como una antropología literaria, donde se resaltan los valores del hombre en su conflicto con sociedades hostiles a su emancipación individual o social. Rara vez disociará dichos elementos.

Emilio S. Belaval, cuentista puertorriqueño o la búsqueda de la armonía crítica

Hay escritos que son premonitorios, pues en su discurrir encontramos en ciernes, la concepción y las pautas del quehacer crítico de Juan Bosch. En cuanto a “Emilio S. Belaval, cuentista de Puerto Rico” (1940), es notorio constatar en este artículo que el crítico en agraz, si bien emite opiniones juiciosas sobre *Cuentos para fomentar el turismo*, de Belaval, lanza sus primeras ideas sobre la teoría del cuento y sobre todo dilucida explícitamente el universo semántico que retendrá su atención en el escritor caribeño. Es a partir de este artículo que Bosch revela los conceptos, elementos de análisis y el sistema de valores axiológicos de lectura, en base a los cuales emprenderá irregularmente pero con virtuosidad su función de crítico.

Desde el inicio subraya, y con entusiasmo solidario, el drama nacional de la vecina nación que se perfila como el tema crucial que atraviesa uno de sus cuentos: “Otra cosa que no olvidaba era el *Made in Puerto Rico*, que aparecía al final, junto a la firma. Una dolorosa ironía campeaba en las cuatro palabras de ese marchamo, como campeaba también en todo el cuento, en cuyas imágenes y expresiones estaba para mí la impotencia de un pueblo que aceptaba con penosa mordacidad su ingrato destino.”⁶⁰

Así como Bosch expresa en su obra el drama del campesino dominicano, explaya su simpatía en Belaval por la perspicacia

⁶⁰ “Emilio S. Belaval, cuentista de Puerto Rico”, p.31.

con que éste organiza en sus textos las vicisitudes de los puertorriqueños en un mundo que les niega su especificidad como nación. Después de haber leído la totalidad de sus cuentos enfatiza, siempre desde un ángulo antropológico: “Entre las características de un pueblo está la de su unidad de actitud frente a la vida. Generalmente no se observa la unidad de actitud del pueblo, acaso porque la diversidad de opiniones de todo grupo humano esconde la profunda solidaridad. Ocurre con esto como con el bosque del cuento, que no podía ser visto porque lo impedían los árboles. Pero al artista no le engañan las apariencias; su intuición le dirige siempre a la verdad, a menudo contra su deseo y casi siempre sin que tenga deliberada voluntad de hallarla. Así, el artista logra, mucho antes que los investigadores, expresar la unidad psíquica del pueblo. En el caso de Puerto Rico, ha sido un cuentista quien ha dado la clave de esa unidad. Me refiero a Belaval, el autor de los *Cuentos para fomentar el turismo*.”⁶¹

Aquí estamos ante unas de las actitudes analíticas características del proceder crítico de Juan Bosch. Partir de lo general, esto es de las virtudes de solidaridad oculta de determinado grupo humano, en este caso el puertorriqueño, y luego llegar a lo singular que permite desentrañar la destreza con la que Belaval da cuenta de la unidad oculta de esas virtudes. Encontramos expuestos uno de los hilos conductores de las reflexiones de Bosch, el concepto de unidad, cuyo potencial narrativo aglutinador ya vimos en la parte dedicada a su teoría.

En su crítica, el concepto de unidad es un nexo entre el arte de contar y el universo semántico, que gira en torno al pueblo, entre el discurso narrativo y el relato contado. Cuando aborda la utilización que hace el cuentista de los giros propios al hablar del jíbaro puertorriqueño en los cuentos,

⁶¹ *Ibid.*, p 32.

valoriza menos la presencia de esta lexicalización local en sí que la capacidad del autor a darle una unidad y un sentido al pathos expresado: “*Cuentos para fomentar el turismo* está lleno de giros isleños, y leyéndolos cree uno oír a los jíbaros de la altura, comentando sus vidas. No hace falta, para alcanzar ese tono, que las palabras sean estrictamente las del jíbaro; el acierto está más bien en el conjunto y en esa manera muy puertorriqueña de apocopar los hechos y de quitarle importancia al dolor cotidiano con alguna ironía.”⁶²

El arte de escribir cuentos sobre el cual insiste Bosch no está en la incorporación de tal detalle cultural, sino en su virtud, lograda por la destreza de la composición del cuentista, en hacer confluír, en este caso el hablar isleño, en una unidad significativa mayor y que define aquí como “conjunto” y de crear así un efecto de distancia irónica en la expresión del dolor cotidiano de los puertorriqueños. Bosch no hace hincapié en el efecto criollista de realidad que el escritor pueda o deba crear, sino en la capacidad de formar una unidad temático-formal ajustada. Aunque el crítico comulgue con lo que el llama el “puertorriqueñismo del libro” y con un puertorriqueñismo que “no riñe con la universalidad que lo solivianta”⁶³ de Belaval, no debemos ver en esas impresiones afines a las indagaciones narrativas y culturales del crítico, una visión escueta del contenido del cuento, o una grandilocuente fórmula de admiración hacia el nacionalismo del escritor. Aprecia sobre todo su capacidad de plasmar el pathos puertorriqueño y la idiosincrasia en relato, respetando las reglas del género, las cuales Bosch, recordémoslo, comienza a teorizar en este artículo. La representación del pathos vivencial del pueblo puertorriqueño,

⁶² *Ibid.*, p.33.

⁶³ *Ibid.*

la adopción del sociolecto jíbaro no tendrían la importancia que le otorga el crítico, si fuesen meros tópicos culturales añadidos sin la rigurosa elaboración artística que les da forma. Ciertamente, como aducimos, en una crítica de identificación, el diálogo, la importancia de hacerse copartícipe de la creación del artista, el reconocimiento de afinidades en la adopción de una antropología literaria donde se tratan problemáticas humanas que poseen lazos comunes, la convicción en Bosch de formar parte de una comunidad de valores, se traduce indefectiblemente por la reescritura orientada de estos aspectos, por su acendrada inscripción en la crítica.

“Los cuentos de Belaval”, escribe Bosch, “en cuanto obra artística, son universales, siendo, sin embargo, muy puertorriqueños. Sus temas están a menudo tomados de una leyenda isleña o de una creación del pueblo; en ocasiones son simbólicos y expresan un momento trascendental de la vida de Puerto Rico.”⁶⁴ En dos ocasiones manifiesta su simpatía: “es el cuentista de Puerto Rico” y lo considera un “cuentista nato —porque de no serlo no hubiera escrito *Cuentos para fomentar el turismo*.”⁶⁵ No olvidemos empero que en este texto el crítico inaugura también su teoría y no para mientes en rastrear los disfuncionamientos y desvíos de estas reglas. Como Bosch no disocia la expresión y la substancia del contenido, el cuentista puertorriqueño es reconocido como un artífice del arte de contar cuentos, pues domina la disciplina del relato: “Esa disciplina profunda y ajena a su voluntad se manifiesta en la ordenación que él hace de los fenómenos, arbitraria en cuanto a los demás, pero lógica y necesaria en cuanto a los fines que el cuentista persigue.”⁶⁶

⁶⁴ *Ibid.*, p.34.

⁶⁵ *Ibid.*, p.35.

⁶⁶ *Ibid.*, p.34.

Los criterios de valorización se elaboran aquí con mesura y equidad en cuanto al método que funda el juicio estético; los llamados temas por más interesantes y anclados que estén en la realidad cultural puertorriqueña tienen tan sólo una primacía relativa. Su selección por parte del cuentista, por más que se aproximen a la cultura portorriqueña, a un imaginario telúrico, y expresen hondamente el pathos de una nación desorientada, no pueden constituir por sí solos cuentos. La organización interna, la virtuosa capacidad del artista para darle unidad en una forma-sustancia, son los criterios que para el escritor dominicano orientará su visto bueno, su identificación artística con Emilio S. Belaval.

Aunque la teoría del cuento apenas se esboza en este artículo, las exigencias artísticas sobresalen explícitamente, y acompañan siempre los aspectos semánticos.

Si nos extendimos sobre este cuentista puertorriqueño, es porque pensamos que posee un carácter fundacional en la obra crítica de Bosch; más aún, este texto es metacrítico porque su carácter fundacional hace que en él afloren los recursos categoriales que el escritor pulirá y utilizará luego. Constituye una suerte de ensayo denso de búsqueda de una armonía en ese difícil oficio de crítico.

Rómulo Gallegos, o la identificación entusiasta con un artífice del novelar

En este segundo caso al cual nos remitimos para ejemplificar la concepción crítica de Bosch, la problemática genérica se desplaza hacia la novela. Recordemos que propuso una poética cuentística basada en “la persistencia en un solo hecho”, “la intensidad y el ritmo”, en el relato desarrollado de manera vectorial y la necesaria economía de recursos que debe acompañarla. Bosch no sólo atinó a delimitar rigurosamente el género cuento, sino que implícitamente, dejó asentadas

reglas más abiertas, menos restrictivas desde su óptica de escritor, sobre el arte de novelar. Es la razón por la cual, manteniendo en la lectura de la gran novela *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, la dialéctica de lectura forma-sustancia, opera un desplazamiento de su ángulo de lectura, de las jerarquías formales y de su antropología literaria, pero sin alteraciones sensibles. Esta manera de proceder, no obstante, mantiene intacta su crítica, que va por razones culturales evidentes, a adentrarse en la obra, con una empatía tanto más relevante por cuanto Gallegos, como Bosch, sufrió la embes-tida del ostracismo político en su país y acumuló la “ingrata” virtud de ser a la vez político y escritor en un medio social y cultural indigente.

De manera parca y sin desplegar conceptos algo taxativos como en la teoría del cuento, es fiel a sus exigencias, de la misma manera que lo fue con el arte de lograr un “buen cuento”. La novela se caracteriza por su carácter expansivo y pluritemático; los hechos que se narran, se explican en un discurso narrativo, donde abundan los recursos estilísticos, los giros pluritemáticos, los personajes no protagónicos, la descripción y la argumentación, esto es, principios narrativos que no encajan en la rigurosa condensación que debe regir al cuento. Pero como lo afirma Bosch la amplitud de miras con la que el novelista concibe sus personajes, no lo exime del respeto de reglas. La novela se crea como afirma el crítico bajo el amparo de movimientos oscuros del ánimo, y los creadores a partir de ello, narran y organizan los episodios. Mas agrega: “No basta. Es necesario además que todo ello esté dicho —hecho, mejor— con la adecuada técnica, con la justa *tekné* de que hablaban los griegos. Con una expresión más humilde, pero no menos capaz que la griega, los escritores llamamos oficio a la antigua *tekné*. Acaso esta locución nuestra sea un resabio del artesanado, que supo hacer soberbia con la

humildad de su posición. De todas maneras, oficio llamamos al conocimiento de ciertas reglas que no pueden regularse si no hay en quien las realiza el don de apreciar por sí mismo cómo aplicar la regla, y cuándo; esto es, si no es artista quien ejecuta lo prescrito. Sin el dominio del oficio no hay escritor, sea de novelas o sea de gacetillas. Gallegos conoce su oficio como un gran artista.”⁶⁷

El carácter expansivo, estéticamente disgregado de la intriga en el buen sentido del término, la forma estructuralmente abierta, no eximen al novelista de cumplir su oficio con rigor, de aplicar reglas narrativas. Si Juan Bosch apenas teoriza los aspectos formales de la novela y en particular de la “verdadera novela” de la “gran novela”, sus artículos no están exentos de acotaciones narratológicas que vendrán a explicar lo que entiende por oficio. En el caso de la novela los personajes y el pathos que ellos expresan a todo lo largo de la trama revisten una importancia definitoria de la novela⁶⁸. Sabemos que la representación de dichos elementos se obtiene a veces con largos desarrollos de acciones, descripciones, caracterizaciones, y sobre todo con una trama conflictiva entre (con valores representados), la mayoría de las veces, los personajes y entre éstos y un universo problemático, a veces hostil. No es ilícito insistir sobre el hecho muy marcado en la crítica novelística de Juan Bosch, de que en su lance de identificación utilice adjetivos y comparaciones que le dan relieve a los análisis propuestos y sobre todo a los autores. Su antropología literaria laudatoria no es una galería de estampas

⁶⁷ “Del retablo de los gigantes”, pp.52-53.

⁶⁸ En “El tema en el cuento”, Juan Bosch caracteriza y diferencia las dominantes estructurales de la novela con respecto al cuento, por el papel determinante de los personajes: “Así como en la novela la acción está determinada por los caracteres de sus protagonistas, en el cuento el tema es el determinante de la acción” (p.82).

folklóricas consistente en acumular signos socio-culturales de tal o cual país o autor; son formas-sustancias tanto más trascendentes por cuanto él las focaliza dentro de lo que llamamos la visión de identificación, aplicada con sagaz parcialidad: “La auténtica gran novela tiene que descansar en uno, en dos, en tres protagonistas, caracterizados sobre todo por pasiones poderosas y encontradas. En *El Quijote* es la locura desatada del hidalgo y el realismo atroz de su escudero, aquélla y éste de fuerza sin igual; una dirigida al mejoramiento del mundo, otro al provecho personal. En *Doña Bárbara* es la sed de dominio de la cacica de los Llanos, agravada por su naturaleza supersticiosa y criminal, en contraste con el amor al orden y a la Ley de Santos Luzardo, alimentado en su conciencia civilizada. Esa es la clave del conflicto; ahí está el nudo mismo de la novela.”⁶⁹

Se puede constatar que, contrariamente a su teoría cuentística, aquí los personajes y sus pasiones, son los ejes estructuradores del espacio narrativo; en ellos reposa la organización del universo semántico y a partir de ellos el crítico organizará sus juicios y evidentemente su antropología cultural de tipo literaria.

A diferencia de los otros críticos, Bosch no reduce el significado a los valores semánticos que se afrontan en los dos personajes símbolos, Santos Luzardo y Doña Bárbara. Intuyó que el universo narrativo de la novela y su amplitud de desarrollo secuencial, es decir en su extensión, los personajes llamados secundarios no son simples sombras dilatorias con funciones decorativas; ve en ellos coadyuvantes de las acciones y la intriga y en particular de los personajes principales, que en *Doña Bárbara* adquieren el estatus de símbolos. Conectan y diseminan la significación, les dan énfasis al simbolismo de los personajes principales: “Porque he aquí que en toda

⁶⁹ “Del retablo de los gigantes”, p.51.

novela de categoría inmortal deben moverse con claro relieve los personajes secundarios y los valores simbólicos deben estar presentes a toda hora. Las criaturas de segunda fila tienen que agruparse junto a uno o junto a otro de los caracteres centrales, como en *Doña Bárbara* lo hacen Pajarote, Carmelito y Sandoval al lado de Luzardo, Paiba, el Brujeador y Apolinar, al de la dueña de la Llanura. Y necesariamente tiene que haber esos otros tipos que se mueven de una fuerza a otra, y al final deciden la acción por una debilidad, por un miedo, o por una simpatía, como Ño Pernalete o Mujiquita o Juan Primito, tan barbaristas como luzardistas, según los solicita uno u otro estímulo.”⁷⁰

Las fuerzas a las cuales hace mención el crítico, son los valores semánticos que representan los personajes principales, como Doña Bárbara, que encarna el reino de la arbitraria fuerza, la codicia desenfrenada y la barbarie, contravalores de una sociedad enquistada aún en una ruralidad premoderna. Como el texto novelesco, contrariamente al cuento, explaya y aún a la vez los elementos narrativos, y no está regido taxativamente por el principio de intensidad, los personajes principales están rodeados de expansiones antropomorfas de lo que ellos representan, de sus decires y acciones y, atraen a sus fuerzas centrípetas, personajes que juegan el papel de conectores narrativos, a fin de que la novela no se disloque, y no se anquilose en el desgarrador conflicto de un dúo. Si los cuentos son lineales por la vectorialización que adquieren las acciones de pocos personajes, la novela, y aquí *Dona Bárbara* es emblemática al respecto, funciona como círculos concéntricos, gracias a la elaboración artística de una trama donde personajes símbolos y personajes secundarios sostienen, agilizan, renuevan el sentido de la obra. Los personajes que desempeñan el

⁷⁰ *Ibid.*, pp.51-52.

papel secundario en torno a Santos Luzardo obedecen al mismo principio de mantener los valores en las márgenes de la trama, que él simboliza, esto es, el espíritu civilizador, la cordura, la razón. Si Doña Bárbara y Santos Luzardo constituyen el nudo narrativo y semántico de una confrontación, los personajes periféricos permiten a los valores de barbarie y civilización de adquirir categoría de tema en el tiempo y espacio de la novela. Acompañando generalmente sus reflexiones de comparaciones con *El Quijote* de Cervantes, insiste en que se valore a los personajes desde un punto de vista trascendente, pues no representan personas o tipos psicológicos, sino valores, ideas, y pasiones, que van más allá de sus onomásticos y presencia textual. Son personajes paradigmáticos. Podemos ver que el personaje, a la diferencia de lo planteado en su teoría del cuento, es el eje estructurador y factor unitario de la intriga. Como dice Bosch, comparando la novela de Gallegos con la de Cervantes: “El nudo mismo de la novela de Cervantes está en esa contraposición de sus principales personajes, y el nudo mismo de la novela de Gallegos se halla, igualmente, en la contraposición de Doña Bárbara y Santos Luzardo. En ambas novelas esos actores de primerísima fila resultan simbólicos, por cuanto expresan porciones definidas del alma colectiva y conductas persistentes en España y en América.”⁷¹

Para el crítico dominicano ésas son las dos grandes novelas del mundo hispano, porque sus autores a través de personajes símbolos supieron expresar cosmovisiones universales. La destreza descriptiva, no pictórica de Cervantes y Gallegos, reside en la capacidad artística de darles una relevancia connotativa, sin que claro está se transformen en abstracciones o en alegorías despersonalizadas: “En los dos casos, no hay rincón del alma de esos seres que el lector no conozca. Fueron creados de

⁷¹ “De *Don Quijote* a *Doña Bárbara*”, p.58.

arriba abajo, y no les falta el menor detalle para identificarlos. Como creador de personajes centrales, pues, Gallegos no cede ante el Manco de Lepanto.”⁷²

Como vimos más arriba Bosch escribe sobre la “debilidad, el miedo o la simpatía” que expresan los personajes, es decir sobre la pasión o el pathos, elementos subjetivos de la representación del universo humano que vienen a vitalizar, a dramatizar los valores representados. Sabe que son unidades de la sintaxis narrativa, constitutivas del tema y la trama en la novela. La representación de la pasión o de las grandes pasiones necesita digresiones psicológicas, acciones “subalternas” que desvían de su cauce la acción principal, y obviamente de, a veces largas pero sutiles descripciones para focalizar con penetración las motivaciones de los personajes.

Si en su crítica Bosch concentra directamente su lectura en el personaje y sus pasiones y en los valores antagónicos que representan, sin apelar a la categoría de tema como en su poética cuentística, es porque paradójicamente incorpora una antropología literaria concreta de una novela, un sistema de valores, asociándolos a formas (personajes, descripciones, pasiones) y a la opción ideológica de un escritor. La lógica prescriptiva de su teoría del cuento es parcialmente abandonada porque lee una forma-sustancia (del contenido), donde en fin de cuentas los personajes protagónicos y secundarios configuran el tema o los temas (alrededor de la oposición civilización-barbarie), mientras que en su teoría del cuento proponía un arte de articulación del tema como forma del contenido, en un flujo intensivo, sin entrar en su encarnación narrativa de valores y pasiones. Veía en ésta una opción personal, perteneciente a la libre cosmovisión del escritor. Se vale incluso de esa diferenciación, y específicamente de la representación de las

⁷² *Ibid.*

pasiones y sus virtudes expresivas en la novela, para negarle el carácter de cuento a los veinticuatro cuentos publicados por el autor venezolano en sus obras completas en La Habana (1947): “La característica de los tipos que en esos cuentos crea Gallegos es la pasión que va desenvolviéndose, a veces conscientemente, a veces de manera inconsciente. Y eso no es hacedero en el cuento.”⁷³

Se infiere del texto del escritor dominicano que la representación de las pasiones, con sus acciones extensamente descritas, sus retratos y etopeyas, se opone al principio de intensidad que rige al cuento y se adecua más holgadamente al principio de extensión y complejidad que rige a la novela. Esta aseveración no quiere decir que la pasión y las aventuras de los personajes sean disolventes y que la novela prescindiera de un orden interno. Las pasiones de los personajes son modalidades de la acción, y la impregnan de valores semánticos y somáticos; configuran una antropología narrativa y una cosmovisión en el caso de *Doña Bárbara*, como factores de cohesión narrativa y esclarecen la significación global de la novela, a diferencia de la función dilatoria y carente de pertinencia que según Bosch jugaría en el cuento. En la novela la pasión desempeña el papel de la intensidad en el cuento, aunque con fines opuestos. La representación habilidosa de las pasiones permite expresar las contradicciones ideológicas continentales y darle un carácter casi emblemático a la novela: “puede decirse de Doña Bárbara y Santos Luzardo, que son la apetencia de dominio y el espíritu civilizador librando batalla en toda América, desde la hoya del Caribe hasta las nieves del sur.”⁷⁴

⁷³ “Del retablo de los gigantes”, p.55.

⁷⁴ “De *Don Quijote* a *Doña Bárbara*”, pp.57-58.

Mediante dos personajes símbolos de dos corrientes y actitudes ideológicas contrapuestas, que se libran batalla desde siglos, Gallegos produce una gran novela. La representación de la pasión y la caracterización de los personajes (tanto principales como secundarios) son formas-sustancias que dan las claves internas de los aciertos estéticos de una novela en general y de ésta en particular. Para el crítico no bastan los valores representados o el hecho más específico de que Santos Luzardo exprese valores positivos en un mundo gobernado por la ley del más fuerte. Las reflexiones de Bosch volverán a su punto de partida, es decir a sus exigencias del arte de narrar.

Su crítica de identificación, que presagia una cierta latinoamericanidad literaria (con un trasfondo universal), no es temática y mucho menos está fundada en la identificación con ideologías extraliterarias. Su identificación es inmanente, es decir se identifica con el arte de narrar bien elaborado y busca acertar la concepción de personajes trascendentes y personajes secundarios, detrás de los cuales subyacen problemáticas humanas relevantes, como la oposición entre los contravalores de la barbarie, el poder ilícito, la violencia y los valores de la civilización, tolerancia, donde debería prevalecer el derecho en las relaciones sociales. No tolera la incoherencia, el desvarío retórico, las largas argumentaciones dilatorias. Es fiel, a pesar de reconocer (con simpatía), en la novela una tendencia a seguir los derroteros de una imaginación ubérrima, a las destrezas técnicas, a la economía de recursos estilísticos, al arte paciente de la composición. Por ello dice sobre la gran novela del escritor venezolano: "Gallegos muestra qué es capaz de hacer con el oficio; cómo conoce la *tekné* del género, cómo la domina y maneja a placer de amo. Pluma que describe en breves palabras un paisaje, un movimiento o un estado de alma, tiene la conciencia justa de cuándo y dónde y cómo insertar cada

descripción y dar puerta a nuevos personajes, para que el lector vaya entrando en la trama como en la vida misma y vaya demorando su emoción en el ambiente que le rodea. De palabra en palabra, *Doña Bárbara* está hecha con un admirable conocimiento del oficio. Y sin ese requisito final, a pesar de todos los demás, la novela de Gallegos no sería una gran novela.”⁷⁵

Si en ciertos aspectos sus críticas, en particular novelescas, difieren de su poética del cuento por razones genéricas, el crítico dominicano persiste en su rigor. Encontramos aquí dilucidada la necesidad para el novelista de domeñar las descripciones y pasiones de sus personajes y un tópico que no abandonará nunca, la imprescindible elaboración de la trama en episodios articulados⁷⁶ y el de la indispensable comunión que el escritor debe intentar establecer con su lector.

Como podemos constatar la crítica de identificación practicada por el cuentista dominicano no es complaciente ni sumisa a formas-sustancias por el hecho de haber sido escritas por escritores caribeños, con los que comparte sin embargo una comunidad de valores.

La crítica de identificación busca la inmersión en la obra del otro, sin que medien distancias culturales o formales, o la fría descripción que segmenta, sin interpretar, errores en los cuales a veces incurren la crítica filológica o estructural. Desde esa óptica no podemos negarle el derecho a Bosch de afirmar de *Doña Bárbara*, que es una obra maestra de la novelística hispana, digna de figurar al lado del *Quijote* de Miguel de

⁷⁵ “Del retablo de los gigantes”, p.53.

⁷⁶ Años después en una entrevista concedida a Federico Jóvine Bermúdez y Mateo Morrison, Bosch dice sobre *Doña Bárbara*: “En esa novela no es más importante el estilo que la estructura novelística, la forma en que actúan los personajes y la forma como van desarrollándose los episodios” (MORRISON, Mateo y JÓVINE BERMÚDEZ, Federico, “Encuentro con Juan Bosch”, pp.405-406).

Cervantes, ni ver en su petición del Premio Nobel para el narrador venezolano un gesto grandilocuente y desfasado. Su crítica es entusiástica, admirativa, a veces apasionada pero la identificación que lo compenetra mediante la lectura de su novela como verá en otros casos el lector de este tomo, va de par con la acotación crítica exigente, que va a veces muy lejos, pues lo conlleva hasta negar la calidad de cuentos al mismo Rómulo Gallegos en el artículo “Del retablo de los gigantes”. Sus cuentos los tilda de “estudios de cuentos” con argumentos que les parecerán a los lectores, rígidos y extemporáneos, pero no desprovisto de congruencia si los integramos en su concepción del arte de contar.

En sus críticas no promueve su autoanulación como sujeto crítico en el otro, en la obra. Para él identificación crítica y fusión emocional son actitudes contrapuestas. El hecho de que nuestro crítico ejerciese concomitantemente la teoría del cuento y de manera indirecta de la novela, lo formó para una crítica de exigencias formales insoslayables y le dio un cariz de rigor ideológico en sus lecturas.

La lectura de De niños, hombres y fantasmas, de Díaz Grullón

Cuando Bosch hace en 1981 la presentación de *De niños, hombres y fantasmas*⁷⁷, una suerte de obras completas de Virgilio Díaz Grullón, han pasado cuarenta y un años desde sus primeras reflexiones teóricas expuestas en “Emilio S. Belaval cuentista de Puerto Rico” (1940), treinta y siete de la conferencia en La Habana “Características del cuento” (1944), donde sus proposiciones teóricas toman una forma más coherente y argumentada, y veintitrés años distancian dicho prólogo de sus definitivos “El tema del cuento” (1958), “La forma en el cuento”, y sobre todo de “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”

⁷⁷ Cfr. pp.265-272.

(1958), donde la teoría se da por elaborada y forma un todo que refuerza sus lecturas críticas precedentes. Nosotros queremos finalizar la presentación de la parte crítica del escritor dominicano y verificar así parcialmente, si el paso de los años consolidó sus convicciones artísticas o produjo en ella inflexiones categoriales o ideológicas. En el artículo “El cuento”⁷⁸ donde hace la lectura de la antología *El Cuento colombiano*, Bosch, el crítico, se muestra intransigente con los relatos seleccionados. Encuentra digresiones temáticas en casi todos los textos y se refiere al fenómeno de distracción que este desliz de la estructura formal provoca en el lector. Todo conforta la idea de que Bosch, tanto el crítico como el teórico, mantuvo intactas sus posiciones sobre el cuento.

Pero en su presentación de los cuentos de Díaz Grullón aparece de manera sorpresiva un elemento que encontramos rara vez en sus críticas, la separación de los aspectos formales y lo que llamamos su antropología literaria, es decir su capacidad a dilucidar juiciosamente y con inusitada agudeza problemáticas humanas representadas en la narración, que son de vital importancia en sus enjuiciamientos.

Bosch empieza recordando que: “el cuento es probablemente el más difícil de los géneros literarios”⁷⁹ y alude de inmediato a las disposiciones psicológicas especiales que deben acompañar al cuentista antes de emprender un buen cuento, su “conformación cerebral” y que nosotros atinamos en las páginas precedentes a englobar en la disciplina previa al trabajo creador.

Este tópico de su pensamiento lo encontramos tempranamente en su ya citado artículo precursor sobre el narrador Emilio S. Belaval y precede sus explicaciones sobre el oficio de contar.

⁷⁸ *Cfr.* “El Cuento”, pp.119-121.

⁷⁹ “Palabras en la presentación de un libro de cuentos”, p.266.

Como de costumbre, antes de comentar los cuentos de Díaz Grullón, hace referencias a los maestros del género: Horacio Quiroga, Guy de Maupassant, Sherwood Anderson, Oscar Wilde (que figura raras veces en el baluarte de grandes cuentistas). Ellos le sirven una vez más de soporte universal para recordar el arte del cuento y algunas de sus reglas, en una época, valga la precisión, en que el escritor dominicano por razones sin dudas políticas tendía cada vez más a alinear sus críticas en un trasfondo predominantemente de contenido y social. En efecto, en otros artículos resalta para dar algunos ejemplos, “la preocupación social” y otros aspectos de carácter político que dimanan del poema *Hay un país en el mundo*⁸⁰, de Pedro Mir, no sin subrayar los valores intrínsecos del poema. En la obra de Ernesto Cardenal subraya una “concepción de la miseria, del sufrimiento, de la esclavitud, de la sumisión a los que nos someten (y digo *nos* hablando de los pueblos nuestros), concebida en términos universales, es decir, del tamaño mismo del universo.”⁸¹ Entrados los años setenta y ochenta, se advierte en sus críticas, que a veces son homenajes reescritos, una identificación un tanto fusional, dictada sin lugar a dudas por el fervor militante y su alta conciencia de la latinoamericanidad y de la liberación de los pueblos. Pero en la presentación de Virgilio Díaz Grullón adopta una posición opuesta. Una vez más define el cuento antes de adentrarse en el libro del narrador dominicano y recuerda: “yo digo que el cuento es el relato breve de un acontecimiento, de un solo hecho. Tan pronto el cuento deja de ser el relato de un solo hecho, deja de ser cuento.”⁸²

⁸⁰ *Cfr.* “El Poeta Nacional”, pp.225-232.

⁸¹ “Palabras del profesor Juan Bosch en el recital de Ernesto Cardenal”, p.239.

⁸² “Palabras en la presentación de un libro de cuentos”, p.267.

Su crítica se repliega en el campo del rigor evaluativo de los “Apuntes...” y dirige su argumentación crítica, hacia la admiración que le producen los cuentos urbanos de Díaz Grullón, las formas del contenido que el escritor logra plasmar con perspicacia en su obra, y en particular el logro mayor en la intensidad narrativa, que es la capacidad demostrada por el narrador de aunar y dar consistencias a temas y motivos: “¿Cuál es la característica del cuento? Su intensidad. El cuento es intenso por el solo hecho de ser cuento; porque transmite en su brevedad y en el relato de ese hecho único una carga emocional muy tensa, y naturalmente, de tensa a intensa no hay más diferencia que ese ‘in’ que nos indica que la tensión ha pasado a ser interior, que está en la entraña misma del relato.”⁸³

Muchas de las críticas de Bosch están provistas de preámbulos teóricos, sin que en él impere la voluntad de condicionar la lectura de un autor con las reglas del género. Es su manera de asentar una argumentación adecuada, de hacer desplazar parcialmente su crítica de identificación, de tópicos latinoamericanistas (en él, repetimos, no están provistos de un carácter temático-programático), a aspectos que les parecen más meritorios en el oficio de un cuentista: el dominio del arte. Sobre este aspecto, muestra flexibilidad en cuanto a una técnica que no consideró importante en “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”, pero que puntualiza con inusitada insistencia en los cuentos de Virgilio Díaz Grullón, atribuyéndole un papel determinante a la poética de este autor. Nos referimos a la importancia relativa que le dio a la técnica del “final sorprendente”, forma utilizada apenas por los grandes cuentistas y que para él era opcional y sin importancia en cuanto a la estructura misma del relato y en particular a su capacidad de incidir en la intensidad que pudiera suscitar:

⁸³ *Ibid.*

“Esa técnica no implica, como se piensa con frecuencia, el final sorprendente. Lo fundamental en ella es mantener vivo el interés del lector y por tanto sostener sin caídas la tensión, la fuerza interior con que el suceso va produciéndose. El final sorprendente no es una condición imprescindible en el buen cuento. Hay grandes cuentistas, como Antón Chejov, que apenas lo usaron. ‘A la deriva’, de Horacio Quiroga, no lo tiene, y es una pieza magistral. Un final sorprendente impuesto a la fuerza destruye otras buenas condiciones en un cuento. Ahora bien, el cuento debe tener su final natural, como debe tener su principio.”⁸⁴

Varias veces se pronunció sobre esta técnica, considerándola como una opción narrativa, y no como un invariante imprescindible a un buen relato. En su lectura de *De niños hombres y fantasmas* su criterio se adapta a la estética de Díaz Grullón, pues no solamente valoriza el papel esencial que desempeña el final sorprendente en sus relatos en general y en el relato “La enemiga” en particular, sino que afirma que en él se concentra la intensidad del relato: “Lo dramático en el cuento de Chejov como en el cuento de Oscar Wilde y como en el cuento de Virgilio Díaz Grullón, no está en las palabras que usan, no está en la manera de decir las cosas; está en la sorpresa con la que el cuentista aturde inesperadamente al lector, utilizando una técnica que no se aprende —nadie puede aprenderla—. Gracias a esa técnica, de las palabras suaves, de las palabras tiernas, de las palabras que no tienen una garra para llevar al lector doblegado hacia un fin que se persigue, salta inesperadamente lo que el cuentista le ha escondido al lector, y en eso que le ha escondido se presenta en el cuento perfecto el final, donde está la carga emocional y por tanto la intensidad del cuento. Eso lo logra Virgilio Díaz Grullón; lo

⁸⁴ “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”, p.72.

logra en general en todos sus cuentos, pero en forma magistral en los mejores y sobre todo en uno que he seleccionado como cuento perfecto.”⁸⁵

Conviene detenernos en esta aparente contradicción de aserciones. No pensamos si vemos los diferentes contextos en que fueron emitidos los siguientes juicios sobre la importancia del final sorprendente, que existan contradicciones. Primero son notas teóricas y sus ideas fueron ciertamente emitidas en otros artículos. Como subrayamos al inicio de nuestros comentarios sobre la crítica de Bosch, ella posee un carácter de identificación y toda crítica de identificación implica, tal y cual lo leímos en los comentarios de Paul Thibaudet, una cierta comunión con el discurso (narrativo en este caso), del otro, el respeto del decir y el hacer del autor, la creación de un diálogo desigual más penetrante entre el crítico y el escritor concernido. Aquí no estamos frente a un crítico que modifica su teoría por complacer a un escritor admirado, sino a la adaptación de una poética teórica definida a partir de invariantes del relato, a una crítica que flexibiliza dicha poética para leer la obra narrativa individual de un narrador, en cuyas páginas sobresale el final sorprendente en la sintaxis del cuento.

La crítica de identificación busca el punto de equilibrio durante el diálogo que ella emprende entre dos sujetos. De una parte una visión crítica con sus categorías y sus reglas, y la propensión a respetar y compartir las opciones del escritor, siempre y cuando éste se abstenga de quebrantar las fronteras entre géneros. Resulta más impresionante aún encontrar en la lectura que hace Bosch sobre Díaz Grullón, la categoría de intensidad, fuerza de condensación y de unidad temática del relato y que en su análisis aparece asociado al final sorprendente. ¿Transfiguró el crítico y teórico una

⁸⁵ “Presentación del libro de un autor de cuentos”, p.268.

de las principales categorías de su poética? ¿La confundió en su impulso de simpatía con la emoción estética? No podemos responder a esas preguntas. Mas nada nos permite aducir que hubo durante la presentación del libro de Díaz Grullón el más mínimo asomo de redefinición categórica de su teoría, pues ya mencionamos su artículo “El Cuento” donde se muestra intransigente y hasta sarcástico con las digresiones y distensiones provocadas en la intensidad, que descubre en los cuentista colombianos que figuran en una antología del cuento de dicho país.

En cuanto a la sustancia del contenido de los cuentos de Díaz Grullón, es decir lo que llamamos su antropología literaria, que concitó al escritor a ensalzar personajes, episodios y valores en otros artículos críticos, no nos dice casi nada. Señala la vertiente urbana de los cuentos y vuelve a resaltar aspectos atinentes a la forma, como el empleo del español, tema que merecería un vasto estudio, ya que el político y escritor hizo del uso riguroso y correcto de la lengua un criterio determinante en su enjuiciamientos sobre todo cuanto sea expresión escrita u oral. En ese sentido escribe, a propósito de la obra de Díaz Grullón: “El español que usa Virgilio Díaz Grullón, el español que escribe en este libro, es muy fino, muy cuidadoso, sin estridencias, sin, diríamos, excesos musculares. Es un español que puede escribirse solamente con pluma de mano y no a maquinilla. Está trabajado con mucha finura y me recuerda la prosa de Chejov porque también en estos cuentos hay cierta familiaridad con el estilo de Chejov, sin ser una copia de Chejov.”⁸⁶

La lengua y su empleo literario, como estilo y material asumido por un sujeto, forma parte de la sustancia de la expresión y es para el escritor dominicano y para su predecesor Horacio

⁸⁶ *Ibid.*, pp.271-272.

Quiroga, un tópico unificador de la trama y sobre todo un organizador de la intensidad. La cautela y moderación en el uso de la lengua que señala en el libro de Virgilio Díaz Grullón, forman parte de la indispensable economía de recursos estilísticos y retóricos para lograr buenos cuentos e impedir digresiones descriptivas o un retraso de la acción narrada. La identificación casi perfecta que se teje entre Juan Bosch y Díaz Grullón reposa en aspectos formales pertinentes, ligados a su teoría cuentística, y en las correspondencias que se traban entre su concepción del cuento y los textos de Díaz Grullón.

Quisimos ejemplificar las orientaciones que él adopta en una de sus últimas críticas para ilustrar la continuidad de su pensamiento literario, mas también sus variaciones, sus oscilaciones.

Es preciso señalar que en los últimos decenios Juan Bosch fue solicitado para hacer presentaciones de libros, ejercicio muy frecuente en el ámbito literario latinoamericano, que viene a legitimar (en el caso de los jóvenes), y a consagrar (en el caso de los autores reconocidos), un libro o un itinerario literario.

Estas presentaciones tienen sus rituales y reglas, donde predomina el carácter laudatorio del discurso, y una identificación de hecho con la obra presentada. Las presentaciones de libros pueden ser consideradas en sí como un género de la oralidad literaria y sociológicamente como un momento de convivencia social, con visos de comunión y simpatía, que mal se avienen, en ciertas ocasiones, con el rigor analítico de la crítica escrita, aunque ulteriormente estas presentaciones figuren como prólogo. La crítica de identificación, exigente como pudimos ver, se desplaza en este tipo de ritual literario, al plano del reconocimiento y el elogio entusiasta. Son las reglas del género, acentuadas por la consabida generosidad de Bosch.

En las presentaciones de Juan Bosch este ejercicio no produjo desfases importantes entre su concepción de la literatura y las obras comentadas. En la presentación del libro de Díaz

Grullón hay adaptación de su teoría y una separación entre forma y contenido pero la coherencia del pensamiento literario se manifiesta de manera diáfana. En otras consideraciones críticas que los lectores de este volumen descubrirán, sus presentaciones de autores y participación a homenajes desplazan con cierta regularidad su discurso literario al campo de lo político, al estímulo fervoroso de las últimas generaciones, a la promoción de autores. Es obvio también como podrán ver en otras críticas y comentarios, que la vida política agitada de Bosch, en los últimos años, intervino en sus últimos escritos críticos, pero sin que observemos incoherencias o una ideologización a ultranza de su visión de la literatura, que siguió considerando como un arte y no como un espacio simbólico para cambiar el destino del Caribe y en particular de la República Dominicana.

En fin de cuentas la crítica del escritor Juan Bosch nos ha deparado sorpresas, que no pretendimos agotar en el marco de este estudio de presentación. Como bien lo afirmamos, nosotros a partir de una lectura hermenéutica simplificada quisimos situar la formación, historicidad y la relativa actualidad de su pensamiento literario, a fin de fijar el hilo conductor que hizo de él un hombre de letras y un dominicano sin par y entrever el horizonte de expectativas que despertó su concepción de la literatura. Dimos ejemplos de la riqueza dialéctica de su pensamiento literario para inducir al lector a descubrir por sí mismo la vastedad y riqueza de su teoría y críticas literarias. Invitamos asimismo a los lectores de este acaudalado tomo, a leer sus apreciaciones críticas sobre los oficios de periodista y de locutor, cuyos postulados se asemejan, dentro de la lógica crítica y el rigor analítico de este prohombre exigente, a su pensamiento literario y donde despunta una vez más su ética de la responsabilidad, calurosamente intransigente.

TEORÍA, CRÍTICA Y
CRÓNICAS LITERARIAS

SOBRE EL CONCHOPRIMISMO LITERARIO*

Hay en América un movimiento literario que está revolucio-
nando las normas radicalmente. Todavía es un pensamiento
en rápidos remolinos, primitivo, potente. Pero en la del Sur
ese movimiento se asienta en la tierra, en los animales, en las
plantas, como motivo principalísimo. Los hombres y los su-
cesos tienen menos importancia que la propia naturaleza ame-
ricana. De ahí que muchos grandes escritores de este conti-
nente del tercer día, sigan haciendo análisis psicológicos a la
manera europea, aunque, eso sí, con escenario y lenguaje ab-
solutamente americanos.

Aquí en Santo Domingo, quizás si a consecuencia de po-
breza en la flora y fauna y también ausencia de una raza nues-
tra, nos hemos dedicado a los acontecimientos y con ellos a
los hombres. Pero éstos, manejados como son: instintivos,
impulsivos, bastos. Nada de pensamiento destilado. Y como
no tenemos otra historia que la de sangre, hemos tomado la
bandera que yacía en el suelo, pudriéndose, desde la llegada
de los yanquis. La hemos tremolado, así desgarrada, enfan-
gada y hedionda. Ahí ha nacido el “Conchoprimismo lite-
rario”, que lo será artístico antes de poco tiempo, en todo el
frente de las artes.

* *Baboruco, semanario ilustrado*. Santo Domingo, 22 de junio de 1935, p.11.

Alguien ha puesto sobre ese “Conchoprimismo” la mueca de una sonrisa venenosa. Y a ese como los que todavía sean capaces de repetir esa sonrisa, quiero explicarles su razón de ser.

Nuestra literatura, nuestro arte, debe hacerse sobre tradiciones criollas y de éstas no las tenemos sino sangrientas desde el albor de la conquista hasta nuestros días. Pero no debemos olvidar que toda esa sangre se derramó siempre persiguiendo nobles fines, y que ella no era culpable de que se defraudaran esos propósitos.

Por centurias ha estado la tierra dominicana retorciéndose atormentada, empapándose en dolores, nerviosa de gritos. Todas nuestras generaciones se han sacudido, un poco inconscientemente, en ansias de hallar la fórmula de la felicidad colectiva. Hubo el error, lógico por biología, de no seguir un pensamiento, sino un hombre. Pero toda esa sangre fue útil puesto que toda la tierra, de la negra, en la bermeja, en la parda, en la húmeda y en la árida hizo florecer la roja flor de la virtud más preciada en los pueblos de todos los tiempos: el valor.

La patria no es hoy lo que fuera ayer; probablemente no volverá a alumbrarse con aquel incendio de epopeyas que la iluminara un tiempo. Pero esa misma actitud de indiferencia que tuvimos siempre por nuestra más conspicua virtud, nos lleva a reflejarla en el arte. Quizá así se avergüencen de asustarse por el estruendo de un cohete los niños “bien”, de hoy, que pasaron la vida resbalando desde la falda maternal, muy llena de afectos y muy femenina, hasta la cama amable, muy muelle, muy blanca, muy limpia, pero demasiado poco recomendada para tallar caracteres.

No estamos en madurez suficiente para detenernos quince páginas presentando un análisis psicológico. En nuestro país no hay una sola persona que reaccione por impulsos mentales. Todo lo hacemos súbitamente, de modo instintivo, guiados por la pura reacción biológica. El coraje, el interés, la

generosidad: todo es en nosotros función carnal. Podemos ser héroes o guiñapos, pero no por razones de educación ni de amor propio, sino porque lo ordena la carne, lo manda la carne y la carne se deja caer en fangos de bajeza o se eleva a inaccesibles alturas.

Concho Primo fue así y sigue siendo así, con todo y tener la huesa blanca bajo buena tierra, aunque ésta no sea tierra sino sangre de nuevas generaciones afeminadas, hechas al cine y al cigarrillo de olor. Concho Primo fue cada hombre que dejó el quicio de su casa, al brazo el machete, a la cintura el revólver, bajo las piernas el espinazo del caballo, a quienes no empujaba el deseo de hacerse libres, ni ricos, ni de volver aureolados de glorias para ofrendarlas a una mujer. Los llevaba la carne, la sangre hirviente de un pueblo viril y joven. Ignoraban que estaban regando la tierra para germinar, largos años después, en rojas piedras que marcarían los nuevos rumbos.

Los “conchoprimistas” estamos junto a esas piedras, oteando y esperando. Las amamos porque son nuestras, porque nos las han ido dejando muchos abuelos, que ya habían olvidado su procedencia. Estamos junto a ellas oteando y esperando.

Y no con el propósito de embellecerlas para hacer vibrar “cuerdas sensibles”, sino con el de fijarle fronteras a la patria, en el mundo abstracto pero bello de esta magnífica recién nacida ideología americana.

LOS 2 LIBROS DE DICIEMBRE*

Julio A. Cuello es de los escasos supervivientes de “Paladión”, aquí el grupo prometedor disuelto por desgana. Supervive porque sigue abrazado a su ideal de hombre y persiste en su ideal de poeta; porque todo él está lleno de esa honda vocación de pureza que distingue al joven allí donde se encuentre; porque le sacuden idénticos dolores e iguales ambiciones que los que alimentaba entonces. Aparentemente descarriado de las letras, luego de habernos dado páginas magistrales, retorna ahora con *Parábolas Truncas*, libro de versos de tono medio vanguardista, pero soliviantado por la indiscutible personalidad de su autor.

Julio A. Cuello sigue siendo fiel al ideal estético de su generación, y sigue siendo fiel a su expresión íntima, particular, discretamente cuidada mientras duró su silencio. Peña Batlle al prologarle, dice más o menos que sus versos tienen propósitos ulteriores, nunca meramente artísticos. No lo creemos. Más aun, el poeta, al escribir, debe haber pensado tan sólo en la fruición inefable y divina que alumbra al alma cuando se expresa en el lenguaje intraducible del verso.

Peña Batlle, escritor estudioso, pluma bien cortada, ignora que el arte no es más que la sublimación de una técnica; que con las mismas letras con que se escribió *Hamlet* se cose

* *Listín Diario*. Santo Domingo, 5 de enero de 1936, p.3.

una propaganda comercial; que con la misma pintura que se usa para unas “Meninas” se hace un anuncio ilustrado. Al sublimizarse la técnica es para expresarse en lenguaje sublime. Ninguna obra de arte lo es si no es arte en sí. El arte puro cumple su misión civilizadora y bienhechora elevando hasta un nivel de pureza ideal, que nunca se podrá alcanzar por otros medios. Así por ejemplo cuando leemos *Jardín* de Julio A. Cuello, nos quedamos puros, límpidos, absolutamente sanos del alma, altos y luminosos hasta no caber en la tierra y entre los hombres. El poeta, desde luego, es dueño de expresar su concepto y su esperanza; su anhelo de un mundo mejor; todos esos sentimientos abigarrados y dolorosos que son de suponer en individuos superiores; pero ha de escribirlos en expresión artística, y ya son versos y como tal se aprecian.

Ofrecemos, y no queremos equivocarnos, que Julio A. Cuello ha escrito sus *Parábolas Truncas* sin otro propósito que el de ser poeta. Por lo menos, eso se siente leyéndole. Y decimos más: pocos libros consiguen entre nosotros dejar esa sensación de caminos luminosos abiertos en la llaga grande del alma.

A causa de esa emoción singular, estamos en el deber de decirle a Cuello: muchas gracias, en nombre nuestro y en nombre de todos tus lectores.

Pilón es el segundo libro de Manuel Cabral, que en un año ha cumplido ese ineludible imperativo del escritor que le exige libros por dos veces, la primera con *12 poemas negros*, “paquete”, según el decir de Coiscou Henríquez, que fue a mi juicio una aberración de Cabral.

Pilón es, en primer término, el conjunto de versos donde más riqueza técnica se ha usado en la historia del verso nacional. Todos los metros, todos los ritmos hayan acomodo en él. Una gracia jocunda alienta en cada poema, la mayor parte de las veces, esa gracia es infantil, sencilla, simple, con la elevada simplicidad de los grandes aciertos.

En general, el tema es criollo; pero hemos de confesar que no está visto de manera puramente criolla. Nos parece a ratos que Cabral ha tomado el puesto de otro poeta u otros poetas americanos; que han ido retocando y poniendo su sentido poético en cada línea, pero que en realidad ha respetado al ambiente, ese no sé qué determina la presencia de alguien en un sitio, esa especie de tono con que cada quien se expresa. Podríamos decirlo más de prisa: Cabral no está en el fondo de *Pilón* de manera total; y creemos que había más Manuel Cabral en *12 poemas negros* que en este último libro, aunque parezca imposible a simple vista.

La juventud literaria es demasiado exigente con el poeta santiagués, más de lo justo, y entre éstos que le exigen proezas a Cabral, estamos nosotros. Ese sentimiento se explica fácilmente cuando se sepa que nunca había tenido la lírica dominicana una cantera tan amplia como la que le presenta él; que nadie ha manejado con tal perfección la técnica del verso; que ninguno ha sido tan fecundo, tan gracioso, tan nuevo en la imagen. Solo le pedimos ambiente, ambiente y ambiente. Es cierto que los grandes poetas se han encontrado tras haber escrito mucho, y que Cabral se inaugura ahora; pero también es cierto que quien entró con tal gallardía en la liza, le da derecho a la valla para pedirle realizaciones únicas y rotundas.

Bien sabemos que el defecto del autor de *Pilón* es simplemente su horror por todo lo que no sea verso; el desmedido amor a su arte, al cual vive consagrado por entero, le cierra los ojos para los horizontes que la vida le extiende a los pies. No se ha formado todavía su ambiente como hombre, y no lo encuentra como poeta. Él no lo comprende, por supuesto; pero por eso se lo decimos públicamente, obligándole a meditar sobre esta verdad innegable. Y no lo hacemos por él propiamente, sino para salvarle a la república un poeta

que, una vez encontrado en sí mismo, habrá de llenar los mundos de bellezas. *Pilón* lo anuncia.

Pilón es un búcaro lleno de rosas fragantes, y aun por encima de sus defectos, uno de los mejores libros dominicanos de versos.

ABELARDO HIJO*

Tengo a mi frente una “punta seca”. “A Juan Bosch, con el afecto de Abelardo hijo”, reza, en minúscula letra, hacia un ángulo. Hay en ella cuatro mujeres, rotundas, de líneas crecidas y sin embargo, frágiles, con esa fragilidad íntima e inseparable del sexo. Están a orillas del mar amplio, que apenas se esboza en esta “punta seca” y que se ve másculo, de horizontes distantes, inexplorables. Alguna sostiene la gracia de una tela blanca entre las manos; la brisa la bate en pañolón gracioso.

La arquitectura de este grupo es pesada y grácil a un tiempo, estrecha y ancha a la vez. Está conseguida en ella un ambiente grato; una mano creadora la insufló de belleza donde quiera que se posó.

La “punta seca” es, sin duda, de lo más difícil en el arte pictórico; y acaso ella podría liberarse de la pintura para formar a solas un arte distinto, tan señora es su rebeldía, tan escasos son los maestros que la dominan. Nosotros tenemos uno, Abelardo hijo. Estudió en París y conquistó premios en New York, nació pintor por virtud de la herencia que le venía del padre, nuestro Rodríguez Urdaneta; pero todo ello no es mérito cuando se tiene y mantiene un espíritu sutil, elevado, discreto y ardoroso a un tiempo, cuando la ambición es tan grande que no la mide ni el pensamiento atrevido. El

* *Listín Diario*. Santo Domingo, 15 de marzo de 1936, p.3.

triunfo no es para terminar sobre él, sino para nacer en él; no para satisfacer en él, sino para comprometerse en él. Así lo siente el artista puro y nato; así lo entiende Abelardo hijo. Recogido en la soledad del alma, Abelardo mira el paisaje y los hombres; allí donde los ojos vulgares y estultos nada ven, los de Abelardo hijo contemplan colores no encontrados, expresiones con que sólo acierta la retina capaz de crear aquella que es parte de Dios y en Dios reside y de Él recibe la facultad de hacer vida eterna, más aún que la vida de la carne, perecedera al fin.

El medio, este medio tropical y aparentemente insensible, donde la luz muere y daña, donde todo nace día por día y hasta la misma tierra parece estar en perenne fiebre de integración, de creación, es incapaz de abatir a Abelardo hijo. Vive artista porque nació artista; crea en sí, porque en la sangre le hierve la facultad creadora.

Posiblemente pronto tengamos ocasión de admirar una exposición de “puntas secas” de Abelardo hijo. Arracimados sobre sus obras, no seremos capaces de comprender cuánta cantidad de espíritu es necesario poner en esos cuadros diminutos para ir redondeando la línea que aparece viva, henchida y espontánea. Sobre la plancha de zinc estéril y adusto, con una punta de acera, el artista trabaja martirizado por la técnica y el espectador admira la ausencia de técnica allí donde la figura parece moverse llevada por la vibración íntima de las locas vivas.

La “punta seca” es sin duda, lo más difícil en el arte pictórico y lo hemos dicho; Abelardo hijo es un maestro en ella.

Ante su mano taumaturga, yo me descubro respetuoso, mientras miro lleno de unción este cuadro pequeño en el que cabe el amplio mar, esta cosa fija donde se avienta la brisa, esta hoja de papel muerta donde se mueven las figuras, igual que si en las venas les galopara la sangre.

CARTA A PEDRO*

Amigo:

Las siete palabras sacramentales sobre el arte se pueden decir sin consultar libracos, sin que hayamos menester de teólogos ni astrólogos. Si meditamos para comprender la unidad divina que se manifiesta por el arte, llegaremos a conocerla, mas no a sentirla, es en nuestro propio espíritu donde descansa Dios; mejor aun, donde Dios vive, ya en estado primario, ya en estado adulto. Por adulto entiendo y quiero decir el Dios que contiene la expresión desde el origen hasta hoy; primario es el Dios desnudo, conocedor por instinto de todos los caminos del mundo, dueño del horizonte, y sobre todo, pleno de amor, de un amor vasto que trasmite a todas las cosas y encuentra en todas las cosas, un amor que extiende a lo feo y a lo bello, puesto que nada hay tan feo que no contenga cosa bella.

El amor es en sí las siete palabras sacramentales del arte. Ahora bien, el amor ha de estar en nosotros, puesto que él es manifestación de Dios. No es cosa que nos ha de venir de fuera, de lo que contemplamos, sino que ha de venir de nosotros a ello. Así, hemos de amar toda muestra de trabajo y participar de la ternura del que crea. No podemos ni debemos tener un ideal de belleza y exigir que nos sea cumplido, es decir

* *Listín Diario*. Santo Domingo, 25 de octubre de 1936, p.3.

mostrarnos reacios hacia el arte que no nos satisfaga; no. Todo arte ha de emocionarnos si tenemos a Dios en nuestro espíritu; si no le tenemos, estaremos siempre en actitud de espectadores, y como tal exigiremos.

El arte, siempre, en todo tiempo y expresión, es uno. ¿Escuelas? Las escuelas son tan sólo canalizaciones de un concepto de la belleza, pero, al fin, arte, y como tal, respetables.

Tú naciste para crítico, con el ojo sagaz, con el cerebro bien organizado para pensar, con el entendimiento huido. A excepción de una, tienes todas las cualidades para ser un gran crítico. Esa una que te falta es el amor. Tienes del amor un concepto falso, que apenas comprendes, porque no te has detenido en ello. Te parece que el amor es cosa para aprenderse o para cultivarse; y no hay tal. El amor es esa ternura inmensa que sentimos frente a todo hecho, frente a toda realización; es el sentimiento que nos dirige siempre hacia la búsqueda de una razón que justifique lo feo y malo, y que frente a lo bello enmudece, paraliza. El amor, es, en fin, algo indescriptible, porque es uno solo en cada unidad. No es que tú no contengas la fuente del amor, en ti está bregando por estallar y regar el espíritu; lo que sucede es que tú cubres esa fuente con montones de conceptos, y los buscas en el cerebro y en lo de afuera, estando en ti y en tu espíritu.

Hasta ahora tú has querido ser, frente a una obra, el autor de esa obra para haberla escrito de otra manera; has deseado vehementemente ser a un tiempo, autor y actor, espectador y director, empresario y escenógrafo. Pienso que no has meditado bien sobre la importancia de la crítica, sobre el principalísimo papel que cabe a un crítico comprensivo y amplio en la cultura de un pueblo, que no sabes cuánto podrías hacer por el arte, si comprendieras que, así como es bella la poesía de Rafael Américo Henríquez porque cada palabra tiene en ella relumbre de piedra preciosa bien pulida, así tam-

bién lo es la prosa descuidada de Héctor Incháustegui Cabral, por la cantidad de anunciaciones con que nos golpea en el cerebro, por la calidad de su pensamiento. Aquel tiene del arte un concepto distinto de éste, es decir, Henríquez siente la belleza en fondo y figura; Incháustegui la siente en tortura de mente y espíritu.

Si, frente a una obra, la gozaras amorosamente, sin desear ser el autor para haberla edificado con otra arquitectura; si la estudiaras, y sintieras plenamente el goce de que alguien, y no tú, produjera tal obra, estarías salvado y tendrías la respuesta a tu ardiente deseo de encontrar la fórmula del arte.

Amigo Pedro:

La piedra es bella, aunque nos guste más la rosa; y aun el bicho que causa repugnancia es bello, porque nada hay creado que no lo esté con una vasta ternura de quien lo creó. Pero el sentimiento de la belleza no reside si no en uno mismo, y no teniéndole, todo nos será horrible; así, el que lleva lentes negros nada puede ver que no sea negro.

Deja tú que reviente en tu espíritu el manantial del amor, que mucho ganarás con ello, aunque más ganemos nosotros.

UNA ACLARACIÓN DE BOSCH
AL ENCARGADO DE ESTA PÁGINA*

Admirado compañero:

Hará cosa de cinco meses, Pedro René Contín Aybar escribió a Rafael Américo Henríquez una bella epístola en la que pedía a él y a los muchachos de La Cueva respuesta a su ardiente deseo de hallar la fórmula del arte. Yo contesté aquella gran epístola, y llamé a la mía “Carta a Pedro”. Por aquel entonces salía *Recta* en San Pedro de Macorís; a *Recta* envié mi carta, y le tocó llegar a tiempo que se suspendía la admirable revista oriental.

Pasados los días, encontré esa carta y me dije: “He aquí algo para nuestro *Listín*. Pero sucedió que la llevé junto con el maravilloso cuento de don Pedro Henríquez Ureña, “La Sombra”, recién publicado, sin hacer explicación alguna, a pesar de la homonimia. De esta forma, en la nota que Ud. hizo para encabezar la publicación del cuento, incluyó las líneas con que yo se lo envié, y habla en ella como era lógico de “la carta que sigue”. Los lectores del *Listín* han entendido que mi carta iba dirigida a don Pedro Henríquez Ureña; y esto me tiene realmente avergonzado, porque sería tamaño mi atrevimiento, si hablara a tan alto maestro con tanta llaneza y hasta desparpajo.

Ahora me tiene Ud. cortado, tristón por las consecuencias de un error, del que soy culpable, y del que sólo su conocida generosidad puede sacarme, haciendo que se publiquen

* *Listín Diario*. Santo Domingo, 10 de noviembre de 1936, p.3.

estas líneas en la sección literaria del *Listín*, allí donde la pueden ver los que ahora, con justa razón, me consideran parejero.

La carta era, pues, a Pedro y no a don Pedro; que ni aquel, por su juventud, ha ganado el don, ni Henríquez Ureña lo ha perdido por su popularidad.

Le abraza su compañero,

Juan Bosch

LA LITERATURA *

Muchas personas que se estiman a sí mismas cultas, manifiestan desdén por eso que llaman “literatura”.

En realidad, la literatura tiene en apariencia aspecto de ser una lujosa manifestación de la cultura; pero es muestra de escasa personalidad, y aun de entorpecimiento mental, guiarse por apariencias y conformarse con la superficie de los hechos o de las cosas. Nada hay trivial sobre la Tierra; y las actitudes humanas, lo mismo que los grandes acontecimientos sociales, obedecen a causas determinadas que deben conocerse íntimamente antes de proceder a juzgar. Y una de las artes más desconocidas en sus efectos es la de las letras.

Bien sabido es que la humanidad no tiene palancas ideales para su progreso; una sola razón determina los cambios radicales de la historia: la económica. Ahora bien, el impulso económico se adquiere cuando aparecen vías de comunicación que abren al mundo vientres de desconocidas riquezas y obligan las creaciones de otros. Se puede asegurar, pues, sin temor alguno, que los pueblos se deben a sus vías.

Hablamos de vías materiales, por las que entren las adquisiciones sólidas del intelecto, llámense ferrocarril o automóvil, aeroplano o telégrafo sin hilo.

* *Renovación*. La Vega, 30 de enero de 1937 p.3a.

Pero es el caso que, paralelamente a esas vías materiales, hay otras que cruzan, como aquellas, los mares y las cordilleras, ampliando los horizontes, cargadas con las conquistas del cerebro, eternas, recias, y engalanadas para el mejor logro de sus fines.

De entre ellas, la más alta, es el idioma, la lengua que agrupa los pueblos y los hace un haz; que arrebatada para la unidad permanente a todo un continente americano y le infiltra un solo espíritu, un mismo ideal; que deshace fronteras, acerca el vividor de las Antillas al vividor del Ande, nos liga a la inmortalidad de Castilla, y nos da junto con el fervor de Teresa de Jesús y la ironía de Cervantes, aptitudes para comprender a Ramón y Cajal, o para entrar con Marañón en la trastienda de la endocrinología.

Porque nadie puede sustraerse a la palabra, y sin ella estaría todavía el hombre a la orilla de lo lagos, alimaña de húmeda caverna; y porque la palabra es el vehículo único e insustituible para la vida en compañía, es por lo que su ejercicio comprende una elevadísima misión.

El sabio, el político, el comerciante, el sacerdote, el legislador: todos deben su ascensión, más que al oro, más que a su talento, a la palabra que les ata al resto de la humanidad; a la palabra que nos mantiene unidos.

Con la palabra se cumple el bien y el mal, se engaña y se convence, se propagan los ideales puros y los falsos. La palabra es la génesis de todo progreso y es el riel de toda perfidia. El culto de la palabra se cumple permanentemente por todo mortal; pero no todos los hombres la aman, ni conocen su fuerza, ni admiten su realidad. Millones y millones de seres ignoran que se deben a ella, y que si faltara de improviso a toda la humanidad, ésta descendería a colocarse en nivel animal. Porque si en verdad el hombre es Rey del Universo debido a su capacidad de pensar, no es menos cierto que esta facultad permanecería ignorada si no se manifestara con la palabra.

El artista de las letras es aquel que eleva el dicho, que lo purifica, que lo utiliza tan sólo para expresar con él lo bello, lo divino; el que hace el más noble uso de tal atributo, aunque no sea el más útil; el que no persigue si no la satisfacción de hacer obra sin bajezas, sin térrea inmundicia; el que no procura ni el bien ni el mal, porque su órbita está fuera de tales limitaciones, perdida en el tiempo, eterna y lindando con lo divino.

Su obra es eso que innumerables personas que se estiman cultas llaman “literatura”.

¿HAY UN ATENEO DOMINICANO?*

Un ateneo es, donde quiera, el hogar de la cultura de un país. Ese era, sin duda, el concepto del presidente Trujillo cuando dispuso la instalación del nuestro; y se aprecia mejor el juicio presidencial si piensa que el Ateneo Dominicano fue creado en medio de una crisis económica desesperante, en tiempos en que no se podía distraer un centavo de urgentes propósitos de orden.

Fatalmente, el concepto presidencial no ha sido comparado por aquellos en cuyas manos se ha puesto la representación de la cultura nacional, al concedérseles la presidencia del Ateneo.

Si la expresión radical no fuera inadecuada en nuestro medio, donde la tolerancia es una ley imperiosa, nosotros abogaríamos por la supresión del ilustre e inútil centro de la calle del Conde. Pero como suponemos que quizá algún día pueda servir los fines para que fue creado, preferimos proponer que se revise su actual constitución y que se le imprima mayor actividad, en el sentido que conviene a una institución de su índole.

En los últimos tiempos el presidente del Ateneo ha sido también presidente de la Junta Superior Directiva del Partido Dominicano. Esta dualidad ha llevado a confusiones lamentables; y acá, mientras en el Centro de la calle del Conde

* *La Opinión*. Santo Domingo, 3 de julio de 1937, p.7.

se dictan conferencias de carácter político, en el salón de actos del Partido se efectúan funciones de orden puramente espiritual. Se ha llegado hasta anunciar donde estaban a la venta boletos para un recital de música que se daría en los salones del Partido.

Y no es que nosotros encontremos fuera de lugar la dedicación del Partido a fines culturales; no. Un organismo político de su naturaleza debe ser la expresión total de la nacionalidad. Pero nos parece que si él cumple las funciones del Ateneo, el Ateneo sobra. ¿Por qué no se encamina el Ateneo a realizar lo que el Instituto de Investigaciones Históricas hace sin otro apoyo que el que le presta su amor a la cultura patria? ¿Por qué carece la República de una revista que exprese el progreso de las letras nacionales? Si el Ateneo tiene con qué mantenerla, aunque fuere modesta, su inercia no se justifica; y si no tiene, que se guíe del ejemplo de ese grupo escaso y sin dineros que se llama La Cueva y que se fije en lo que hizo, o trató de hacer, sin otro cimiento que el de su voluntad de ser útil al país.

Ni siquiera ha sabido ser el caserón de la calle del Conde, un sitio amable y acogedor para los artistas y escritores nacionales; la falta de cordialidad que allí campea, es simplemente asfixiante.

El Ateneo vive; pero como los árboles: Sin movimiento y sin voz.

No es, pues, extraño que ante la insinuación héchame por un intelectual hace dos días, de que tomara la juventud la iniciativa en un movimiento para dar animación al hogar oficial de nuestra cultura, un amigo que me acompañaba preguntara lleno de asombro:

—¿Hay un Ateneo dominicano?

HILMA CONTRERAS, ESCRITORA NOTABLE*

Hará una cosa de cuatro meses recibí una carta firmada por Silvia Hilcano. Venía de Macorís del Norte, y acompañaba a un cuento con que la desconocida corresponsal quería aparecer en público. La carta estaba escrita con una seguridad impresionante, llena de expresiones felices y enteras; pero el cuento carecía de sabor a realidad: era una pieza románticoide y sin embargo realizada con una personalidad indiscutible. Contesté. La respuesta vino firmada por Hilma Contreras.

En mi carta le aconsejaba a la desconocida escritora que tratara temas cercanos a sí, conocidos, reales. Hilma Contreras me envió entonces la página que publica hoy *Listín Dominical*. Sentí una alegría al leerla. Al país le nació con esta muchacha una escritora cabal. Firmeza, propiedad de quien ha hecho su evolución en sí misma de puertas de adentro, y sinceridad en la observación, todo esto se apreciaba en “Los buenos se van”, no se trataba de una principiante, ni siquiera de una aficionada feliz.

Quien escribía tal página era un fruto sazonado y podría presentarse donde quiera. Lo decían, sobre todo, sus cartas modelos en su género, llenas de vitalidad, expresivas y cargadas de un aplomo singular. Dice en una: “Toda la casa es

* *Listín Diario*. Santo Domingo, 4 de julio de 1937, p.3.

un júbilo mareante” y en otra: “No siempre es generoso mi primer impulso”.

La mano que trazaba esas líneas era firme y atormentada a la vez; pero no quise hacer público “Los buenos se van” hasta verla, Hilma Contreras es una muchacha amplia y recogida en su tiempo; toda ella llena de una fuerza vital sorprendente, pero sujeta por una voluntad férrea que denuncia la confianza en su propósito.

Es difícil analizarla. O se la comprende a primera vista, o resulta un enigma para quien la estudia. Todos los rasgos de su estilo viven en Hilma Contreras.

En una página por ejemplo, la escritora nos tira encima, de golpe, sin previa presentación, a muchos personajes. No se trata de un cuento, sería mejor un capítulo de una novela; pero ahí están vivos todos los materiales para saber a qué atenerse con esta muchacha de pulso tan seguro.

Se hace difícil creer que quien maneja temas sin trascendencia con tal maestría, fuera una desconocida. ¿No es magistral la escena de la dejabada y no lo es el modo como está escrita la incomprensible actitud de Don Marquitos, la muerte de doña Carmen cuya “boca hundida, parecía hacer un puchero”?

Con esta página saluda Hilma Contreras al país, recibámosla como una compañera excepcional.

UN LIBRO DE JUAN B. LAMARCHE*

“Tú sola puedes darme desde tu clara altura, una pequeña gota de miel y de ternura y entrecerrar mis labios abiertos para el grito.”

El poeta evocó a la madre muerta. La virtud del poeta reside ahí; en que universaliza sus emociones, sus dolores, sus alegrías, que son también los de todos los hombres. ¿Cuántos no padecen esas angustias de que ya la madre no pase los dedos amorosos sobre su ardida frente? ¿Cuántos no se sienten explicados por el poeta, comprendidos por él, unidos y atados a él como la voz al pensamiento?

El poeta es eso: pura expresión humana. De ahí que por encima de los héroes y de los sabios, flote sobre los mundos en zozobra el recuerdo de Homero, de Virgilio, de Dante y de Byron.

Los pueblos fuertes por cultos honran a sus poetas y lamentan su desaparición como desgracias nacionales. El hombre de la calle, el de gobierno, el de estudio, el de salón, el pobre y el acaudalado, sienten que la presencia de un hombre que canta en lengua de música lo que ellos querrían decir, los honra a todos, los justifica. Y veneran a ese cantor y le aupán y le ayudan.

¿Podríamos nosotros decir otro tanto? De Juan Bautista Lamarche, por ejemplo, nos hablará mucha gente del pueblo

* *Listín Diario*. Santo Domingo, 19 de diciembre de 1937, p.1 / p.5.

que pone su admiración a quemar en obsequio del poeta; pero esa gente de vida apretada no puede comprar un libro, no puede tener el placer de leer *Patria Recóndita* en la callada prima noche; de gustar ese terceto donde cabe tan justamente, tan sencilla y puramente un verso así:

“Una pequeña gota de miel y de ternura...”

¡Y qué amable libro el que pierden; y qué lumbre de belleza la que se aleja de sus manos!

A distancia de “Sacha Garín”, aquel poema amargo en el que un alma retorcida busca los caminos de la felicidad sin encontrarlos, Lamarche aquí puede aparecer a ratos triste, pero jamás desesperado. Hay un sentimiento que lo templá, que lo hace jocundo: el de la patria; y otro que lo anega en ternura: el del hogar.

En el hogar están la esposa comprensiva, poetisa fina y mujer en todos los horizontes, aquella que es capaz de alentar su corazón porque será trigo renovado

“En las carnes rosadas de tu hija”.

Y además, esa hija, que ha hecho del poeta un pozo hondo, en cuyas aguas va cayendo, perennemente, un gotear de cielo y de luceros.

El poeta, sin embargo, no se queda en el hogar. Sale a beber luz. Canta ante las glorias pretéritas que la blasonada ciudad muestra en las piedras mohosas; canta ante el colmenar del campo; canta a la sombra gentil de Doña María de Toledo. Canta... Canta...

Porque este Juan Bautista Lamarche, que tiene una ternura mística y una lira templada, vive en canto perenne.

Yo acabo de leer su libro. Mentalmente repaso. ¿Cuántos libros de versos como éste se han publicado aquí? Y me quedo perplejo porque busco, de unos años a esta parte; y busco más y más. No encuentro. Entonces trato de recordar a nuestros poetas. ¡Y hallo que son tan pocos, tan pocos! De

ellos dos o tres producen. ¡Dos o tres! ¡Señor! Y me queda entonces un gran dolor, porque si este libro de Lamarche es tan señero, ¿por qué no se multiplican las manos que lo busquen o las que lo den, hasta hacer un horizonte de dedos ávidos?

¡Y tantos dolores como calmaría este libro si fuéramos un poco más ricos y un poco más amplios!

EMILIO S. BELAVAL, CUENTISTA DE PUERTO RICO*

Fue en Santo Domingo, hacia el año treintiséis, donde leí por primera vez un cuento de Emilio S. Belaval. No conservé mucho tiempo el nombre del autor, pero recordé el asunto y la gracia con que estaba resuelto. Otra cosa que no olvidaba era el “Made in Puerto Rico” que aparecía al final, junto a la firma. Una dolorosa ironía campeaba en las cuatro palabras de ese marchamo, como campeaba también en todo el cuento, en cuyas imágenes y expresiones estaba —para mí— la impotencia de un pueblo que aceptaba con penosa mordacidad su ingrato destino. Un día caí en Puerto Rico. Entre la gente que me abrumaba con gentileza estaba Emilio S. Belaval. Nunca me habló de que escribiera cuentos. Recordando aquel relato leído dos años antes, pregunté un día al propio Belaval, por el posible autor, y le oí responder que era él mismo. Me alegró que fuera él, porque me gusta tener admiración por mis amigos, y me alegró más saber que tenía toda una colección de esos *Cuentos para fomentar el turismo*, como los llama. Se los pedí. En aquellas páginas me di de manos a boca con el alma isleña del momento, me sorprendió tanto el encuentro que me juré decirlo en alta voz algún día. Ha pasado el tiempo: he perdido contacto con Emilio S. Belaval. Nada puede ahora influir mi juicio. Es ahora, pues, cuando con

* *Puerto Rico Ilustrado*, San Juan, 20 de julio de 1940, pp.17-18.

más autoridad me hallo para afirmar lo que decía dos años atrás en las tertulias de San Juan: Emilio S. Belaval es el cuentista de Puerto Rico.

Entre las características de un pueblo está la de su unidad de actitud frente a la vida. Generalmente no se observa la unidad de actitud del pueblo, acaso porque la diversidad de opiniones de todo grupo humano esconde la profunda solidaridad. Ocurrir con esto como con el bosque del cuento, que no podía ser visto porque lo impedían los árboles. Pero al artista no le engañan las apariencias; su intuición le dirige siempre a la verdad, a menudo contra su deseo y casi siempre sin que tenga deliberada voluntad de hallarla. Así, el artista logra, mucho antes que los investigadores, expresar la unidad psíquica del pueblo. En el caso de Puerto Rico, ha sido un cuentista quien ha dado la clave de esa unidad. Me refiero a Belaval, el autor de los *Cuentos para fomentar el turismo*.

Pero un cuentista, un inventor de situaciones, ¿puede dar la esencia de un pueblo? ¿No es el cuento demasiado limitado para expresar cosas tan complejas como una actitud nacional?

En primer lugar debo decir que un cuentista, cuando es tal y no un fabricante de argumentos, no inventa situaciones, sino que las toma de la vida. No hay cantera de situaciones como la vida, y más de una vez se ha dicho que ella es mucho más rica que la fantasía. En ocasiones he sido testigo y hasta protagonista de sucesos tan extraordinarios, que me he dicho, no sin cierta tristeza: "Si escribo esto dirán que tengo una imaginación desbordada". El verdadero cuentista no precisa, pues, de hacer otra cosa que alargar la mano hasta la vida que se agita en torno suyo, y es evidente que si lo hace así expresará en todo momento una porción de la vida de su pueblo, si es éste quien le rodea. El trabajo del cuentista está solamente en distribuir de tal manera los sucesos, que el desarrollo del asunto interese al lector; no está en inventar argumentos, ni mucho menos en deformar

los sucesos; y es claro que si no los deforma ellos conservarán las características que les hayan impuesto diversos factores que conforman, en todos los aspectos, la vida nacional.

Algunos cuentistas han llevado este respeto por su materia hasta a la forma de expresión, y así conservan, al escribir los giros propios del lenguaje popular, más crudamente —o más fielmente— cuando hablan los protagonistas y más artísticamente cuando habla el autor; otros prefieren universalizarse en la expresión y conservan de lo nacional sólo aquellas esencias inmutables, que por serio son comunes a todos los pueblos de la Tierra. Los primeros abundan en la América española, y entre ellos está Emilio S. Belaval. Cualquiera de sus *Cuentos para fomentar el turismo* está lleno de giros isleños, y leyéndolos cree uno oír a los jíbaros de la altura, comentando sus vidas. No hace falta, para alcanzar ese tono, que las palabras sean estrictamente las del jíbaro; el acierto está más bien en el conjunto y en esa manera muy puertorriqueña de apocopar los hechos y de quitarle importancia al dolor cotidiano con alguna ironía. Es frecuente leer en los cuentos de Belaval imágenes llenas de fuerza y belleza, como aquella de que “la saliva le había podrido un pedazo de la barba” al viejo colono don Fermín Mendoza, o de gran poder de descripción psicológica, como una en que afirma que “la jíbara de Juan Candelario no estaba acostumbrada a la confianza de su hombre”, y es de notarse que esas imágenes —una puramente literaria, entre las que hemos escogido, y otra todo lo contrario— no riñen en momento alguno con el puertorriqueñismo del libro, como ese puertorriqueñismo no riñe con la universalidad que lo solivianta.

En el arte no hay verdaderamente categorías. Las realizaciones artísticas lo son o son otra cosa. El llamado arte popular no es sino una etapa del desarrollo de la sensibilidad popular. Toda obra de arte es sólo eso: obra de arte. Su valor está en su mayor o menor acercamiento a la vida que trata de expresar. El arte,

pues, por la sola razón de serlo es universal o universaliza cuanto toca. En literatura hay sólo un inconveniente, el de que los giros o modismos demasiado pronunciados no tengan equivalencia en otras lenguas, lo cual puede ser un obstáculo para la difusión y la comprensión de la obra. Los cuentos de Belaval, en cuanto obra artística, son universales, siendo, sin embargo, muy puertorriqueños. Sus temas están a menudo tomados de una leyenda isleña o de una creación del pueblo; en ocasiones son simbólicos y expresan un momento trascendental de la vida de Puerto Rico.

Acaso estos cuentos no sean, en realidad, sino jalones de una etapa peculiar en la historia de cuentista de Emilio S. Belaval. Lo cree uno así porque lo ha visto evolucionar desde su primer libro de relatos, en el cual se aprecia al escritor, pero apenas se ve al cuentista. Debido a que éste fracasó en sus primeros ensayos, es algo difícil de explicar, sobre todo si se piensa que un cuentista lo es siempre, por misteriosa imposición de la naturaleza. Pero tal vez un intento de investigación de este caso pudiera ayudarnos a comprender el fenómeno.

El cuento es producto tanto de un arte como de un oficio. El arte obedece a cierta configuración especial de los factores mentales del sujeto creador, configuración que puesta en contacto con una realidad determinada se produce en un sentido: el cuentista, el de la ordenación lógica de los sucesos, a menudo corrigiendo su ordenación natural. El cuentista es un ser cuya imaginación está subjetivamente disciplinada, conservando, sin embargo, una libertad que está reñida con los tratados de Psicología. Esa disciplina profunda y ajena a su voluntad se manifiesta en la ordenación que él hace de los fenómenos, arbitraria en cuanto a los demás, pero lógica y necesaria en cuanto a los fines que el cuentista persigue. Sin esa libertad condicional de la imaginación, no hay cuentista; y que su subjetiva disciplina, reñida como está con la libertad, es del todo anormal,

lo demuestra el hecho de que muchos de los maestros del género han terminado locos o semilocos. El cuentista, pues, como el poeta nace. En todas las demás ramas de las artes literarias puede bastar el oficio; en el cuento y en el poema, no.

Pero no basta solamente la capacidad natural, y es aquí donde interviene la parte que corresponde al oficio. Un cuentista tiene que aprender a describir, a conocer de golpe el valor relativo de las situaciones y a saber distinguir en un suceso los detalles más importantes, que son a menudo los que parecen serlo menos; debe también adquirir la elasticidad de estilo necesaria para dar a cada hecho su ritmo propio. El narrador está obligado a saber que lo que caracteriza un estilo no es la igualdad de ritmo en toda producción. El tema da el estilo; pero especialmente en la narración los personajes o los ambientes son quienes determinan el estilo.

Tenemos, pues, que el cuentista nace, pero necesita del oficio. Ambas cosas, arte y oficio, son igualmente necesarias. Utilizando uno solo de los dos factores, la obra padece. Un cuentista nato sin el dominio de la técnica escribe cuentos tan mediocres como uno que no sea cuentista y conozca bien la técnica. La diferencia en ambas producciones es de matices, apreciables sólo para los iniciados.

Emilio S. Belaval, cuentista nato —porque de no serlo no hubiera escrito *Cuentos para fomentar el turismo*— desconocía la técnica del cuento cuando escribió su primer libro; pero la conoce ahora, y por eso puede mostrar su última obra allí donde —y especialmente en América— se hable de cuentistas; y como el dominio de la técnica lo dan el estudio de los maestros y la dedicación al oficio, es indudable que todavía presentará otras colecciones de cuentos que confirmarán esta opinión.

Pero aunque no las presente, le basta con sus *Cuentos para fomentar el turismo* para que saludemos en él al cuentista de Puerto Rico.

CARACTERÍSTICAS DEL CUENTO*

La Luna Nona y otros cuentos nos lleva a suponer dos cosas: que el relato que da nombre al libro de Novás Calvo es un cuento, y que todo los que le siguen lo son también. Creo que en esto no habrá discrepancias... Pues bien, impugno ese título. Ni “La Luna Nona” ni los otros... cuentos son, a mi entender, cuentos. No los clasifico desde ahora, porque no me acomodo a esa definición de novelas cortas o cuentos largos con que de cierto tiempo a esta parte se designan algunos relatos que no tienen la longitud corriente en una novela ni el corto tamaño habitual en el cuento. Me ceñiré, por el momento, a explicar por qué razón, a juicio mío, no son cuentos esas admirables páginas de Lino Novás Calvo. Y, para expresarme con la mayor claridad de que pueda hacer uso tendré que detenerme en una empresa bastante ardua: la de tratar de definir qué es el cuento y en qué se diferencia éste de la novela.

Características del cuento

Se ha dicho —y la experiencia parece demostrarlo— que es imposible definir el cuento. Con el permiso de ustedes, voy a tratar de hacerlo mediante un rodeo. Puesto que la definición —ataque frontal, como diría Luis Gómez Wangüemert—, parece tarea irrealizable, vamos a cercar el tema estudiando sus características.

* *Mirador Literario*. La Habana, julio de 1944, pp.6-9.

¿Cuáles son las características del cuento? ¿El tamaño? No. Un cuento puede ser bastante largo, como en el caso de “Bola de sebo”, y ser cuento; o excesivamente corto, como “A la deriva”, y ser cuento. El tamaño parece tener carácter decisivo en este género misterioso y apasionante, pero sólo lo parece. No es él lo determinante en la factura del cuento “Cranquebille” de Anatole France, no puede ser más largo y no puede ser más cuento. Así, la circunstancia de que el más corto de los relatos de Lino Novás Calvo, en el libro que comentamos, tenga menos de 17 páginas, nada tiene que ver con mi apreciación; pues podrían tener todos 30 páginas y aun más, y ser, sin embargo [cuento]; podrían tener 5, y no serlo.

Una de las condiciones esenciales del cuento es la persistencia en el tema central; pero ella sola no hace el cuento. El tema central, ¿qué es en ese género que situó a Maupassant, a Chejov, a Sherwood Anderson entre los grandes de la literatura universal? Porque hay un tema central en toda obra de creación literaria, en todo género de relato incluso en el poemático, cuando éste es una historia embellecida por el ritmo del verso, como ocurre en la epopeya, por ejemplo. ¿Es igual ese tema central en el cuento y en la novela? Horacio Quiroga decía —y el tenía autoridad bastante para hablar del asunto— que el cuento es una flecha dirigida rectamente hacia un blanco. Con esa gráfica imagen Quiroga dejó dicho qué especie de tema central era el del cuento y cómo debía ser manejado; es el hecho en sí descarnado, tomado desde el inicio mismo del relato en toda su amplitud, sin dejar un solo detalle abandonado, agarrado —así, con garra de animal de presa— el suceso por su parte vital —que puede ser la que menos lo parezca— y no soltarlo ni permitirle la menor libertad, hasta extraerle la consecuencia última que el autor haya fijado. Por ninguna razón debe abandonarse ese tema para salirle luego al paso, cosa que hacen algunos

pretensos cuentistas que creen que el cuento es una novela en síntesis y que en él está permitido crear situaciones parecidas a fórmulas químicas, llamadas a explotar cuando llegue el momento de reunir los diversos ingredientes. Eso no es la “flecha que va recta y velozmente al blanco”, la flecha que va completa, sin dejar nada tras sí ni discurrir por el espacio soltando pedazos de sí misma.

El cuento —acertó a decir Suárez Solís una vez en que se le ocurrió ponerse a escribir algo sobre este servidor de ustedes— es un universo cerrado, el cuento lleva en sí, y debe llevarlo constantemente, todas sus partes: tierra y atmósfera, agua y seres.

No me es dable decir ahora —en una charla que ha sido rápidamente compuesta, entre el tronido de la rotativa— de manera más amplia, o más corta pero más explícita, cuanto pienso de lo que es el tema central, que en el cuento se expresa con una unidad *sui generis*. Me resulta más fácil hacerlo que decirlo. Pero quiero llamar la atención a mis oyentes sobre esta circunstancia: esa peculiar unidad de tema, común también en la novela y en el poema, como en el cuadro y en la estatua y en la sinfonía, no basta para que ella informe un cuento. “La noche de Ramón Yendia”, de Lino Novás Calvo, por ejemplo, caso en que se toma un personaje y no se le suelta más, ni directa ni indirectamente, hasta dejarlo cadáver, tiene unidad de tema y expresión, y no es cuento. Porque lo característico en esa unidad de tema y de expresión en el cuento es que a todo lo largo tiene que conservar las medidas de su universo, las medidas de espacio y tiempo sin alteración. La tierra en que vivimos dejaría de ser nuestro mundo habitual si de pronto la medida de espacio o la medida de tiempo fuera rota por el hombre, o por las montañas o por la luz. Si hay reducción, es general o el universo en que habitamos se desquicia totalmente. Pues bien, eso pasa en el cuento. Así

como un ser humano —como el que ha descubierto el Censo Electoral en Cienfuegos— puede vivir ciento cincuenta años, un cuento puede tener 60 páginas; pero de la misma manera que un ser humano no puede envejecer y cumplir toda su vida nueve meses después de nacido —porque su módulo tempo-espacial sería absurdo en relación con el que rige toda la vida terrestre—, un cuento no puede tener medidas fraccionadas y distintas.

Lo cual tampoco quiere decir que lo que sucede en un cuento deba ocurrir en un espacio preciso, por ejemplo, en una hora. No hablo de lo que se relata, sino del relato en sí; no me refiero a lo que se contiene, sino a la manera de contenerlo. Esa admirable pieza llamada “El Refugio”, de Maupassant, ocurre en muchos meses; pero el lector no tiene el transcurso del tiempo en “El Refugio”, porque el tiempo no es el tema central del cuento; el tema allí es el pavor a la soledad; cuánto tiempo necesitó el protagonista para ser víctima de ese pavor es cosa que no interesa y que Maupassant, por tanto, no da; alguna frase suelta, sin importancia alguna, le sirve para ir dejando pasar los meses en la nevada montaña suiza donde sitúa a sus personajes. Por lo demás, el tiempo de que hemos hablado arriba no es ése que se mide en relojes; al que aludíamos es al módulo en que se contiene y se expresa el espacio, en este caso el espacio del universo-cuento. Por ejemplo, en el cuento de Maupassant que acabamos de mencionar, ese tiempo no se refiere al tiempo astronómico sino al ritmo del desarrollo de la locura en un sujeto abandonado a la soledad.

Sé que esto que digo ahora sobre el tiempo en el cuento es difícil de comprender; tiene que ser así, porque es difícil de decir. Lo que estoy tratando de explicar a ustedes en este momento es la razón misma del género, su vida. Si el cuento está considerado como un género que no puede enseñarse —ni aprenderse—, es porque sólo el instinto alcanza a penetrar y

descifrar esta incógnita. El tiempo del universo-cuento es su razón de ser, y la medida de ese tiempo debe ser rigurosamente aplicada a lo que sea el tema central del cuento y a todo lo demás, incluyendo, desde luego, a la expresión, que es una parte tan importante del dicho universo, como lo es la corteza terrestre en el mundo que habitamos.

Entiéndase claramente esto: “incluyendo a la expresión”. Lo cual quiere decir que la expresión, con su técnica de interesar desde la primera frase para terminar por sorpresa, no hace al cuento por sí sola. En esto han estado engañados muchos estudiosos del género. El desenlace sorpresivo, que muchos escritores consideran condición “sine-qua-non”, no es una ley en el cuento; la conducción del lector, velozmente, interesándole de manera visible, hacia el desenlace, tampoco es ley.

Precisamente, la mayor diferencia entre el cuento y la novela está en el método para interesar al lector y en el de llevarlo hasta el final. Alguien ha dicho que el cuento es un guiso del cual, inesperadamente, salta una liebre. Esta es, acaso, la más gráfica definición del asunto que he oído hasta hoy; pero debo advertir que ella se presta a confusiones.

¿Qué es esa liebre que salta, inesperadamente, del guiso? ¿El desenlace sorprendente? ¿Es inevitablemente necesario un desenlace sorprendente en un cuento? Con toda energía digo que no. Muchos grandes cuentos —y recuerdo entre ellos, ahora, al clásico “Bola de sebo” de Maupassant o a “Ben Tovit”, de Leónidas Andreviev—, terminan sin ese desenlace sorpresivo. Es más, ese tipo de desenlace no aparece sino muy de tarde en tarde en la obra del maestro más grande que el género ha producido en la literatura occidental, Guy de Maupassant.

Entonces, ¿qué es la liebre? El final, digo yo. El final de un cuento debe sorprender, siempre al lector, aunque en él no haya desenlace. Fíjense bien en esto: puede haber final sin desenlace, final con desenlace y final con desenlace sorprendente.

Estos dos últimos no son imprescindibles. Si no están naturalmente en el tema, no hacen falta ni hay que buscarlos.

En el cuento de categoría el interés no está supeditado al desenlace, y no saber eso es una de las razones por la que el cuento resulta tan difícil para muchos escritores de gran envergadura. Novelistas de renombre universal, como Honorato de Balzac, han sido cuentistas mediocres, para tratarlos con benevolencia. El cuento no es, como se dice comúnmente, una novela en síntesis, como no es el gato un tigre en síntesis ni la mujer un hombre al revés ni un niño un hombre pequeño. La técnica de la novela no es, por tanto, la del cuento. Interesar al lector desde el principio, y llevarlo sin descanso, con la obsesión permanente de “qué va a pasar aquí”, hasta la última página del relato, es típico de la novela. Eso lo hace Lino Novás Calvo en el libro que comentamos hoy; y lo hace de manera insuperable. Lino Novás Calvo interesa; agarra al lector y no lo suelta más. Pero lo hace con técnica de novelista, no de cuentista. El lector se siente conducido velozmente hacia el desenlace; más que conducido, casi hipnotizado, porque el estilo envolvente y embriagador de Novás Calvo —un estilo que merece él solo charla aparte— lo sume en una atmósfera irreal, llena de color y de hechizantes sutilezas, que arrebató al lector su realidad corpórea y hace de él, como de los propios personajes de esos relatos, el producto de juegos de luces, ser amorío hecho con su rubor, escapado a la realidad de sí mismo.

En el cuento el interés debe estar en lo que se va relatando, no en el final. De ahí que, atento el lector a lo que va leyendo, quede siempre sorprendido por el final, haya o no en éste un desenlace inesperado. En la novela, el autor lleva al lector a buscar algo; en el cuento, no. Podríamos representar al novelista como un hombre que conduce a un amigo hacia un río sin decirle cómo es el río ni dónde está; pero el amigo

sabe que va hacia un río; al cuentista, como al que hace divagar por un bosque a su amigo, en el que le atraen los árboles, los pajarillos, las flores silvestres, el rumor de la brisa, y que resulta sorprendido, cuando menos se lo imagina, por la presencia de un hermoso río cuyo rumor no había oído o había confundido con el del viento entre las ramas.

Ese don de mantener al lector interesado en el relato mismo y no en el desenlace, es característico de los verdaderos cuentistas, aun de aquellos que no escriben. Es frecuente encontrar en la gente del pueblo, y especialmente entre los campesinos, a notables contadores que dominan la facultad de interesar mientras cuentan, sin que el desenlace tenga que ver en tal interés. De no ser así, el cuento no tendría demanda o atención; pues siendo tan breve, y llegándose en él tan pronto a su final, ¿por qué no buscar éste inmediatamente, tras una explicación de los antecedentes que podría darse en breves líneas? Y recibido ese final, ¿por qué pedimos otro cuento, y otro más, y otro más, como en el caso del Califa para quien Scherezada hilvanó sus cautivadores relatos?

Lino Novás Calvo, novelista

Puesto que las condiciones que hemos anotado, necesarias para que un relato sea un cuento, no aparecen en los que Lino Novás Calvo nos da en su libro, impugno el título, única cosa, por lo demás, impugnable en esta obra que señala un momento trascendental en la historia de la literatura cubana. A juicio mío el libro debió llamarse *La Luna Nona y otras novelas*.

¿Por qué “Otras novelas”? No son tan largas para ser novelas, pensará alguien, a quien me sería fácil responderle señalándole un ejemplo ilustre en nuestra lengua: *Las novelas ejemplares* de don Miguel de Cervantes, tan largas —o tan cortas todas— si la memoria no me es infiel, como las del libro que se comenta aquí hoy.

Tal vez la única razón aparente que pudiera asistir a quien dijera que esos relatos de Lino Novás Calvo no son novelas, esté en la longitud; y digo aparente, porque aunque la costumbre haya establecido cierto número de páginas para la novela, lo que distingue al género es la técnica. En este caso viene bien asegurar que si, como dije antes, un niño no es un hombre, un hombre pequeño sí es un hombre. Eso es así porque las condiciones inherentes al adulto son proporcionalmente iguales en ambos. En igual proporción, las condiciones inherentes al género novela lo son en cada uno de los relatos de “La Luna Nona y otros... lo que sea...”, tanto como en cualquier novela de Aldous Huxley.

Es probable que Novás Calvo sepa que lo que estoy diciendo es la verdad. Pocas veces he leído a un escritor tan consciente de lo que hace, como este Lino Novás Calvo, cuyo artificio está en hacer creer que no lo tiene. Y, sin haber hablado con él media palabra acerca de su libro, estoy tentado de creer que él quiso agregarle eso de “otros cuentos” para no parecer inmodesto o demasiado seguro de sí mismo; acaso para no despertar la sospecha de que pretende aparearse con Lawrence, autor de novelas del tipo de las que nos da Novás Calvo, y de su longitud, a las que llamó simplemente novelas.

Si lo hizo por esa razón, Lino Novás Calvo cometió un pecado de modestia por exceso de orgullo. A pesar de cuanto haya dicho la crítica internacional, comandada por los sicofantes del mundo decadente de la preguerra, yo no tengo empacho en proclamar llanamente que me gusta mucho más Lino Novás Calvo que el señor Lawrence y que a mi juicio el galaicocubano está muy por encima del inglés supercivilizado y degenerado que fue Lawrence. En estos menesteres literarios, me permito reírme de todas las autoridades que obedecen al gusto de sociedades enfermizas y a las acaudaladas empresas editoras, como me río de los

best-sellers y de los escritores buscaaplausos o busca dinero, que se venden al público, como aquel formidable autor de *Las viñas de la ira* que acabó convirtiéndose en el pobre constructor de La luna se ha puesto. Por esa razón, y con ningún ánimo de “épater les bourgeois”, digo, y me quedo con la conciencia muy tranquila, que me parece Lino Novás Calvo muy superior al autor de *La mujer que se fue a caballo*. Y no es posible —los dioses me perdonen si resulto demasiado suspicaz— que el propio autor de *La Luna Nona* no se haya dado cuenta de su superioridad; sólo que tal vez él haya tenido miedo de dar a entender que era consciente de ella, y de ahí que no haya querido aparecer como un par de Lawrence, sino como un humilde, pobrecito autor de cuentos, sin mayores pretensiones.

Creo haber dejado explicado ya por qué, a mi juicio, Novás Calvo no es ese humilde cuentista que pretende hacernos creer que es; no es eso porque no escribe cuentos. En cambio, ha escrito las admirables novelas de *La Luna Nona*, un libro que resulta insólito en el idioma.

Desde el primer relato hasta el último, el autor de tal obra se pone en contacto con un mundo donde la realidad es subyacente pareciendo a un tiempo irreal y surreal. Ningún personaje está retratado por lo que de él se ve. Lo que hacen los actores es lo importante en estos relatos; lo que hacen a causa de lo que sienten. Mediante el artificio de ir soltando las palabras sin cuidarse de ellas, como quien escribe en trance sonambúlico, Lino Novás Calvo empieza por presentarse al lector como un señor que no quiere escribir ni decir nada, a quien no le interesa tener un estilo o atraer. En esa manera de presentarse está su secreto. A partir de ahí, ¿quién ha de asombrarse porque tan humildito y poco ambicioso autor empiece a sacar de un humo multicolor los más extraños personajes y los más inesperados sucesos? El que se extrañara

sería alguien demasiado suspicaz, tanto, que lo haría sin razón aparente para sentirse atrapado... Hasta que lo está, y ahí es donde empieza el autor a moler a su lector, que va cayendo poco a poco en un embrujamiento cada vez más cerrado.

Una por una, todas esas novelas de *La Luna Nona* podrían ser estudiadas en tal sentido, hasta culminar en la que nos presenta el apasionante caso de Garrida, la gallega que quería ser negra, un relato de inolvidable hermosura, página que ha de quedar como un modelo inalcanzable en nuestra tropical periquería literaria. Pero para eso habría que detenerse en el estilo de Novás Calvo, y ya he dicho que tal empresa requiere una charla; pues no es fácil estudiar el estilo de un hombre que, por no darnos la realidad visible a simple vista, no tiene demarcados los límites de su empresa y debe buscarlos él mismo, a fin de que lo surreal pueda ser descrito con un instrumento tan real como el lenguaje común.

No; no me es dado a mí, hombre atareado, que he debido hilvanar estas cuartillas a toda máquina —como dije antes— entre el tronar de la rotativa; no me es dado detenerme ahora a hablar del estilo de Lino Novás Calvo, en cuyo estudio tendría que recorrer todo el poderoso tronco novelístico inglés actual, que es el que más fácilmente podría darnos frutos tan finos como el que nos da nuestro novelista... No me es permitido, cosa que lamento.

Pero, como un anticipo de lo que tal vez haga un día, déjenme señalar aquí, sucintamente, lo que a mi juicio resulta más impresionante en la obra del autor al cual vengo refiriéndome. Lo más probable, para mi gusto, en esa obra, es el profundo sentido popular que la recorre de un extremo a otro. Los autores de renombre que en estos años últimos se han puesto a desentrañar la subconsciencia del ser humano, han tenido a su alcance un material que facilitaba la empresa; pues es de rigor suponer que la alta burguesía y la clase media de

mayores posibilidades, han podido discriminar fácilmente su subconsciencia de su conciencia, porque una serie de estímulos que han debido ser creados para su confort y disfrute, han puesto de manifiesto esa vida interior, alimentada en el tiempo holgado de que disponen los favorecidos para buscar placeres subyacentes en el fondo de sus cuerpos.

Vista esa literatura, tal ha parecido hasta hoy que el hombre del pueblo, el trabajador, el negro, el desdichado, obligados por las circunstancias de una vida siempre activa en pos del pan, eran sólo conciencia o sólo instinto; cuando mucho, como en el caso de los negros, una mescolanza siniestra o simplemente pintoresca de ambas cosas.

Pues bien: Lino Novás Calvo es el hombre que acomete la tarea revolucionaria, medularmente revolucionaria, de probar que tal suposición era falsa; que la necesidad de luchar para defender la vida elemental de los hombres y de la sociedad adversa, no mata, no destruye ese depósito de la subconsciencia, lleno de un mundo tormentoso y terriblemente hermoso, que reside entre el instinto y la conciencia, rigiendo a veces, desde su ignorada cueva, el destino del ser.

Esto es para mí lo trascendental de la *La Luna Nona y otros...* lo que sea... Ese gran novelista que, por amor de un imperativo económico, Galicia dio a Cuba, ha hecho, silenciosa, simplemente, bajo el falso título de una colección de cuentos, una revolución de proporciones insospechadas. El ha demostrado que la única diferencia entre una decadente señora de alta clase media inglesa y un chofer de La Habana, está en que aquella tuvo un Lawrence que le descubriera la subconsciencia mientras que el chofer habanero tuvo sólo turistas que le pagaban a cinco pesos las carreras por los cabarets. Hasta que surgió un hombre mejor que Lawrence, más justo, más escritor, más honrado y más atrevido. Ese hombre es Lino Novás Calvo.

DEL RETABLO DE LOS GIGANTES*

Muy fina y suntuosamente —aunque con las inevitables erratillas sembradas aquí y allá—, Lex acaba de editar en La Habana las *Obras completas* de Rómulo Gallegos. Algún día la historia de la cultura cubana tendrá que dejar constancia de la gratitud nacional a Mariano Sánchez Roca, que de un salto coloca a la ciudad de San Cristóbal en la geografía de las ciudades que marcan hitos en las letras. Porque esta edición de las *Obras Completas* de Gallegos —la primera en la vida del gran novelista americano— honrará a Cuba para siempre.

Una tras otra, y uno tras otro, las novelas y los cuentos del ex Presidente de Venezuela están en esa colección: desde *Reinado Solar y la rebelión*, hasta *Sobre la misma tierra* y *Los inmigrantes*; en total, casi mil ochocientas páginas de apretada lectura, verdadero tesoro escondido entre pieles azules de dorada impresión. Para nosotros, los fanáticos de Gallegos, la edición es vino viejo en odre nuevo; para quienes no conozcan al glorioso autor de *Doña Bárbara*, será esencia fina en delicado estuche. A quienes estén en el último caso sobre todo, convienen estas líneas. Gallegos lo requiere y lo merece; porque este maestro de la novela americana ha sido admirado y loado, pero en verdad no ha sido descubierto todavía.

* *Bohemia*, La Habana, 21 de diciembre de 1947, pp.3/131-132.

Ni siquiera en su tierra, donde hasta los niños que arden de sed en el verano llanero o se ahogan de agua en el invierno de la planicie lo admiran, ha sido justipreciado como escritor este novelista singular, para mi gusto uno de los más grandes que ha dado la lengua de España, Cervantes inclusive. Un día se me ocurrió pedir allí, en el corazón mismo de su Venezuela, el Premio Nobel para el creador de *Pajarote*. No era Presidente todavía, ni candidato siquiera. Todo venezolano debió ponerse en pie y pedir para el hombre que en las letras lograba la altura de Bolívar en las batallas, el premio que debía honrar a su país más que a su novelista. No lo hizo nadie. Peor aún; un pobre diablo le salió a la idea con improperios. Y todavía lo hace, como si hubiera encontrado quien le pagara bien. A pesar de ese silencio y de ese pobre diablo, nadie en América ha merecido jamás el Nobel como Gallegos.

El artista singular

En esta lengua nuestra se han escrito millares de novelas. A la hora de definir un género tan complejo, hasta Ortega y Gasset ha caído en simplezas, acaso porque él mismo ha creído fácil arquitecturar una. Sin embargo, sólo Cervantes, en ocasiones Quevedo, Pérez Galdós y Blasco Ibáñez escribieron novelas en España. Otros muchos han llenado centenares de volúmenes con episodios más o menos agradables; y algunos, como Pereda y Palacio Valdés, llegaron a ser en cierto sentido novelistas regionales.

No; no es fácil escribir una verdadera novela; y en punto a gran novela, a obra que perdura para *ad aeternum*, a la manera del *Quijote*, ni siquiera Blasco Ibáñez, que dominó la técnica del género, puede decir con verdad que lo logró. Lo hizo Cervantes; lo alcanzó Quevedo con su picardía; lo obtuvo Pérez Galdós con su numerosa obra. Pero después de éste, sólo Gallegos entrará en la inmortalidad, sin mengua alguna según

transcurran los años —sino al revés—, porque sólo él ha dado realidad, desde hace siglos, a una gran novela del idioma.

Doña Bárbara crecerá con los tiempos, y llegará un día en que las plazas de América se llenarán con las estatuas de su autor. Honra de su patria y de su raza será que él vaya creciendo en la admiración de las generaciones, y perdurable baldón será esa gloria para los que han cometido el crimen de exilarlo de su país.

Los requisitos de la gran novela

No puede definirse la novela como género, aunque sí es posible determinar qué requiere una de ellas para alcanzar categoría de grande.

En general, no puede definirse una obra de arte. Yo, que soy cuentista —y a mucha honra—, me río de los que definen el cuento. La obra de arte se crea, y sólo el creador tiene en la sangre el oscuro y a la vez claro conocimiento de qué debe hacer. Los críticos —y los retóricos— saben cuándo está dañado un huevo, pero no saben ponerlo; y la gallina no puede definir su postura. (Es grosero el símil, pero es viejo y útil).

La auténtica gran novela tiene que descansar en uno, en dos, en tres protagonistas, caracterizados sobre todo por pasiones poderosas y encontradas. En el *Quijote* es la locura desatada del hidalgo y el realismo atroz de su escudero, aquélla y éste de fuerza sin igual; una dirigida al mejoramiento del mundo, otro al provecho personal. En *Doña Bárbara* es la sed de dominio de la cacica de los Llanos, agravada por su naturaleza supersticiosa y criminal, en contraste con el amor al orden y a la Ley de Santos Luzardo, alimentado en su conciencia civilizada. Esa es la clave del conflicto; ahí está el nudo mismo de la novela. Pero ahí no está todo.

Porque he aquí que en toda novela de categoría inmortal deben moverse con claro relieve los personajes secundarios y

los valores simbólicos deben estar presentes a toda hora. Las criaturas de segunda fila tienen que agruparse junto a uno o junto a otro de los caracteres centrales, como en *Doña Bárbara* lo hacen Pajarote, Carmelito y Sandoval al lado de Luzardo, Paiba, el Brujeador y Apolinar, al de la dueña de la Llanura. Y necesariamente tiene que haber esos otros tipos que se mueven de una fuerza a otra, y al final deciden la acción por una debilidad, por un miedo, o por una simpatía, como Ño Pernalete o Mujiquita o Juan Primito, tan barbaristas como luzardistas, según los solicita uno u otro estímulo. Es en el *Quijote* el caso del ventero que por burla arma al Caballero de la Triste Figura, al fin y al cabo quijotista, o el arriero que lo apalea, en fin de cuentas tan pancista, en su duro realismo como el propio Sancho.

Don Alonso y su escudero fueron la esencia misma del pueblo en que los crearon; y de ahí el valor universal y eterno de su simbolismo. Doña Bárbara y Santos Luzardo representan las fuerzas opuestas de la barbarie y la civilización, en una lucha a muerte, en esa pelea interminable entre la ignorancia y el conocimiento que aún se libra en América; y una y otro son personajes continentales, porque desde la Mar Caribe hasta los del Sur está inconclusa todavía la gran batalla; lo cual explica la difusión asombrosa de la obra de Gallegos.

El oficio del escritor

Pero resulta que no basta con que se cumplan esos requisitos de la gran novela, los que podríamos llamar ocultos móviles de su ánimo; pues es posible que se tomen personajes con pasiones opuestas y rodeados de segundones que satisfagan todos los requerimientos; e incluso que tengan simbolismo suficiente para sintetizar bajo su piel permanentes valores de la raza o de la condición social, y que el todo resulte a la postre una novela mala, o corriente, o sin perdurabilidad. No

basta. Es necesario además que todo ello esté dicho —hecho, mejor— con la adecuada técnica, con la justa *tekné* de que hablaban los griegos.

Con una expresión más humilde, pero no menos capaz que la griega, los escritores llamamos oficio a la antigua *tekné*. Acaso esta locución nuestra sea un resabio del artesanado, que supo hacer soberbia con la humildad de su posición. De todas maneras, oficio llamamos al conocimiento de ciertas reglas que no pueden regularse si no hay en quien las realiza el don de apreciar por sí mismo cómo aplicar la regla, y cuándo; esto es, si no es artista quien ejecuta lo prescrito. Sin el dominio del oficio no hay escritor, sea de novelas o sea de gaceti-llas. Gallegos conoce su oficio como un gran artista.

En *Doña Bárbara*, que es su novela cumbre sin que otras —como *Canaima*, *Cantaclaro* y *Pobre Negro*— hubieran bastado a darle lugar entre los grandes novelistas americanos de no haber escrito el relato sin igual de Los Llanos, Gallegos muestra qué es capaz de hacer con el oficio; cómo conoce la *tekné* del género, cómo la domina y maneja a placer de amo. Pluma que describe en breves palabras un paisaje, un movimiento o un estado de alma, tiene la conciencia justa de cuándo y dónde y cómo insertar cada descripción y dar puerta a nuevos personajes, para que el lector vaya entrando en la trama como en la vida misma y vaya demorando su emoción en el ambiente que le rodea. De palabra en palabra, *Doña Bárbara* está hecha con un admirable conocimiento del oficio. Y sin ese requisito final, a pesar de todos los demás, la novela de Gallegos no sería una gran novela.

Los personajes secundarios

Este dominio de la *tekné* se advierte hasta en la primera novela de Gallegos, *Reinado Solar*, donde es fácil ver el aprendizaje en el mantenimiento de la pasión, que no se sostiene ni en sí ni

en ritmo creciente, como ocurre en las restantes. Pero es curioso observar cómo ya desde esa, su primera obra larga, el gran escritor de América traza con caracteres inolvidables a los personajes secundarios. De esta característica me decía un poeta venezolano —furibundo adversario político del novelista— que era lo más impresionante, para él, en la peculiar galería de tipos del autor de *Pobre Negro*. Y en verdad, impresionada tal facultad. Gallegos pinta tal cantidad y tan variada calidad de tipos de segundo orden, que prueba un mundo con ellos; pero lo curioso es el poder de eternidad con que los clava en la vida. Personajes no protagonistas, estos hombres y mujeres de la masa adquieren perfiles inolvidables, tan permanentes en la galería de seres que Gallegos pone a vivir, como lo son los de primera fila. Si en *Doña Bárbara* resulta así, en *Canaima*, en *Pobre Negro* causan asombro. En esto Rómulo Gallegos se empareja con Cervantes. No admito que se considere esta opinión como un sacrilegio, Cervantes es él, y allá se está; pero Gallegos es él, y ahí se estará. Tan grande novelista de España fue aquél como éste es grande novelista de América. Y váyase lo uno por lo otro. Día llegará en que se dirá tanto de Gallegos como de Cervantes hoy.

En esto de los personajes secundarios se parecen el español y el americano como en su poder de crear figuras simbólicas perennes. Y se parecen también en el don de hacer reír, si bien no son los protagonistas quienes en las novelas de Gallegos, como en las de Cervantes, tiñen de alegría la tragedia central; son las figuras de segundo orden. Es que así como las grandes pasiones las encarna Gallegos en una o en dos personas que son en sí las fuerzas puras del género humano batallando, ya por el bien, ya por el mal, los encantos más finos, las ternuras más exquisitas, el don de reír y el de llorar o hacer llorar, los pone a vivir en el cuerpo de una pobre criatura del pueblo. El gran novelista no podía librarse de su amor entrañable a los

sufridos ni podía dejar de expresar una preocupación muy de su tiempo y muy americana. Por eso en el *Quijote* no se explicaba un inglés como en *Doña Bárbara* un Mr. Danger o en *Canaima* un Mr. Davenport.

El cuentista

En las *Obras completas* de Gallegos figuran veinticuatro cuentos; toda su producción en este género. Uno por uno, esos cuentos, como los de Cervantes en sus *Novelas ejemplares* no son sino estudios de novelas; y hasta es fácil seguir la evolución de algunos personajes tratados en esta segunda parte —en realidad, la primera a la hora de la producción—, cuando más tarde desarrollan toda su personalidad en las obras mayores del mismo autor, como podría hallarse el germen de *Don Quijote*, por ejemplo, en el “Licenciado Vidriera”. La característica de los tipos que en esos cuentos crea Gallegos es la pasión que va desenvolviéndose, a veces conscientemente, a veces de manera inconsciente. Y eso no es hacedero en el cuento.

El cuento, ya lo he dicho otras veces, nada tiene que ver con la novela. No es, como han asegurado algunos, una novela sintética, como no es el gato un tigre pequeño o el hombre un niño grande o la mujer un hombre al revés. El cuento es el cuento; nada más ni nada menos. El cuento es la condensación instantánea de un ambiente, una vida, una pasión o un suceso; y en tal condensación no puede sobrar una palabra ni un sentimiento ni un color. El cuento vence al tiempo y al espacio; puede describirse en largos meses y en innúmeros lugares. Pero lo importante en él no es el transcurso, sino la intensidad.

En los llamados cuentos de Gallegos se adiestra el novelista. Están allí esbozados los caracteres de muchos de sus personajes. En ese punto son inolvidables. En ése y en el estilo. Porque el gran escritor de América que hoy deambula en el

exilio, perseguido por la calumnia y el odio de quienes traicionaron a su Venezuela en la persona del insigne creador, tiene un estilo inconfundible, que no es en él el hombre, según el decir de Bufón, sino el pueblo, el pueblo suyo, ese estupendo pueblo que mora en la “tierra de horizontes abiertos, donde una raza buena ama, sufre y espera...”.

DE DON QUIJOTE A DOÑA BÁRBARA*

Me tocó decir cierta vez que como novelista Rómulo Gallegos se empareja con Cervantes. “No admito que se considere esta opinión como un sacrilegio”, advertía entonces; y agregaba: “Cervantes es él, y allá se está; pero Gallegos es él, y aquí se estará. Tan grande novelista de España fue aquél como es éste grande novelista de América. Y váyase lo uno por lo otro. Día llegará en que se dirá tanto de Gallegos como de Cervantes hoy”. Al cumplirse ahora el vigésimoquinto aniversario de *Doña Bárbara* resulta conveniente repetir aquel juicio y sacudirlo a los ojos de una crítica melosa, pero que teme a la tradición. Para mí, como novela, *Don Quijote* no aventaja a *Doña Bárbara*. Su única superioridad consiste en una perspectiva de tres siglos. Dentro de tres siglos, ¿qué no estarán diciendo de *Doña Bárbara* los estudiosos y los lectores de América?

Como obra de creación de personajes simbólicos la novela de Gallegos resiste gallardamente una comparación con la de Cervantes. Dejando a un lado el aspecto crítico de *Don Quijote* acerca de los libros de caballería, que hizo reír a media Europa pero que fue sólo un valor circunstancial hoy en desuso, no hay duda de que los personajes centrales de Cervantes expresan características muy españolas. Algo similar puede decirse

* *Humanismo*, México, N° 22, agosto de 1954, pp.31-35.

de Doña Bárbara y de Santos Luzardo, que son la apetencia de dominio y el espíritu civilizador librando batalla en toda América, desde la hoya del Caribe hasta las nieves del sur. El loco hidalgo y su cuerdo escudero resultan dos caracteres contrapuestos, como lo son la cacica del llano y el joven abogado de Caracas. Advuértase que así como la locura de Alonso Quijano lo dirige al mejoramiento del ámbito en que se mueve, y a su provecho personal la cordura de Sancho; así el alma civilizada de Santos Luzardo lo lleva a imponer la ley y el orden beneficioso para todos por encima de la sed de dominio de Doña Bárbara, cuya naturaleza endurecida la hace manejar, en su único provecho, la superstición y el crimen que proliferan en su medio.

El nudo mismo de la novela de Cervantes está en esa contraposición de sus principales personajes, y el nudo mismo de la novela de Gallegos se halla, igualmente, en la contraposición de Doña Bárbara y Santos Luzardo. En ambas novelas esos actores de primerísima fila resultan simbólicos, por cuanto expresan porciones definidas del alma colectiva y conductas persistentes en España y en América. Pero he aquí que además los personajes se parecen en la maestría con que están delineados. Uno podría decir, sin temor a equivocaciones, cómo reaccionarían Don Quijote o Sancho puestos ante situaciones no previstas por Cervantes; lo mismo ocurre con Doña Bárbara y con Santos Luzardo. En los dos casos, no hay rincón del alma de esos seres que el lector no conozca. Fueron creados de arriba abajo, y no les falta el menor detalle para identificarlos. Como creador de personajes centrales, pues, Gallegos no cede ante el Manco de Lepanto.

Pero tampoco cede en otros aspectos. Los personajes secundarios de *Don Quijote* son inolvidables, como lo son los de *Doña Bárbara*; en ambas obras son ellos quienes acaban determinando el rumbo de los acontecimientos, tal como ocurre

en la vida. Es de observar que el Bachiller Sansón Carrasco, figura apenas conocida, de casi ninguna actividad en la novela de Cervantes, resulta más importante para el destino de la novela que la voluntad del ingenioso hidalgo; así como Pajarote, dando muerte al cómplice de Doña Bárbara, deja casi inerte a la cacica del Llano y la fuerza a abandonar su carrera de crímenes. Gallegos, sabe, como lo supo Cervantes, que no es el general en jefe quien pierde una batalla, sino algún coronel cuyo batallón se acobardó, o un capitán cuya compañía no cubrió a tiempo su puesto. De ahí la importancia que en la obra del uno y en la del otro tienen los segundones. Ahora bien, para mí, siendo como son inolvidables en ambas novelas, resultan mejor delineados, en su totalidad, los que figuran en *Doña Bárbara*. Uno no sabe a ciencia cierta cómo eran la dueña y la sobrina del caballero manchego, ni cómo el Bachiller Sansón Carrasco. Eso no puede decirse de ninguno de los personajes de *Doña Bárbara*. Además, en la novela de Gallegos, como en la vida, esos segundones forman grupos: el de los luzardistas, el de los barbaristas y el que juega entre los dos protagonistas, que a veces se inclinan hacia Luzardo, a veces hacia la cacica, o, como en el caso de Mr. Danger, están consigo mismos. Ninguno de los personajes de segunda fila de *Don Quijote* tiene lo que podríamos llamar “el acabado” del ilustre loco o el de su escudero; en *Doña Bárbara*, no; Pernalete, Mujiquita, Juan Primito, son tipos tan completos como las primeras figuras. Balbino Paiba y Pajarote no ceden a nadie en la historia de las letras españolas.

Como Cervantes, Gallegos hace reír. Pero no mueve a risa con un personaje ridículo, aunque ilustre. La tragedia americana que Gallegos toma como argumento de su inmortal novela es demasiado prolongada, dura e impiadosa para que sus protagonistas puedan causar risa. Esa lucha entre Luzardo y la señora del Llano es de fondo la misma que ha venido librándose en

todo el Continente desde los días de la Conquista hasta hoy; cuenta por millones los cadáveres que ha cobrado, por millones los hogares deshechos, por docenas de millones los huérfanos que ha producido. Así como el Caballero de la Triste Figura expresa una actitud de la raza, y Sancho otra, y ambos juntos van por el mundo deshaciendo entuertos; así Doña Bárbara expresa esa implacable hambre de poder que parece morar en lo profundo del alma americana, esa hambre insaciable que ha dado al Continente encarnaciones tan sombrías como Francia, Rozas, Melgarejo, García Moreno, Gómez, Machado, Ubico, Trujillo, Somoza; y Santos Luzardo simboliza el ansia de libertad, de progreso y de legalidad que ha producido héroes a millares en América. El tirano y el libertador: eso son Doña Bárbara y Santos Luzardo, los dos haciendo historia con sangre, con lágrimas, con sacrificios. Es imposible esperar que causen risa. Pero Gallegos hace reír. Ríe el pueblo en medio de la lucha, con Pajarote o con la brutal ignorancia de Ño Pernalete; y ríe tanto como ríe con la divina locura del hidalgo manchego o con la generosa malicia de Sancho Panza.

Cervantes da al paisaje, en *Don Quijote*, función y categoría de personaje; en la obra de Gallegos el paisaje tiene también ese papel. Azorín pudo describir la ruta del singular loco, como algún día podrán los críticos describir hasta el lugar exacto en que estuvo la casa de Altamira. Por la novela del estupendo manco va pasando el mundo español de su época; por la del escritor venezolano va pasando el mundo americano de nuestros días.

Me tocó a mí ser la primera persona que pidió el Premio Nobel para Rómulo Gallegos. Lo hice convencido de que en el idioma español nadie, después de Cervantes, ha escrito una novela comparable con *Doña Bárbara*. El propio Gallegos, según se les oye decir a sus íntimos, aprecia más a *Cantaclaro*

y a *Canaima* que a *Doña Bárbara*, como Cervantes tenía en más estima a *Persiles y Segismunda* que a la *Historia del Ingenioso Hidalgo. Cantaclaro y Canaima, Pobre Negro y Sobre la misma Tierra* bastarían a justificar la entrega del Nobel para su autor, puesto que desde la muerte de Pérez Galdós nadie ha producido en el idioma número tan considerable de excelentes novelas. Pero para merecerlo basta con *Doña Bárbara*, la obra que he llamado siempre, desde la primera lectura, “la catedral de la novela americana”. Como una impresionante catedral gótica, en ella nada falta ni nada sobra. Es un verdadero y grandioso monumento de la lengua.

Tengo para mí que es un genio aquel que inventa la vida en lo que se refiere a su especialidad. *Doña Bárbara* es el fruto de un genio de las letras. Al crearla, Gallegos inventó la vida misma. En el idioma español no se habría logrado eso tan cabalmente desde el día en que la pluma de Miguel de Cervantes Saavedra puso la palabra “fin” a la primera parte del libro en que relata la vida de un hidalgo manchego y del villano que salió con él al mundo para servirle de escudero.

Esto es así, pésele a quien le pesare. Y no admito que el parangón se tome por sacrilegio. En el cielo de los inmortales, Rómulo Gallegos podrá tratar de tú a don Miguel de Cervantes Saavedra. Y Pajarote a Sancho Panza.

INTRODUCCIÓN EXPLICATIVA 27 AÑOS DESPUÉS*

Apuntes sobre el arte de escribir cuentos es un ensayo hecho en tres partes para complacer una petición de Miguel Otero Silva, que por esos años, y desde hacía muchos, dirigía *El Nacional*, uno de los periódicos más importantes de América Latina. *El Nacional* tenía una sección literaria que salía a finales de cada semana en la cual se habían publicado los cuentos míos que habían sido escritos en Venezuela, y aunque nunca se me había ocurrido la idea de tratar el tema del cuento en un trabajo literario, la verdad era que desde que empecé a escribir cuentos hacía por lo menos un cuarto de siglo, había pensado mucho en la naturaleza del género que lleva ese nombre, pero además me resultaba desagradable echar en saco roto una petición de Otero Silva, a quien admiraba como escritor, como novelista, como humorista, pero también por la firmeza de sus posiciones políticas y su gentileza personal.

El trabajo no era fácil porque, al menos en lengua española no se había hecho un estudio pormenorizado del cuento en tanto género literario; pero había sucedido que cuando me hice consciente de que mi carrera de escritor correría por el cauce del cuento dediqué mucha atención a la obra de los grandes cuentistas del siglo XIX y principio del XX, lo mismo si eran ingleses como Rudyard Kipling y G. K. Chesterton

* A la edición dominicana de *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*, Santo Domingo, Editora Alfa y Omega, 1985, pp.5-9.

que franceses como Guy de Maupassant, daneses como Hans Christian Andersen, rusos como Anton Chejov y Leonidas Adreiev, norteamericanos como Edgar Allan Poe, Sherwood Anderson y Ernest Hemingway o iberoamericanos como el uruguayo Horacio Quiroga.

(Hago un paréntesis para decir que en la época en que me preocupaba por hallarle una definición literaria al cuento no habían llegado a mi país, la República Dominicana, las obras de Alejo Carpentier ni se conocían los nombres de Arturo Uslar Pietri y mucho menos de cuentistas sobresalientes que entonces eran niños o mozalbetes como Gabriel García Márquez y Julio Cortázar, y agrego que de los escritores españoles no hallé ninguno a quien situar entre los cuentistas).

Todos los conceptos acerca del cuento que aparecen en "Apuntes sobre el arte de escribir cuentos" fueron formados en los años en que me dediqué a distinguir qué diferencia había entre un cuento, una novela y un relato, pero debo decir que el aprendizaje iba haciéndolo en la práctica, esto es, mientras escribía cuentos, de los cuales no son pocos los que fueron escritos para demostrarme a mí mismo si era o no era válida tal o cual idea acerca del cuento que se me ocurría, a veces a las horas y en los sitios menos apropiados, con lo que quiero dar a entender que esas ideas respondían a criterios que a mi juicio aplicaban los grandes maestros a quienes me he referido.

En esos años pensaba que el cuento era un género tan difícil como la poesía, y la experiencia justificaba esa manera de pensar porque me sucedían hechos muy interesantes; por ejemplo, hay un cuento mío que ha sido estudiado por Seymour Menton y otros críticos literarios, el último de ellos el profesor dominicano Bruno Rosario Candelier, y además ese cuento ha sido antologizado varias veces. Se trata de "La mujer", que según mis recuerdos fue escrito a fines de 1932, lo que equivale a decir cuando empezaba a formarme como cuentista.

“La mujer” tiene una historia que se puede contar sin caer en subjetividades, y una causa que no puede explicarse de manera objetiva.

La historia formal es corta: Me había sentado ante la máquina de escribir para hacerle una carta a un amigo muy querido, Mario Sánchez Guzmán, y empecé la carta como si se tratara de una comunicación comercial, esto es, datándola, luego, el nombre del destinatario y su dirección, e inmediatamente después, aunque más abajo, “Mi querido Mario”; pero no pasé de ahí a pesar de que seguí escribiendo, y lo hacía de manera apasionada, como si estuviera disparando palabras que no tenían coherencia entre sí, y lo que brotó del movimiento acelerado de los dedos sobre el teclado de la pequeña máquina fue “La mujer”, pero el cuento entero de arriba abajo, tanto que no tuve que hacerle corrección alguna, ni siquiera en la puntuación.

Tardé años en hallarle explicación a ese episodio de mi vida de cuentista, y como dije hace poco, esa explicación no puede ser de carácter objetivo, porque lo que había escrito como si estuviera en un trance hipnótico fue la proyección de un cúmulo de impresiones que había recibido cuando era un adolescente y viajaba con mi padre a la región llamada Línea Noroeste cuyo paisaje de territorio semidesértico era impresionante por la soledad que parecía caer de un cielo iluminado por el resplandor solar; una soledad dura, acentuada por las escasas viviendas hechas de materiales pobres, algunas de ellas pintadas de blanco de cal, y todas habitadas por dos o tres personas vestidas con harapos, descalzas, y algún que otro niño desnudo de vientre hinchado; en suma, que “La mujer” se había hecho en mí sin que yo lo supiera, y ese día en que me propuse escribir una carta brotó de las interioridades de unos recuerdos que estaban en mí y sin embargo no eran míos porque no tenían presencia en mi conciencia.

“La mujer” fue un cuento con destino pero en vez de satisfacerme que fuera así me sentía inconforme y hasta cierto punto traicionado por él porque me parecía que el cuento debe ser la obra del cuentista y en consecuencia el cuentista debía dominarlo desde que empezaba a concebirlo y debía seguir dominándolo hasta que pusiera el punto final tras la última palabra, y para conseguir eso estudiaba a los maestros del género, que no eran sólo los que he mencionado sino otros más como Jack London, Alejandro Kuprin, Vladimir Korolenko.

Yo había acumulado todas las experiencias de ese proceso de estudio del cuento que me llevó varios años, y las mantenía acumuladas porque no conseguí dar con un trabajo sobre el cuento que satisficiera mis inquietudes. El cuentista que más me impresionó, porque su obra respondía a la mayor parte de mis criterios sobre lo que era el cuento y cómo debía escribirse, fue Horacio Quiroga, pero lo que Quiroga dijo sobre la materia resultó ser muy esquemático, como por ejemplo su *Decálogo del cuentista*, si es que ése es el título del más conocido de sus trabajos acerca del cuento y del cuentista, que a lo mejor es otro y yo le atribuyo ése porque no recuerdo si era así.

Dicho de otro modo, yo tenía una carga de preocupaciones y de ideas acerca de qué era el cuento y a qué leyes estaba sometido, y de buenas a primeras, en agosto o septiembre de 1958, poco más de un cuarto de siglo después de haber escrito “La mujer”, Miguel Otero Silva me pidió que escribiera para *El Nacional* un ensayo en el que se explicara qué era el cuento y cómo debía ser escrito, y para complacer esa petición me dediqué a anotar mis ideas y a buscar cuanto se hubiera escrito sobre ese difícil y fascinante género. Lo que hallé fue muy poco y sobre todo muy vago, de ahí que en mi trabajo aparezcan sólo dos citas, una de Thomas Mann extraída de su *Ensayo sobre Chejov* y otra del crítico literario chileno Hernán Díaz Arrieta (Alone).

Apuntes sobre el arte de escribir cuentos fue publicado en *El Nacional* de Caracas en tres partes y en el mes de septiembre de 1958, hace ya veinte y siete años; ha aparecido en las catorce ediciones de mi libro *Cuentos escritos en el exilio* y en forma de *plaquette* o folleto en la Universidad de los Andes y en la de La Habana donde se ha estado usando como material de estudio. Es posible que haya sido publicado por alguna otra universidad o instituto de enseñanza superior, y lo digo porque en el caso de la Universidad de La Habana la publicación se hizo sin que yo lo supiera, lo que se explica porque nadie en Cuba necesita autorización mía para publicar mis trabajos.

A Cuba se le da; no se le pide.

Santo Domingo,
23 de agosto, 1985.

APUNTES SOBRE EL ARTE DE ESCRIBIR CUENTOS*

El cuento es un género antiquísimo, que a través de los siglos ha tenido y mantenido el favor público. Su influencia en el desarrollo de la sensibilidad general puede ser muy grande, y por tal razón el cuentista debe sentirse responsable de lo que escribe, como si fuera un maestro de emociones o de ideas. Lo primero que debe aclarar una persona que se inclina a escribir cuentos es la intensidad de su vocación. Nadie que no tenga vocación de cuentista puede llegar a escribir buenos cuentos. Lo segundo se refiere al género. ¿Qué es un cuento? La respuesta ha resultado tan difícil que a menudo ha sido soslayada incluso por críticos excelentes, pero puede afirmarse que un cuento es el relato de un hecho que tiene indudable importancia. La importancia del hecho es desde luego relativa, mas debe ser indudable, convincente para la generalidad de los lectores. Si el suceso que forma el meollo del cuento carece de importancia, lo que se escribe puede ser un cuadro, una escena, una estampa, pero no es un cuento.

“Importancia” no quiere decir aquí novedad, caso insólito, acaecimiento singular. La propensión a escoger argumentos poco frecuentes como tema de cuentos puede conducir a una deformación similar a la que sufren en su estructura muscular

* *Revista Shell*. Año IX, No. 37, Caracas, Venezuela, diciembre de 1960, pp.44-49.

los profesionales del atletismo. Un niño que va a la escuela no es materia propicia para un cuento, porque no hay nada de importancia en su viaje diario a las clases; pero hay sustancia para el cuento si el autobús en que va el niño se vuelca o se quema, o si al llegar a su escuela el niño halla que el maestro está enfermo o el edificio escolar se ha quemado la noche anterior.

Aprender a discernir dónde hay un tema para cuento es parte esencial de la técnica. Esa técnica es el oficio peculiar con que se trabaja, el esqueleto de toda obra de creación; es la *tekné* de los griegos o, si se quiere, la parte del artesanado imprescindible en bagaje del artista.

A menos que se trate de un caso excepcional, un buen escritor de cuentos tarda años en dominar la técnica del género, y la técnica se adquiere con la práctica más que con estudios. Pero nunca debe olvidarse que el género tiene una técnica y que ésta debe conocerse a fondo. Cuento quiere decir llevar cuenta de un hecho. La palabra proviene del latín *computus*, y es inútil tratar de rehuir el significado esencial que late en el origen de los vocablos. Una persona puede llevar cuenta de algo con números romanos, con números árabes, con signos algebraicos; pero tiene que llevar esa cuenta. No puede olvidar ciertas cantidades o ignorar determinados valores. Llevar cuenta es ir ceñido al hecho que se computa. El que no sabe llevar con palabras la cuenta de un suceso, no es cuentista.

De paso diremos que una vez adquirida la técnica, el cuentista puede escoger su propio camino, ser “hermético” o “figurativo” como se dice ahora, o lo que es lo mismo, subjetivo u objetivo; aplicar su estilo personal, presentar su obra desde su ángulo individual; expresarse como él crea que debe hacerlo. Pero no debe echarse en olvido que el género, reconocido como el más difícil en todos los idiomas,

no tolera innovaciones sino de los autores que lo dominan en lo más esencial de su estructura.

El interés que despierta el cuento puede medirse por los juicios que les merece a críticos, cuentistas y aficionados. Se dice a menudo que el cuento es una novela en síntesis y que la novela requiere más aliento en el que la escribe. En realidad, los dos géneros son dos cosas distintas; y es más difícil lograr un buen libro de cuentos que una novela buena. Comparar diez páginas de cuentos con las doscientas cincuenta de una novela es una ligereza. Una novela de esa dimensión puede escribirse en dos meses; un libro de cuentos que sea bueno y que tenga doscientas cincuenta páginas, no se logra en tan corto tiempo. La diferencia entre un género y el otro está en la dirección: la novela es extensa; el cuento es intenso.

El novelista crea caracteres y a menudo sucede que esos caracteres se le rebelan al autor y actúan conforme a sus propias naturalezas, de manera que con frecuencia una novela no termina como el novelista lo había planeado, sino como los personajes de la obra lo determinan con sus hechos. En el cuento, la situación es diferente; el cuento tiene que ser obra exclusiva del cuentista. Él es el padre y el dictador de sus criaturas; no puede dejarlas libres ni tolerarles rebeliones. Esa voluntad de predominio del cuentista sobre sus personajes es lo que se traduce en tensión y por tanto en intensidad. La intensidad de un cuento no es producto obligado, como ha dicho alguien, de su corta extensión; es el fruto de la voluntad sostenida con que el cuentista trabaja su obra. Probablemente es ahí donde se halla la causa de que el género sea tan difícil, pues el cuentista necesita ejercer sobre sí mismo una vigilancia constante, que no se logra sin disciplina mental y emocional; y eso no es fácil.

Fundamentalmente, el estado de ánimo del cuentista tiene que ser el mismo para recoger su material que para escribir.

Seleccionar la materia de un cuento demanda esfuerzo, capacidad de concentración y trabajo de análisis. A menudo parece más atrayente tal tema que tal otro; pero el tema debe ser visto no en su estado primitivo, sino como si estuviera ya elaborado. El cuentista debe ver desde el primer momento su material organizado en tema, como si ya estuviera el cuento escrito, lo cual requiere casi tanta tensión como escribir.

El verdadero cuentista dedica muchas horas de su vida a estudiar la técnica del género, al grado que logre dominarla en la misma forma en que el pintor consciente domina la pincelada: la da, no tiene que premeditarla. Esa técnica no implica, como se piensa con frecuencia, el final sorprendente. Lo fundamental en ella es mantener vivo el interés del lector y por tanto sostener sin caídas la tensión, la fuerza interior con que el suceso va produciéndose. El final sorprendente no es una condición imprescindible en el buen cuento. Hay grandes cuentistas, como Antón Chejov, que apenas lo usaron. "A la deriva", de Horacio Quiroga, no lo tiene, y es una pieza magistral. Un final sorprendente impuesto a la fuerza destruye otras buenas condiciones en un cuento. Ahora bien, el cuento debe tener su final natural, como debe tener su principio.

No importa que el cuento sea subjetivo u objetivo; que el estilo del autor sea deliberadamente claro u oscuro, directo o indirecto; el cuento debe comenzar interesando al lector. Una vez cogido en ese interés, el lector está en manos del cuentista y éste no debe soltarlo más. A partir del principio, el cuentista debe ser implacable con el sujeto de su obra; lo conducirá sin piedad hacia el destino que previamente le ha trazado; no le permitirá el menor desvío. Una sola frase, aun siendo de tres palabras, que no esté lógica y entrañablemente justificada por ese destino, manchará el cuento y le quitará esplendor y fuerza. Kipling refiere que para él era más importante lo

que tachaba que lo que dejaba; Quiroga afirma que un cuento es una flecha disparada hacia un blanco, y ya se sabe que la flecha que se desvía no llega al blanco.

La manera natural de comenzar un cuento fue siempre el “había una vez” o “érase una vez”. Esa corta frase tenía —y tiene aún en la gente del pueblo— un valor de conjuro; ella sola bastaba a despertar el interés de los que rodeaban al relator de cuentos. En su origen, el cuento no empezaba con descripciones de paisajes, a menos que se tratara de un paisaje descrito con escasas palabras para justificar la presencia o la acción del protagonista; comenzaba con éste, y pintándolo en actividad. Aún hoy, esa manera de comenzar es buena. El cuento debe iniciarse con el protagonista en acción, física o psicológica, pero acción; el principio no debe hallarse a mucha distancia del meollo mismo del cuento, a fin de evitar que el lector se canse.

Saber comenzar un cuento es tan importante como saber terminarlo. El cuentista serio estudia y practica sin descanso la entrada del cuento. Es en la primera frase donde está el hechizo de un buen cuento; ella determina el ritmo y la tensión de la pieza. Un cuento que comienza bien, casi siempre termina bien. El autor queda comprometido consigo mismo a mantener el nivel de su creación a la altura en que la inició. Hay una sola manera de empezar un cuento con acierto: despertando de golpe el interés del lector. El antiguo “había una vez” o “érase una vez” tiene que ser suplido con algo que tenga su mismo valor de conjuro. El cuentista joven debe estudiar con detenimiento la manera en que inician sus cuentos los grandes maestros; debe leer, uno por uno, los primeros párrafos de los mejores cuentos de Maupassant, de Kipling, de Sherwood Anderson, de Quiroga. Quiroga fue quizá el más consciente de todos ellos en lo que a la técnica del cuento se refiere.

Comenzar bien un cuento y llevarlo hacia su final sin una digresión, sin una debilidad, sin un desvío; he ahí en pocas palabras el núcleo de la técnica del cuento. Quien sepa hacer eso tiene el oficio de cuentista, conoce la *tekné* del género. El oficio es la parte formal de la tarea, pero quien no domine ese lado formal no llegará a ser buen cuentista. Sólo el que lo domine podrá transformar el cuento, mejorarlo con una nueva modalidad, iluminarlo con el toque de su personalidad creadora.

Ese oficio es necesario para el que cuenta cuentos en un mercado árabe y para el que los escribe en una biblioteca de París. No hay manera de conocerlo sin ejercerlo. Nadie nace sabiéndolo, aunque en ocasiones un cuentista nato puede producir un buen cuento por adivinación de artista. El oficio es obra del trabajo asiduo, de la meditación constante, de la dedicación apasionada. Cuentistas de apreciables cualidades para la narración han perdido su don porque mientras tuvieron dentro de sí temas, escribieron sin detenerse a estudiar la técnica del cuento y nunca la dominaron; cuando la veta interior se agotó, les faltó la capacidad para elaborar, con asuntos externos a su experiencia íntima, la delicada arquitectura de un cuento. No adquirieron el oficio a tiempo, y sin el oficio no podían construir.

En sus primeros tiempos el cuentista crea en estado de semi-inconsciencia. La acción se le impone; los personajes y sus circunstancias le arrastran; un torrente de palabras luminosas se lanza sobre él. Mientras ese estado de ánimo dura, el cuentista tiene que ir aprendiendo la técnica a fin de imponerse a ese mundo hermoso y desordenado que abrumba su mundo interior. El conocimiento de la técnica le permitirá señorear sobre la embriagante pasión como Yavé sobre el caos. Se halla en el momento apropiado para estudiar los principios en que descansa la profesión de cuentista, y debe hacerlo sin pérdida de tiempo. Los principios del género, no importa lo

que crean algunos cuentistas noveles, son inalterables; por lo menos, en la medida en que la obra humana lo es.

La búsqueda y la selección del material es una parte importante de la técnica; de la búsqueda y de la selección saldrá el tema. Parece que estas dos palabras —búsqueda y selección— implican lo mismo: buscar es seleccionar. Pero no es así para el cuentista. Él buscará aquello que su alma desea: motivos campesinos o de mar, episodios de hombres del pueblo o de niños, asuntos de amor o de trabajo. Una vez obtenido el material, escogerá el que más se avenga con su concepto general de la vida y con el tipo de cuento que se propone escribir.

Esa parte de la tarea es sagradamente personal; nadie puede intervenir en ella. A menudo la gente se acerca a novelistas y cuentistas para contarles cosas que le han sucedido, “temas para novelas y cuentos”, que no interesan al escritor porque nada le dicen a su sensibilidad. Ahora bien, si nadie debe intervenir en la selección del tema, hay un consejo útil que dar a los cuentistas jóvenes: que estudien el material con minuciosidad y seriedad; que estudien concienzudamente el escenario de su cuento, el personaje y su ambiente, su mundo psicológico y el trabajo con que se gana la vida.

Escribir cuentos es una tarea seria y además hermosa. Arte difícil, tiene el premio en su propia realización. Hay mucho que decir sobre él. Pero lo más importante es esto: El que nace con la vocación de cuentista trae al mundo un don que está en la obligación de poner al servicio de la sociedad. La única manera de cumplir con esa obligación es desarrollando sus dotes naturales, y para lograrlo tiene que aprender todo lo relativo a su oficio; qué es un cuento y qué debe hacer para escribir buenos cuentos. Si encara su vocación con seriedad, estudiará a conciencia, trabajará, se afanará por dominar el género, que es sin duda muy rebelde, pero dominable. Otros lo han logrado. Él también puede lograrlo.

EL TEMA EN EL CUENTO*

El cuento es un género literario escueto, al extremo de que un cuento no puede construirse sobre más de un hecho. El cuentista, como el aviador, no levanta vuelo para ir a todas partes y ni siquiera a dos puntos a la vez; e igual que el aviador se halla forzado a saber con seguridad a dónde se dirige antes de poner la mano en las palancas que mueven su máquina.

La primera tarea que el cuentista debe imponerse es la de aprender a distinguir con precisión cuál hecho puede ser tema de un cuento. Habiendo dado con un hecho, debe saber aislarlo, limpiarlo de apariencias hasta dejarlo libre de todo cuanto no sea expresión legítima de su sustancia; estudiarlo con minuciosidad y responsabilidad. Pues cuando el cuentista tiene ante sí un hecho en su ser más auténtico, se halla frente a un verdadero tema. El hecho es el tema, y en el cuento no hay lugar sino para un tema.

En “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”¹ he dicho que aprender a discernir dónde hay un tema de cuento es parte esencial de la técnica del cuento. Técnica, entendida en el sentido de la *tekné* griega, es esa parte de oficio o artesanado indispensable para construir una obra de arte. Ahora bien, el arte

* *Papel Literario de El Nacional*, Caracas, Venezuela, 27 de noviembre de 1958. p.1/p.6.

¹ *Cfr.* pp.69-75 de esta edición (N. del E.).

del cuento consiste en situarse frente a un hecho y dirigirse a él resueltamente, sin darles caracteres de hechos a los sucesos que marcan el camino hacia el hecho; todos esos sucesos están subordinados al hecho hacia el cual va el cuentista; él es el tema.

Aislado el tema, y debidamente estudiado desde todos sus ángulos, el cuentista puede aproximarse a él como más le plazca, con el lenguaje que le sea habitual o connatural, en forma directa o indirecta. Pero en ningún momento perderá de vista que se dirige hacia ese hecho y no a otro punto. Toda palabra que pueda darle categoría de tema a un acto de los que se presentan en esa marcha hacia el tema, toda palabra que desvíe al autor un milímetro del tema, están fuera de lugar y deben ser aniquiladas tan pronto aparezcan; toda idea ajena al asunto escogido es yerba mala, que no dejará crecer la espiga del cuento con salud, y la yerba mala, como aconseja el Evangelio, debe ser arrancada de raíz.

Cuando el cuentista esconde el hecho a la atención del lector, lo va sustrayendo frase a frase de la visión de quien lo lee, pero lo mantiene presente en el fondo de la narración y no lo muestra sino sorpresivamente en las cinco o seis palabras finales del cuento, ha construido el cuento según la mejor tradición del género. Pero los casos en que puede hacer esto sin deformar el curso natural del relato no abundan. Mucho más importante que el final de sorpresa es mantener en avance continuo la marcha que lo lleva del punto de partida al hecho que ha escogido como tema. Si el hecho se halla antes de llegar al final, es decir, si su presencia no coincide con la última escena del cuento, pero la manera de llegar a él fue recta y la marcha se mantuvo en ritmo apropiado, se ha producido un buen cuento.

Todo lo contrario resulta si el cuentista está dirigiéndose hacia los hechos; en ese caso la marcha será zigzagueante, la línea no podrá ser recta, lo que el cuentista tendrá al final será

una página confusa, sin carácter; cualquier cosa, pero no un cuento. En “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos” recordaba que cuento quiere decir llevar la cuenta de un hecho. El origen de la palabra que define el género está en el vocablo latino *computus*, el mismo que hoy usamos para indicar que llevamos cuenta de algo. Hay un oculto sentido matemático en la rigurosidad del cuento; como en las matemáticas, en el cuento no puede haber confusión de valores.

El cuentista avezado sabe que su tarea es llevar al lector hacia ese hecho que ha escogido como tema; y que debe llevarlo sin decirle en qué consiste el hecho. En ocasiones resulta útil desviar la atención del lector haciéndole creer, mediante una frase discreta, que el hecho es otro. En cada párrafo, el lector deberá pensar que ya ha llegado al corazón del tema; sin embargo no está en él y ni siquiera ha comenzado a entrar en el círculo de sombras o de luz que separa el hecho del resto del relato.

El cuento debe ser presentado al lector como un fruto de numerosas cáscaras que van siendo desprendidas a los ojos de un niño goloso. Cada vez que comienza a caer una de las cáscaras, el lector esperará la almendra de la fruta; creará que ya no hay más cortezas y que ha llegado el momento de degustar el anhelado manjar vegetal. De párrafo en párrafo, la acción interna y secreta del cuento seguirá por debajo de la acción externa y visible; estará oculta por las acciones accesorias, por una actividad que en verdad no tiene otra finalidad que conducir al lector hacia el hecho. En suma, serán cáscaras que al desprenderse irán acercando el fruto a la boca del goloso.

Ahora bien, en cuanto al hecho que da el tema ¿cómo conviene que sea? Humano, o por lo menos humanizado. Lo que pretende el cuentista es herir la sensibilidad o estimular las ideas del lector; luego, hay que dirigirse a él a través de sus sentimientos o de su pensamiento. En las fábulas de Esopo

como en los cuentos de Rudyard Kipling, en los relatos infantiles de Andersen como en las parábolas de Oscar Wilde, animales, elementos y objetos tienen alma humana. La experiencia íntima del hombre no ha traspasado los límites de su propia esencia; para él, el universo infinito y la bacteria mensurable existen como reflejo de su ser. A pesar de la creciente humildad a que lo somete la ciencia, es y seguirá siendo por mucho tiempo el rey de la creación, que vive orgánicamente en función de señor supremo de la actividad universal. Nada interesa al hombre más que el hombre mismo. El mejor tema para un cuento será siempre un hecho humano, o por lo menos relatado en términos esencialmente humanos.

La selección del tema es un trabajo serio y hay que acometerlo con seriedad. El cuentista debe ejercitarse en el arte de distinguir con precisión cuándo un tema es apropiado para un cuento. En esta parte de la tarea entra a jugar el don nato del relator. Pues sucede que el cuento comienza a formarse en ese acto, en ese instante de la selección del hecho-tema. Por sí solo, el tema no es en verdad el germen del cuento, pero se convierte en tal germen precisamente en el momento en que el cuentista lo escoge por tema.

Si el tema no satisface ciertas condiciones, el cuento será pobre o francamente malo aunque su autor domine a perfección la manera de presentarlo. Lo pintoresco, por ejemplo, no tiene calidad para servir de tema; en cambio puede serlo, y muy bueno, para un artículo de costumbres o para una página de buen humor.

El tema requiere un peso específico que lo haga universal. Puede ser muy local en su apariencia, pero debe ser universal en su valor intrínseco: el sufrimiento, el amor, el sacrificio, el heroísmo, la generosidad, la crueldad, la avaricia, son valores universales, positivos o negativos, aunque se presenten en hombres y mujeres cuyas vidas no traspasan las

lindes de lo local; son universales en el habitante de las grandes ciudades, en el de la jungla americana o en el de los iglús esquimales.

Todo lo dicho hasta ahora en este artículo se resume en estas pocas palabras: si bien el cuentista tiene que tomar un hecho y aislarlo de sus apariencias para construir sobre él su obra, no basta para el caso un hecho cualquiera; debe ser un hecho humano o que conmueva a los hombres, y debe tener categoría universal. De esa especie de hechos está lleno el mundo; están llenos los días y las horas, y adonde quiera que el cuentista vuelva los ojos hallará hechos que son buenos temas.

Ahora bien, si en ocasiones esos hechos que nos rodean se presentan en tal forma que bastaría con relatarlos para tener cuentos, lo cierto es que comúnmente el cuentista tiene que estudiar el hecho para saber cuál de sus ángulos servirá para un cuento. A veces el cuento está determinado por la mecánica misma del hecho, pero también puede estarlo por su esencia, por sus motivaciones o por su apariencia formal. Un ladronzuelo cogido *in fraganti* puede dar un cuento excelente si quien lo sorprende robando es su hermano, agente de policía, o si la causa del robo es el hambre de la madre del descuidero; y puede ser también un magnífico cuento si se trata del primer robo del autor y el cuentista sabe presentar el desgarrón psicológico que supone traspasar la barrera que hay entre el mundo normal y el mundo de los delincuentes. En los tres casos el hecho-tema sería distinto; en el primero, se hallaría en la circunstancia de que el hermano del ladrón es agente de policía; en el segundo en el hambre de la madre; en el tercero, en el desgarrón psicológico. De donde puede colegirse por qué hemos insistido en que el hecho que sirve de tema debe estar libre de apariencias y de todo cuanto no sea expresión legítima de su sustancia. Pues en estos tres

posibles cuentos el tema parece ser la captura del ladronzuelo mientras roba, y resulta que hay tres temas distintos, y en los tres la captura del joven delincuente es un camino hacia el corazón del hecho-tema.

Aprender a ver un tema, saber seleccionarlo, y aún dentro de él hallar el aspecto útil para desarrollar el cuento, es parte importantísima en el arte de escribir cuentos. La rígida disciplina mental y emocional que el cuentista ejerce sobre sí mismo comienza a actuar en el acto de escoger el tema. Los personajes de una novela contribuyen a la redacción del relato por cuanto sus caracteres, una vez creados, determinan en mucho el curso de la acción. Pero en el cuento toda la obra es del cuentista y esa obra está determinada sobre todo por la calidad del tema. Antes de sentarse a escribir la primera palabra, el cuentista debe tener una idea precisa de cómo va a desenvolverse su obra. Si esta regla no se sigue, el resultado será débil. Por caso de adivinación, en un cuentista nato de gran poder, puede darse un cuento muy bueno sin seguir esta regla; pero ni aun el mismo autor podrá garantizar de antemano qué saldrá de su trabajo cuando ponga la palabra final. En cambio, otra cosa sucede si el cuentista trabaja conscientemente y organiza su construcción al nivel del tema que elige.

Así como en la novela la acción está determinada por los caracteres de sus protagonistas, en el cuento el tema es el determinante de la acción. La diferencia más drástica entre el novelista y el cuentista se halla en que éste sigue a sus personajes mientras que aquél tiene que gobernarlos. La acción del cuento está determinada por el tema pero tiene que ser dictatorialmente regida por el cuentista; no puede desbordarse ni cumplirse en todas sus posibilidades, sino únicamente en los términos estrictamente imprescindibles al desenvolvimiento del cuento y entrañablemente vinculados al tema. Los personajes de una novela pueden dedicar diez minutos a

hablar de un cuadro que no tiene función en la trama de la novela; en un cuento no debe mencionarse siquiera un cuadro si él no es parte importante en el curso de la acción.

El cuento es el tigre de la fauna literaria; si le sobra un kilo de grasa o de carne, no podrá garantizar la cacería de sus víctimas. Huesos, músculos, piel, colmillos y garras nada más, el tigre está creado para atacar y dominar a las otras bestias de la selva. Cuando los años le agregan grasa a su peso, le restan elasticidad en los músculos, aflojan sus colmillos o debilitan sus poderosas garras, el majestuoso tigre se halla condenado a morir de hambre.

El cuentista debe tener alma de tigre para lanzarse contra el lector, e instinto de tigre para seleccionar el tema y calcular con exactitud a qué distancia está su víctima y con qué fuerza debe precipitarse sobre ella. Pues sucede que en la oculta trama de ese arte difícil que es escribir cuentos, el lector y el tema tienen un mismo corazón. Se dispara a uno para herir a otro. Al dar su salto asesino hacia el tema, el tigre de la fauna literaria está saltando también sobre el lector.

LA FORMA EN EL CUENTO*

Hay una aceptación del vocablo “estilo” que lo identifica con el modo, la forma, la manera particular de hacer algo. Según ella, el uso, la práctica o la costumbre en la ejecución de esta o aquella obra implica un conjunto de reglas que debe ser tomado en cuenta a la hora de realizar esa obra.

¿Se conoce algún estilo, en el sentido de modo o forma, en la tarea de escribir cuentos?

Sí. Pero como cada cuento es un universo en sí mismo, que demanda el don creador en quien lo realiza, hagamos desde este momento una distinción precisa: el escritor de cuentos es un artista; y para el artista —sea cuentista, novelista, poeta, escultor, pintor, músico— las reglas son leyes misteriosas, escritas para él por un senado que nadie conoce; y esas leyes son ineludibles.

Cada forma, en arte, es producto de una suma de reglas, y en cada conjunto de reglas hay divisiones: las que dan a una obra su carácter como género, y las que rigen la materia con que se realiza. Unas y otras se mezclan para formar el todo de la obra artística, pero las que gobiernan la materia con que esa obra se realiza resultan determinantes en la manera peculiar de expresarse que tiene el artista. En el caso del autor de cuentos,

* *Revista Nacional de Cultura*, No.144. Caracas, Venezuela, enero-febrero de 1961, pp.40-48.

el medio de creación de que se sirve es la lengua, cuyo mecanismo debe conocer a cabalidad.

Del conjunto de reglas hagamos abstracción de las que gobiernan la materia expresiva. Esas son el bagaje primario del artista, y con frecuencia él las domina sin haberlas estudiado a fondo. Especialmente en el caso de la lengua, parece no haber duda de que el escritor nato trae al mundo un conocimiento instintivo de su mecanismo que a menudo resulta sorprendente, aunque tampoco parece haber duda de que ese don mejora mucho cuando el conocimiento instintivo se lleva a la conciencia por la vía del estudio.

Hagamos abstracción también de las reglas que se refieren a la manera peculiar de expresarse de cada autor. Ellas forman el estilo personal, dan el sello individual, la marca divina que distingue al artista entre la multitud de sus pares.

Quedémonos por ahora con las reglas que confieren carácter a un género dado; en nuestro caso, el cuento. Esas reglas establecen la forma, el modo de producir un cuento.

La forma es importante en todo arte. Desde muy antiguo se sabe que en lo que atañe a la tarea de crearla, la expresión artística se descompone en dos factores fundamentales: tema y forma. En algunas artes la forma tiene más valor que el tema; ese es el caso de la escultura, la pintura y la poesía, sobre todo en los últimos tiempos.

La estrecha relación de todas las artes entre sí, determinada por el carácter que le imprime al artista la actitud del conglomerado social entre los problemas de su tiempo —de su generación—, nos lleva a tomar nota de que a menudo un cambio en el estilo de ciertos géneros artísticos influye en el estilo de otros. No nos hallamos ahora en el caso de investigar si en realidad se produce esa influencia con intensidad decisiva o si todas las artes cambian de estilo a causa de cambios profundos introducidos en la sensibilidad social por otros factores.

Pero debemos admitir que hay influencias. Aunque estamos hablando del cuento, anotemos de paso que la escultura, la pintura y la poesía de hoy se realizan con la vista puesta en la forma más que en el tema. Esto puede parecer una observación estrafalaria, dado que precisamente esas artes han escapado a las leyes de la forma al abandonar sus antiguos modos de expresión. Pero en realidad, lo que abandonaron fue su sujeción al tema para entregarse exclusivamente a la forma. La pintura y la escultura abstracta son sólo materia y forma, y el sueño de sus cultivadores es expulsar el tema en ambos géneros. La poesía actual se inclina, a quedarse sólo con las palabras y la manera de usarlas, al grado que muchos poemas modernos que nos emocionan no resistirían un análisis del tema que llevan dentro.

Volveremos sobre este asunto más tarde. Por ahora recordemos que hay un arte en el que tema y forma tienen igual importancia en cualquier época: es la música. No se concibe música sin tema, lo mismo en el Mozart del siglo XVIII que en el Bartok del siglo XX. Por otra parte, el tema musical no podría existir sin la forma que lo expresa. Esta adecuación de tema y forma se explica debido a que la música debe ser interpretada por terceros.

Pero en la novela y en el cuento, que no tienen intérpretes sino espectadores del orden intelectual, el tema es más importante que la forma, y desde luego mucho más importante que el estilo con que el autor se expresa.

Todavía más: en el cuento el tema importa más que en la novela. Pues en su sentido estricto, el cuento es el relato de un hecho, uno solo, y ese hecho —que es el tema— tiene que ser importante, debe tener importancia por sí mismo, no por la manera de presentarlo.

En “El tema en el cuento” dije que “un cuento no puede constituirse sobre más de un hecho. El cuentista, como el aviador, no levanta vuelo para ir a todas partes y ni siquiera a

dos puntos a la vez; e igual que el aviador, se halla forzado a saber con seguridad a dónde se dirige antes de poner la mano en las palancas que mueven su máquina”¹.

La convicción de que el cuento tiene que ceñirse a un hecho, y sólo a uno, es lo que me ha llevado a definir el género como “el relato de un hecho que tiene indudable importancia”. A fin de evitar que el cuentista novel entendiera por hecho de indudable importancia un suceso poco común, expliqué en esa misma oportunidad que “la importancia del hecho es desde luego relativa; mas debe ser indudable, convincente para la generalidad de los lectores”; y más adelante decía que “importancia no quiere decir aquí novedad, caso insólito, acaecimiento singular. La propensión a escoger argumentos poco frecuentes como temas de cuentos puede conducir a una deformación similar a la que sufren en su estructura muscular los profesionales del atletismo”².

Hasta ahora se ha tenido la brevedad como una de las leyes fundamentales del cuento. Pero la brevedad es una consecuencia natural de la esencia misma del género, no un requisito de la forma. El cuento es breve porque se halla limitado a relatar un hecho y nada más que uno. El cuento puede ser largo, y hasta muy largo, si se mantiene como relato de un solo hecho. No importa que un cuento esté escrito en cuarenta páginas, en sesenta, en ciento diez; siempre conservará sus características si es el relato de un solo acontecimiento, así como no las tendrá si se dedica a relatar más de uno, aunque lo haga en una sola página.

Es probable que el cuento largo se desarrolle en el porvenir como el tipo de obra literaria de más difusión, pues el cuento tiene la posibilidad de llegar al nivel épico sin correr el

¹ *Cfr.* p.77 de esta edición (N. del E.).

² *Cfr.* pp.69-70 de esta edición (N. del E.).

riesgo de meterse en el terreno de la epopeya, y alcanzar ese nivel con personajes y ambientes cotidianos, fuera de las fronteras de la historia y en prosa monda y lironda, es casi un milagro que confiere al cuento una categoría artística en verdad extraordinaria³.

“El arte del cuento consiste en situarse frente a un hecho y dirigirse a él resueltamente, sin darles caracteres de hechos a los sucesos que marcan el camino hacia el hecho...”⁴. Obsérvese que el novelista sí da caracteres de hechos a los sucesos que marcan el camino hacia el hecho central que sirve de tema a su relato; y es la descripción de esos sucesos —a los que podemos calificar de secundarios— y su entrelazamiento con el suceso principal, lo que hace de la novela un género de dimensiones mayores, de ambiente más variado, personajes más numerosos y tiempo más largo que el cuento.

El tiempo del cuento es corto y concentrado. Esto se debe a que es el tiempo en que acaece un hecho —uno solo, repetimos—, y el uso de ese tiempo en función de caldo vital del relato exige del cuentista una capacidad especial para tomar el hecho en su esencia, en las líneas más puras de la acción.

Es ahí, en lo que podríamos llamar el poder de expresar la acción sin desvirtuarla con palabras, donde está el secreto de que el cuento pueda elevarse a niveles épicos. Thomas Mann

³ Debemos esta aguda observación a Thomas Mann, quien en “Ensayo sobre Chejov”, traducción de Aquilino Duque (en *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, Venezuela, marzo-abril de 1960, p.52 y ss.), dice que Chejov había sido para él “un hombre de la forma pequeña, de la narración breve que no exigía la heroica perseverancia de años y decenios, sino que podía ser liquidada en unos días o unas semanas por cualquier frívolo del arte. Por todo esto abrigaba ya un cierto menosprecio [por la obra de Chejov], sin acabar de apercibirme de la dimensión interna, de la fuerza genial que logran lo breve y lo sucinto que en su acaso admirable concisión encierran toda la plenitud de la vida y se elevan decididamente a un nivel épico...”

⁴ BOSCH, Juan “El tema en el cuento”, *cfr.* pp.77-78 de esta edición (N. del E.).

sintió el aliento épico en algunos cuentos de Chejov —y sin duda de otros autores—, pero no dejó constancia de que conociera la causa de ese aliento. La causa está en que la epopeya es el relato de los actos heroicos, y el que los ejecuta —el héroe— es un artista de la acción; así, si mediante la virtud de describir la acción pura, un cuentista lleva a categoría épica el relato de un hecho realizado por hombres y mujeres que no son héroes en el sentido convencional de la palabra, el cuentista tiene el don de crear la atmósfera de la epopeya sin verse obligado a recurrir a los grandes actores del drama histórico y a los episodios en que figuraron.

¿No es esto un privilegio en el mundo del arte?

Aunque hayamos dicho que en el cuento el tema importa más que la forma, debemos reconocer que hay una forma —en cuanto manera, uso o práctica de hacer algo— para poder expresar la acción pura, y que sin sujetarse a ella no hay cuento de calidad. La mayor importancia del tema en el género cuento no significa, pues, que la forma puede ser manejada a capricho por el aspirante a cuentista. Si lo fuera, ¿cómo podríamos distinguir entre cuento, novela e historia, géneros parecidos pero diferentes?

A pesar de la familiaridad de los géneros, una novela no puede ser escrita con forma de cuento o de historia, ni un cuento con forma de novela o de relato histórico, ni una historia como si fuera novela o cuento.

Para el cuento hay una forma. ¿Cómo se explica, pues, que en los últimos tiempos, en la lengua española —porque no conocemos caso parecido en otros idiomas— se pretenda escribir cuentos que no son cuentos en el orden estricto del vocablo?

Un eminente crítico chileno escribió hace algunos años que “junto al cuento tradicional, al cuento ‘que puede contarse’, con principio, medio y fin, el conocido y clásico, existen otros que flotan, elásticos, vagos, sin contornos definidos

ni organización rigurosa. Son interesantísimos y, a veces, de una extremada delicadeza; superan a menudo a sus parientes de antigua prosapia; pero ¿cómo negarlo, cómo discutirlo? Ocurre que no son cuentos; son otra cosa: divagaciones, relatos, cuadros, escenas, retratos imaginarios, estampas, trozos o momentos de vida; son y pueden ser mil cosas más; pero, insistimos, no son cuentos, no deben llamarse cuentos. Las palabras, los nombres, los títulos, calificaciones y clasificaciones tienen por objeto aclarar y distinguir, no oscurecer o confundir las cosas. Por eso al pan conviene llamarlo pan. Y al cuento, cuento”⁵.

Pero sucede que como hemos dicho hace poco, un cambio en el estilo de ciertos géneros artísticos se refleja en el estilo de otros. La pintura, la escultura y la poesía están dirigiéndose desde hace algún tiempo a la síntesis de materia y forma, con abandono del tema; y esta actitud de pintores, escultores y poetas ha influido en la concepción del cuento americano, o el cuento de nuestra lengua ha resultado influido por las mismas causas que han determinado el cambio de estilo en pintura, escultura y poesía.

Por una o por otra razón, en los cuentistas nuevos de América se advierte una marcada inclinación a la idea de que el cuento debe acumular imágenes literarias sin relación con el tema. Se aspira a crear un tipo de cuento —el llamado “cuento abstracto”—, que acaso podrá llegar a ser un género literario nuevo, producto de nuestro agitado y confuso siglo XX, pero que no es ni será cuento.

Ahora bien, ¿cuál es la forma del cuento?

En apariencia, la forma está implícita en el tipo de cuento que se quiera escribir. Los hay que se dirigen a relatar una

⁵ ALONE (Hernán DÍAZ ARRIETA), “Crónica Literaria”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 21 de agosto de 1955.

acción, sin más consecuencias; los hay cuya finalidad es delinear un carácter o destacar el aspecto saliente de una personalidad; otros ponen de manifiesto problemas sociales, políticos, emocionales, colectivos o individuales; otros buscan conmover al lector, sacudiendo su sensibilidad con la presentación de un hecho trágico o dramático; los hay humorísticos, tiernos, de ideas. Y desde luego, en cada caso el cuentista tiene que ir desarrollando el tema en forma apropiada a los fines que persigne.

Pero esa forma es la de cada cuento y cada autor; la que cambia y se ajusta no sólo al tipo de cuento que se escribe sino también a la manera de escribir del cuentista. Cien cuentistas diferentes pueden escribir cien cuentos igualmente dramáticos, tiernos, humorísticos, con cien temas distintos y con cien formas de expresión que no se parezcan entre sí; y los cien cuentos pueden ser cien obras maestras.

Hay, sin embargo, una forma sustancial; la profunda, la que el lector corriente no aprecia, a pesar de que a ella y sólo a ella se debe que el cuento que está leyendo le mantenga hechizado y atento al curso de la acción que va desarrollándose en el relato o al destino de los personajes que figuren en él. De manera intuitiva o consciente, esa forma ha sido cultivada con esmero por todos los maestros del cuento.

Esa forma tiene dos leyes ineludibles, iguales para el cuento hablado y para el escrito; que no cambian porque el cuento sea dramático, trágico, humorístico, social, tierno, de ideas, superficial o profundo; que rigen el alma del género lo mismo cuando los personajes son ficticios que cuando son reales, cuando son animales o plantas, agua o aire, seres humanos, aristócratas, artistas o peones.

La primera ley es la ley de la fluencia constante.

La acción no puede detenerse jamás; tiene que correr con libertad, en el cauce que le haya fijado el cuentista, dirigiéndose

sin cesar al fin que persigue el autor; debe correr sin obstáculos y sin meandros; debe moverse al ritmo que imponga el tema —más lento, más vivaz—, pero moverse siempre. La acción puede ser objetiva o subjetiva, externa o interna, física o psicológica; puede incluso ocultar el hecho que sirve de tema si el cuentista desea sorprendernos con un final inesperado. Pero no puede detenerse.

Es en la acción donde está la sustancia del cuento. Un cuento tierno debe ser tierno porque la acción en sí misma tenga cualidad de ternura, no porque las palabras con que se escribe el relato aspiren a expresar ternura; un cuento dramático lo es debido a la categoría dramática del hecho que le da vida, no por el valor literario de las imágenes que lo exponen. Así, pues, la acción por sí misma, y por su única virtualidad, es lo que forma el cuento. Por tanto, la acción debe producirse sin estorbos, sin que el cuentista se entrometa en su discorrir buscando impresionar al lector con palabras ajenas al hecho para convencerlo de que el autor ha captado bien la atmósfera del suceso.

La segunda ley se refiere a lo que acabamos de decir y puede expresarse así: el cuentista debe usar sólo las palabras indispensables para expresar la acción.

La palabra puede exponer la acción, pero no puede suplantarla. Miles de frases son incapaces de decir tanto como una acción. En el cuento, la frase justa y necesaria es la que dé paso a la acción, en el estado de mayor pureza que pueda ser compatible con la tarea de expresarla a través de palabras y con la manera peculiar que tenga cada cuentista de usar su propio léxico.

Toda palabra que no sea esencial al fin que se ha propuesto el cuentista resta fuerza a la dinámica del cuento y por tanto lo hiere en el centro mismo de su alma. Puesto que el cuentista debe ceñir su relato al tratamiento de un solo hecho —y de

no ser así no está escribiendo un cuento—, no se halla autorizado a desviarse de él con frases que alejen al lector del cauce que sigue la acción.

Podemos comparar el cuento con un hombre que sale de su casa a evacuar una diligencia. Antes de salir ha pensado por dónde irá, qué calles tornará, qué vehículo usará; a quién se dirigirá, qué le dirá. Lleva un propósito conocido. No ha salido a ver qué encuentra, sino que sabe lo que busca.

Ese hombre no se parece al que divaga, pasea, se entretiene mirando flores en un parque, oyendo hablar a dos niños, observando una bella mujer que pasa; entra a un museo para matar el tiempo, se mueve de cuadro en cuadro, admira aquí el estilo impresionista de un pintor y más allá el arte abstracto de otro.

Entre esos dos hombres, el modelo del cuentista debe ser el primero, el que se ha puesto en acción para alcanzar algo. También el cuento es un tema en acción para llegar a punto. Y así como los actos del hombre de marras están gobernados por sus necesidades, así la forma del cuento está regida por su naturaleza activa.

En la naturaleza activa del cuento reside su poder de atracción, que alcanza a todos los hombres de todas las razas en todos los tiempos.

Caracas,
septiembre de 1958.

EN EL 50 ANIVERSARIO DE *CAMINO REAL*

De haber sabido, hace 50 años, cuando se publicó *Camino Real*, que Rhina Ramírez iba a cantar esta noche las canciones que ha cantado, con el broche de oro y brillantes de una canción tan profundamente folklórica de Casandra Damirón, yo habría escrito y publicado diez libros para que ella hubiese tenido que cantar cuarenta canciones, y ustedes lo saben porque todos ustedes se pusieron de pie para aplaudir a Rhina; quiere decir que ustedes reconocen la calidad de Rhina y, naturalmente, también la reconozco yo, que me he sentido muy agradecido de ella, de Virgilio Díaz Grullón, de Juan Deláncer, de Andrés L. Mateo, quien produjo una pieza muy seria, inmerecida por mí, naturalmente, pero muy seriamente hecha.

¿Merezco yo realmente ese tributo?

No fue mérito mío escribir cada uno de esos cuentos. No hice ningún sacrificio para escribirlos, pero escribiendo esos cuentos y publicando este libro fui naturalmente formándome como escritor porque así como el hombre hace el trabajo, el trabajo hace al hombre, frase que no es mía, es de Carlos Marx, pero que repito con mucha frecuencia porque la veo convertida en realidad social y humana muy a menudo, no solamente en mí mismo sino en mucha otra gente.

Aquí, por ejemplo, tengo sentado delante de mí a Emilio Rodríguez Demorizi, quien naturalmente, aunque él no quiera

confesarlo, es más viejo que yo (aplausos). Pero no aplaudan, que cualquiera es más viejo que yo.

Cuando Emilio y yo éramos tan muchachos que usábamos pantalones cortos, Emilio ya empezaba a buscar papeles y preguntar cosas. Muchos años después, un día domingo —era un domingo o un día de fiesta cimarrón, yo no puedo precisar, pero el caso es que los comercios estaban cerrados ese día y que no estábamos trabajando ni Emilio ni yo— yo venía por la calle Mercedes —serían las diez de la mañana o algo así— y Emilio estaba parado frente a una casa de la calle Mercedes que se hallaba al terminar el parquecito inmediato a la iglesia de Las Mercedes. Naturalmente, como siempre sucedía, nos saludamos con afecto —éramos amigos desde la infancia— y me pregunta él:

—Juan, ¿qué te parece esa casa de ahí enfrente? Me la están vendiendo, pero a mí me parece que es muy cara.

—¿Y cuánto te piden, Emilio?

—7 mil 500 pesos, me dijo.

A lo que respondí:

—Cómprala, Emilio; esa casa es muy buena, esa casa sale a la otra calle, por detrás; yo la conozco.

Ahí vive Emilio ahora, y ahí ha hecho su formidable obra de historiador.

Yo he dicho por escrito que no habría podido escribir los libros de historia que he escrito o analizar los episodios históricos que he analizado sin la obra de Emilio Rodríguez Demorizi. A partir de su obra he podido hacer una parte de la mía, muy modesta comparada con la suya; y digo esto para que vean que no son méritos míos los libros que he escrito; parten siempre de algo que me ha dado mi pueblo, o en conjunto o a través de un historiador de la categoría de Emilio.

Cuando empecé a escribir cuentos yo era niño, y escribía porque me sentía tentado de escribir; pero recuerdo que el

primer libro mío fue escrito a maquinilla por mí mismo —yo escribía a maquinilla desde los 9 años de edad— y con dibujos míos; los personajes eran ratones, gatos, pollos... eran animales así. Ese libro se lo llevó mi padre a don Federico García Godoy y se quemó en la biblioteca de don Federico cuando cogió fuego en La Vega.

Debo decir que cuando empecé a escribir cuentos los cuentos me salían de una manera natural, y pongo de ejemplo “La mujer”. Recuerdo que el día que escribí “La mujer”, que debe haber sido por el año 1932, bajé de la habitación que ocupaba en el patio de la casa familiar, en la calle Doctor Faura, aquí en la Capital, muy cerca de la calle que hoy se llama avenida Mella y en aquella época se llamaba Capotillo, y le dije a mi hermana Josefina, que está aquí presente esta noche... una criatura adorable, bella, dulce:

—Josefina, acabo de escribir un cuento que va a ser traducido a muchas lenguas.

¿Pero por qué escribí ese cuento que efectivamente fue traducido a varias lenguas?

Yo tendría que responderme diciendo:

“Me lo dio hecho mi pueblo”.

Muchos años antes —ocho años, tal vez más de ocho años antes de escribir ese cuento— iba con mi padre a la Línea Noroeste en un camión —el primer camión que se conoció en el país con ruedas de goma de aire, porque antes de ése los camiones venían con ruedas de goma maciza— y a ese camión se le hizo una cama planeada por mi padre. Ibamos hasta la Línea Noroeste, a un lugar que hoy se llama Villa Sinda, pero que entonces no era más que una casita de tablas de palma con techo de canas, en la que había una pulpería de campo cuya dueña era doña Sinda. Ibamos allá a comprar pollos y huevos que luego se venderían aquí, en el mercado de la Capital y también en San Pedro de Macorís.

Mi padre le llevaba a doña Sinda gas —el llamado gas morado, que venía entonces en lata—. Las cajas del gas morado servían para colocar en ellas los huevos que íbamos a traer a la Capital, y mi padre, que era un hombre muy ingenioso, usaba hojas de plátano, bien secas para que no mancharan los huevos, y hacía con ellas las camadas de los huevos; la primera camada era de 63 huevos, a la segunda se le ponían con hojas de plátano, 62 huevos; a ésta, hojas de plátanos y encima 63 huevos; total, en cada caja cabían justamente 500 huevos; y además comprábamos pollos.

Aquello ocurría en La Línea Noroeste, más allá de Hatillo de Palma, un lugar seco; tan seco que la tierra crujió cuando uno la pisaba; se veían los cactus aquí y allá y los aromales y la carretera que parecía un gran reptil muerto. Todo eso me brotó de pronto un día que me senté allí, en la calle Doctor Faura, a escribirle una carta a Mario Sánchez Guzmán —a quien tiene que recordar Emilio también—, el hijo de don Carlos María Sánchez, un amigo del alma a quien yo quería mucho. Puse la dirección: Señor Mario Sánchez Guzmán, Guarionex, La Vega, R.D. —porque poníamos en esa época también R.D.—, la empecé diciendo: “Querido Mario...” Ahí me paré, comencé a escribir y lo que salió fue el cuento titulado “La mujer”.

Es decir, toda la miseria, toda la pobreza no solamente del paisaje de la Línea sino de los seres humanos que bajaban de las lomas a traerle huevos y gallinas a papá; todo eso estaba acumulado no solamente en mi cerebro sino también en mis sentimientos, y salió de golpe en ese cuento.

Ninguno de los cuentos que escribí entonces, ni uno solo de ellos fue realmente obra mía. Me los proporcionaba el pueblo dominicano, que en esa época era un pueblo eminentemente campesino.

Para entonces, de acuerdo con el censo del año 1920 que hizo la intervención norteamericana, el 83.4 por ciento de la

población dominicana era campesina. Eso decían los censos, pero en realidad eran más los campesinos, porque, por ejemplo, un poblado como Constanza que no tenía 40 casas cuando yo me fui a vivir allá en el año 1928 —es decir, ocho años después de haberse hecho ese censo—, aparecía como un centro urbano, y aparecían como centros urbanos Las Matas de Farfán, que se llamaba entonces Túbano; Elías Piña, que se llamaba Padre Las Casas, y otros lugares que en realidad no eran centros urbanos; eran conglomerados de viviendas pero en los que vivían campesinos no solamente porque producían en el campo para sostenerse, sino además porque pensaban y sentían como campesinos. Es decir, la gran mayoría de nuestra población en esa época era campesina, y en esos pequeños centros urbanos no había ni siquiera algún que otro hospital apto para recibir ocho o diez enfermos, para que los atendiera un solo médico; no había escuelas para darles conocimientos a los hombres, a las mujeres, a los niños del campo. Toda esa población campesina nacía, vivía y moría sin conocer los zapatos, y la gran mayoría de ellos, hombres y mujeres, disponía solamente de un traje, que en el caso de la mujer se llamaba túnico, el túnico era una bata de una tela llamada listado y en el caso del hombre era una camisa de listado y un pantalón de fuerte azul; ése que ahora se llama blue-jean se llamaba en aquella época fuerte-azul y costaba 15 centavos la vara, y ahora una yarda de blue-jean cuesta no sé cuantos pesos.

Los hombres y las mujeres disponían, cada uno, de dos mudas: una muda y una remuda —remúa, como decía el campesino del Cibao—. La muda era para los días de trabajo; la remuda era para ir a misa si cerca había una iglesia, para ir a un matrimonio, para ir al pueblo; es decir, la remuda se usaba solamente en días de guardar o para ir al pueblo o a la iglesia.

Ese campesino explotado, ignorado, sufrido, trabajador, serio, valiente, inteligente, ése era el personaje de mis cuentos.

Pero no era que yo los escogía como personajes de mis cuentos, sino que ellos me escogían a mí como escritor de los cuentos que ellos realizaban en su vida constantemente. Yo no tenía que inventar temas de cuentos; la vida de ellos me proporcionaba esos temas.

Así pues, escribir cuentos no era mérito mío y por tanto no fue mérito mío publicar ese libro llamado *Camino real*. Sucedió, sin embargo, que escribiendo los cuentos me fui haciendo cuentista y al mismo tiempo me fui haciendo escritor, y llegó un momento en que me sentí agradecido de los cuentos que había escrito como si los hubiera escrito otra persona: un Guy de Maupassant o Leonidas Andreiev, que eran los cuentistas a quienes leía aquí mientras estaba en Santo Domingo...

¿Por qué me sentía agradecido?

Porque esos cuentos iban dándome notoriedad en el medio en que vivía, y algunas personas empezaban a decir: "Juan Bosch, el cuentista dominicano". Solamente yo sabía que todavía no era cuentista, que todavía no dominaba ese género, y tenía que dominarlo, tenía que acabar dominándolo para merecer el título de cuentista.

No voy a contar aquí cómo y en qué momento me di cuenta de que había dominado el género, pero la conciencia de que lo dominaba vino cuando acabé de escribir un cuento en el que, sin imaginárselo él estaba contando algo que se refería a la vida de un hermano de Emilio Rodríguez Demorizi que se había quedado por esos lugares cercanos a Samaná, de donde son ellos.

Ese cuento se llama "El río y su enemigo", y lo escribí en Cuba en el año 1941, porque algo parecido a ese cuento o la base de ese cuento me había sido contada por ese hermano de Emilio Rodríguez Demorizi que estuvo trabajando en la Aduana aquí, en Santo Domingo, en la época en que a los

impuestos de Aduanas se les agregaron los impuestos de la Ley 190, como se llamaba entonces.

Pues bien, cuando terminé ese cuento en Cuba, en el año 1941, me dije: “Ahora domino este género; ahora puedo hacer lo que quiera con un cuento”. Hasta ese momento los cuentos me dominaban a mí, y lo que me dominaba en realidad era la miseria del pueblo dominicano, de esa gran masa campesina, su ignorancia, su desamparo, su falta de salud, su analfabetismo.

Yo crecí en un doble hogar: el hogar materno y el hogar paterno, donde leía libros. En la biblioteca de mi abuelo, el padre de mi madre, estaba el *Cantar del Mío Cid*, estaba *La divina comedia* del Dante, estaba *La canción de Roland*, estaba *Orlando furioso*, obras que podía leer desde que era un niño, porque me sucedió igual que a Virgilio: Virgilio leía a los 9 años. Yo leía esos libros también a los 9 años. *El Quijote* lo leí 23 veces, y en mi casa estaba *El Quijote*, estaba *El doncel* de José Mariano de Larra, un libro de Mariano de Cavia, obras de Benavente. Yo leía esas obras, y además, en la escuela se nos enseñaba muy bien la lengua; evidentemente se nos enseñaba muy bien.

Yo tenía facilidad para expresarme, hablando y escribiendo, y si el pueblo me daba los temas de los cuentos, consideraba que estaba en la obligación de usar esos temas y de escribirlos, porque era mi deber hacer llegar hasta la conciencia de los lectores de esos cuentos la realidad social dominicana.

Eso era algo muy vago; no era un propósito definido, no obedecía a un plan sino a una necesidad espiritual mía, y por eso digo que no merezco este homenaje. Este homenaje se lo merece el pueblo dominicano (aplausos). Pero debo aclarar que lo merece el pueblo dominicano de entonces (aplausos), porque fue él el que con la sola presencia de su sufrimiento y de su miseria me ordenó actuar como lo hice.

Hay algo en lo que la mayoría de los seres humanos no piensan nunca, y es el hecho de que ninguna vida es igual a otra; ni siquiera las vidas de los hermanos gemelos son iguales. No hay nada más diverso en el mundo que los seres que componen lo que llamamos humanidad. ¿Y por qué ocurre eso? Bueno, ocurre porque el hombre es un animal de pensamiento...

Hasta donde pueden penetrar ahora las ciencias, sólo el hombre tiene conocimiento, es decir, sólo el hombre posee esa computadora extraordinaria que se llama el cerebro humano, porque los elefantes tienen cerebro, y lo tienen los camellos y los burros, pero esos cerebros no funcionan como funciona el cerebro humano. Pero además, todos los hombres vivimos en el seno del tiempo, y el tiempo —ya lo he dicho en otras ocasiones— es la medida del movimiento de la materia.

La materia se mueve incesantemente. En pequeño y en grande, el hombre mide el tiempo por segundos, y hasta por milésimas de segundos, y hace poco uno de los compañeros que me acompañan frecuentemente decía que a él le divirtió mucho la noticia publicada en el *Listín Diario* acerca de la preocupación de unos científicos porque los cambios atmosféricos producidos por la corriente El Niño han reducido la velocidad de la Tierra en un quinto de milésimas de segundo. Ahora se puede medir la velocidad en esa cuantía, pero antes el hombre había medido el tiempo en segundos, en minutos, en horas, en días, en semanas, en meses, en años, en siglos.

¿Qué necesidad tenía el hombre de dividir el tiempo?

Lo medía porque tenía que relacionarse con él. El hombre tenía que conocerse a sí mismo como ser que existe en relación con el tiempo, y a partir del momento en que el hombre se dio cuenta de que él se relacionaba con el tiempo comenzó una era nueva en la humanidad.

En el cambio perpetuo a que vive sometido el hombre, porque es el objeto y el sujeto de ese movimiento que a mi

juicio da su medida en el tiempo, cada hombre va naciendo en una circunstancia diferente de los demás, de todos los demás, y va desarrollándose también en circunstancias diferentes. Así pues, los hombres no son iguales, pero sobre todo no son iguales si el tiempo no es el mismo.

El pueblo dominicano de hace 50 años no es el pueblo dominicano de hoy. Hace 50 años, la cultura dominicana, la cultura propia del pueblo dominicano —no la adquirida en libros sino la propia, la que proviene de lo que se produce en la lucha contra la naturaleza para dominarla y ponerla a su servicio—, era una cultura rural. ¿Por qué? Porque la inmensa mayoría de la población, el 83.4 por ciento de todos los dominicanos eran en 1920 campesinas, esto es, gentes que trabajaban la tierra, y su cultura era una cultura rural.

Yo podía fijar entonces en los cuentos esa cultura rural a través de las palabras, como muy bien señalaban aquí Bruno Rosario Candelier y Andrés L. Mateo; pero se trataba de una manera de hablar que ya ha desaparecido. Hoy han desaparecido muchas cosas. Ya no se conoce la mujer campesina que sepa vivir como vivía la de hace 50 años; ya no hay una mujer campesina que sepa hacer el mangú como se hacía hace 50 años, y no digo el tostón, porque el tostón no era entonces tan abundante como ahora; ahora lo come todo el mundo. En aquella época para comer tostón había que tener manteca, y no todo el mundo disponía de manteca; los plátanos se salcochaban, no se freían; cuando el plátano se freía, ya se estaba en un nivel económico que permitía comprar sal, comprar manteca y comprar azúcar para echarle azúcar si se trataba de plátanos hechos en otra forma, como por ejemplo el plátano horneado.

En este mismo lugar señalaba yo, en ocasión de la presentación de un libro de Virgilio Díaz Grullón, que él había iniciado en la literatura dominicana el cuento urbano, y que

lo había iniciado porque el ambiente donde él se formó era el de la única ciudad, el único punto en el país en el cual había instalaciones industriales capitalistas, que era San Pedro de Macorís.

A San Pedro de Macorís la rodeaban cinco ingenios de azúcar, y esos cinco ingenios eran cinco instalaciones industriales capitalistas. En la Capital no había entonces cinco instalaciones industriales capitalistas, ni las había en Puerto Plata ni las había en Santiago. Podía haber una en Puerto Plata, que era la fábrica de fósforos, y dos en Santiago, que eran la fábrica de ron Bermúdez y la de cigarrillos La Tabacalera; los demás eran comercios y talleres artesanos como los de ebanistería o de puertas y persianas.

El cuento urbano nace en San Pedro de Macorís, pero en San Pedro de Macorís se había formado desde principios de este siglo un grupo de escritores, de poetas que publicaban periódicos, que publicaban semanarios. Emilio Rodríguez Demorizi ha hecho un libro sobre el cuento y en ese libro aparecen los escritores de San Pedro de Macorís que a principios de este siglo escribían sus versos y sus cuentos en medio de los tiroteos de las llamadas revoluciones de la época. Ahí estaban Gastón F. Deligne y su hermano Rafael, ahí escribía Joaquín Bobea y estaba Vigil Díaz... y muchos otros que se refugiaban en San Pedro de Macorís. Ese era el lugar apropiado para que allí apareciera el cuento urbano, que ahora ya se escribe en la capital de la República, aunque no todavía con la dedicación con que debería escribirse y con el conocimiento de los problemas que tienen los habitantes de una ciudad como la Capital, que tiene ahora millón y medio de personas.

En el año 1930, cuando Trujillo tomó el poder, el presupuesto de la República Dominicana no pasaba de 6 millones de pesos, ahora estamos en los 1,300 millones, y han pasado solamente 53 años, tres años más de los que tiene mi libro,

pero ahora hay que multiplicar el presupuesto de 1930 por más de 200. Eso nos indica que el pueblo dominicano de hoy no es el de 1933 ó de 1930; a este pueblo habría que multiplicarlo también por más de 200, a partir del nivel de vida que tenía entonces y el nivel de vida que tiene hoy. Hablo de nivel de vida en todos los aspectos, no solamente del económico.

El campesino de hoy, que abandona el campo y viene a Santo Domingo o se va para Santiago o para San Juan de la Maguana o para Estados Unidos, donde hay un millón de dominicanos, o para Venezuela o para Puerto Rico, no puede compararse en absoluto con el campesino que era el protagonista de los cuentos que yo escribía en aquella época.

En aquella época el campesino estaba dominado por la naturaleza física y la naturaleza social en la cual habitaba; era exactamente como un pez de agua dulce que no puede salir del agua dulce; si lo echan en el agua salada, muere; o, al revés, un pez de agua salada que echen en agua dulce.

Yo quisiera, señores, que todos nos acostumbáramos a ver en los artistas (y en general, en los creadores, sean políticos, sean científicos) el pueblo que está por detrás de sus obras, las fuerzas ocultas que los empujan a hacer lo que están haciendo.

En mi caso, la literatura, los cuentos y las otras materias de que me he ocupado escribiendo, así como la lucha política, me han dado siempre satisfacciones y solamente satisfacciones, honores que no merezco. Si creyera lo contrario me colocaría por encima de mi pueblo, y si me colocara por encima de mi pueblo no estaría expresándolo a él en las cosas de las cuales él no puede hacer manifestaciones.

Un campesino de mi época podía perfectamente labrar en un pequeño higüero un vaso y hacerle con la punta de su cuchillo, que era al mismo tiempo instrumento de trabajo y arma de combate, unas incisiones que presentaba en forma de

pétalos o en forma de un sol naciente y de una montaña. Eran sus manifestaciones artísticas elementales, y era lo más que podía hacer el campesino. Si estaba en una situación económica que le permitía gastarse 50 ó 60 pesos, entonces compraba un acordeón, tocaba merengues e inventaba merengues. Y otro, con otro tipo de calabaza hacía una güira, y otro, con un barrilito de clavos y la piel de un chivo hacía una tambora. Eran sus maneras escuetas de manifestarse, de expresarse. No podía expresarse de otra forma, no tenía conciencia de que existía esa cosa compleja que se llama la literatura, que deja constancia de la vida de los hombres, y muchos creen... y la mayoría cree que lo que deja es constancia de la vida del autor o de las ideas del autor de esa literatura. Yo digo que no. Ni aún en el caso de los escritores que creen que son ellos los que están creando la obra y que la están creando sin tomar en cuenta a la sociedad que los ha producido a ellos. Lo que los hombres hacen es siempre una expresión de lo que es su pueblo.

Yo pido para el pueblo dominicano el aplauso que piensan dedicarme a mí. Y muchas gracias, señores. (Aplausos).

Santo Domingo,
21 de diciembre de 1983.

CONFERENCIA SOBRE PERIODISMO Y LITERATURA*

El profesor Onofre de la Rosa explicó que el tema de esta charla es “Lenguaje literario” y “Lenguaje periodístico”.

¿Qué diferencia hay entre esos dos lenguajes?

La que hay entre el ejercicio de la palabra desde un punto de vista artístico, que es el literario, y desde un punto de vista profesional, que es el periodístico.

La literatura es arte y el periodismo es profesión. Ahora bien, debo explicar qué diferencia hay entre arte y profesión; y diré que la obra del artista es inventada a partir de un conjunto de impulsos en los que figuran la imaginación y la sensibilidad, pero en el caso de los literatos en su obra juega un papel importante el dominio del lenguaje debido a que éste es el medio a través del cual los literatos llegan al público; y también, cuando son muy buenos, llegan a la posteridad. En el caso de un pintor no son las palabras, son los colores; en el caso de un escultor es su capacidad para construir imágenes en barro, en yeso, en mármol, en piedra. En el caso del periodismo, ésa es una profesión que usa el lenguaje así como lo usan los literatos, pero no para inventar situaciones y personajes como hace el literato sino para describir o comentar hechos que han ocurrido o están ocurriendo en el país o en otra parte del mundo y para exponer opiniones.

* Conferencia dictada en la Biblioteca Nacional, Santo Domingo, 30 de agosto de 1984. Publicada en Santo Domingo, Editora Alfa y Omega, 1985.

La literatura es un arte, no una actividad económica, si bien con ella hacen negocio las editoriales, los vendedores de libros, y de ella sacan dinero los especialistas, que hacen crítica y publicidad de obras como novelas, libros de cuentos, poesía; y hay literatos, naturalmente, que también sacan provecho económico de su obra, literatos que producen eso que se llama un *best seller*. El *best-seller* es el libro que tiene una venta escandalosa tan pronto sale a la circulación o que, como en el caso de los que reciben el premio Nobel de Literatura, son premiados con cantidades cuantiosas de dinero; pero nunca un literato ganará tanto dinero como gana Michael Jackson bailando o cantando o Julio Iglesias cantando o un banquero dominicano comprando dólares y vendiendo dólares.

El caso del periodismo no es el del literato porque, como dije, el periodismo es una profesión; y es una profesión que se ejerce al servicio de empresas que son a la vez industriales y comerciales. Son industriales porque fabrican el periódico o la revista y son comerciales porque venden espacio a los anunciantes y también les venden el periódico o la revista a los lectores. Pero fundamentalmente, los periódicos son empresas que compran noticias y venden noticias, naturalmente estoy hablando de los periódicos comerciales, que son la inmensa mayoría; les compran noticias a las agencias noticiosas y a los periodistas que trabajan para ellos y les venden esas mismas noticias a las gentes que compran los periódicos.

Los periodistas pueden ser los que escriben las noticias, los que escriben los editoriales y los comentarios, los que hacen las fotografías y los dibujos o las caricaturas; pero en esta charla la palabra periodista se referirá a los que hacen periodismo escrito, porque el título que se me propuso fue el de periodismo y literatura; y he empezado a desarrollar

este tema hablando de las diferencias que hay entre el lenguaje literario y el lenguaje periodístico y voy a seguir por ese camino.

Sin embargo, antes de entrar en el análisis de esas diferencias debo decir que así como en la literatura hay géneros, por ejemplo el cuento, la novela, la poesía, la historia, en el periodismo hubo en un tiempo géneros tan distintos como la entrevista, que está actualmente en proceso de desaparición; y la crónica, que en la República Dominicana, seguramente debido a la influencia de la prensa de Estados Unidos, pasó a convertirse en el editorial con la característica de que la crónica era siempre el trabajo de un periodista que lo firmaba y el editorial no lleva firma, aunque aquí en nuestro país los lectores del *Listín Diario* saben cuándo el editorial está escrito por Rafael Herrera, porque lo identifican al leer el periódico debido a que el estilo de Rafael Herrera es inconfundible. Hay ocasiones en que el editorial del *Listín* no está escrito por Rafael Herrera; en este mes ha habido dos o tres editoriales que no han sido escritos por él, y un lector acostumbrado a leer los editoriales del *Listín* nota la diferencia, pues el cambio del editorialista de ese periódico, del autor de sus editoriales, se nota inmediatamente.

La entrevista está desapareciendo en los periódicos dominicanos debido al uso abusivo de ese aparato electrónico que se llama la grabadora. Los periodistas graban ahora lo que les dicen de viva voz las personas entrevistadas por ellos, y como no se conoce el caso de nadie que hable como escribe, porque nadie habla como escribe, la forma más importante y por tanto valiosa de expresión de la lengua es la expresión escrita, no la hablada; porque el lenguaje hablado tiene varias formas de expresión que completan lo que se dice con las palabras, como son los gestos con las manos o con el entrecejo o con los hombros; y además, también la inflexión de la voz; es decir, cuando se está hablando, el lenguaje no es el mismo que cuando se

está escribiendo debido a que no se pueden describir movimientos de los ojos o la inflexión de la voz o el cambio de tono de la voz, que en ocasiones significa que se abre un paréntesis y más allá se cierra el paréntesis, pero ese paréntesis no figura en la voz del que habla sino solamente cuando se escribe; y sucede que a la hora de trasladar al papel lo que se grabó en una cinta (en esa cajita electrónica que se llama grabadora) lo que aparece en el papel es a menudo diferente de lo que en realidad dijo el entrevistado, y en ocasiones a éste se le pone a decir disparates como me sucedió a mí una vez en que hablando de ese gran novelista de la lengua española que se llama Rómulo Gallegos me refería a una de sus novelas, la titulada *Cantaclaro*; esto es, un hombre que dice lo que tiene que decir y lo decía con claridad; y el que transcribió la cinta, el que pasó las palabras al papel con una maquinilla de escribir, me puso a decir “Santa Clara”; y lo peor es que así salió en una revista literaria, de manera que mi nombre anda por ahí calzando una declaración en la que yo aparezco llamándole “Santa Clara” a una novela de Rómulo Gallegos perfectamente conocida por su nombre de *Cantaclaro*.

¿Y qué tal cuando el verbo transitivo hacer, hacer con h-a-c-e-r, queda convertido en dos palabras: la preposición a y el verbo sustantivo ser o viceversa; cuando en vez de “a” y “ser” escriben “aser” porque eso es lo que se oye, porque el oído no distingue entre hacer del verbo hacer y a ser del verbo sustantivo ser y la preposición a? Esas diferencias no las distingue la cinta del grabador, y el oído es como la cinta del grabador. ¿Por qué? Porque en ese caso las palabras diferentes suenan exactamente igual. Sólo si estuviéramos en España y en una región española donde se pronunciara de una manera precisa la “c”, el transcriptor oiría hacer, pero aquí, ¿quién pronuncia aquí la c, si a veces, como ha ocurrido en un periódico de hoy precisamente, no solamente no la saben pronunciar sino que

no saben dónde ponerla? Hoy, por ejemplo, en un periódico apareció Cederías California con una c en Sederías del tamaño de este salón.

El uso de la grabadora por parte de los periodistas está jugando un papel de mucho peso en la creciente descomposición que se advierte, en lo que se refiere al uso del lenguaje periodístico, leyendo los periódicos dominicanos. En lo que a mí me toca creo que el grueso de los periodistas jóvenes, esto es, de los que han salido hace poco tiempo de las escuelas de periodismo y están saliendo ahora de las aulas universitarias, no domina la lengua española a pesar de que el buen conocimiento de esa lengua es absolutamente necesario para ser un buen profesional del periodismo; y creo más, creo que ellos están colaborando al uso incorrecto del lenguaje que aparece en los periódicos, al deterioro de la lengua española, ésa que estamos obligados a preservar en su modalidad escrita todos los que nos dedicamos en este país a cualquier género de escritura, y no solamente a la periodística.

Volvamos ahora al lenguaje literario y al lenguaje periodístico porque nos toca decir que el lenguaje de un poeta como Pablo Neruda o Pedro Mir no es el mismo que el de un periodista como Rafael Herrera debido a que aunque usan las mismas palabras, los poetas, y especialmente los de este tiempo de la lengua española que no es el mismo en que vivieron Rubén Darío o Espronceda, las sitúan entre todas las que ellos emplean con tal acierto que les transforman su significado y las dotan de valores nuevos aún en versos al parecer tan simples, tan sencillos como los del poeta español Rafael Montesino cuando dice:

“De tanto como te pienso
tú eres ya toda mi alma
y yo sólo soy mi cuerpo
Me estoy muriendo y no tengo
un sitio en tu corazón
en donde caerme muerto”.

O las siguientes de Luis Rosales, también español:

“Que me estoy convocando y reuniendo a mí mismo
en partes dolorosas que no conviven juntas,
que nunca pueden completar su unidad,
que nunca podrán ser
sino tan sólo un nombre sucesivo que se escribe con sombras”.

Con esa manera de usar las palabras el poeta anestesia súbitamente la cotidianidad de su lector y al mismo tiempo coloca allí donde puso la anestesia una carga emotiva que recorre todos los centros donde se refugia la sensibilidad y los hace estallar como estallaría una orquídea que en menos de un segundo naciera y se expandiera sobrecargada de esplendor hasta alcanzar el tamaño de una catedral.

Eso hacen los poetas que son los máximos exponentes del arte de la palabra en la actividad literaria, y recordemos que el novelista, el cuentista, el historiador, cada uno en su género hacen también literatura, pero el periodista no es literato; el periodismo no se hace para anestesiarse la cotidianidad del lector sino para informarlo de lo que está pasando en el mundo y en su medio social, razón suficiente para que el periodista se ocupe de la noticia que tiene interés para el mayor número posible de personas, para las que forman eso que se llama el común. Ahora bien, aún así el periodista que describe los hechos con gracia, diciendo lo que le toca decir con claridad y de manera atractiva, ése acabará ganándose la admiración y con ella la atención de sus lectores, y para lograrlo necesitará conocer la lengua en que escribe; conocerla no sólo porque haya hecho conciencia del valor de cada palabra que use sino también porque se habrá adueñado de un léxico rico y habrá estudiado y dominado las leyes de esa lengua, las que ordenan dónde debe ir cada parte de la oración y en qué sílaba de tal palabra se colocará el acento y por qué hay palabras en las que debe usarse la “c” en vez de la “s”, qué razones hay para poner una frase entre paréntesis, entre guiones y comillas.

Pero a un periodista y a un escritor no se les puede ocurrir eso. Las comillas se usan para distinguir una palabra que es común y corriente pero que en el texto adquiere de pronto una significación diferente, una significación sobre la que hay que llamar la atención; para eso sirven también las negritas y las itálicas. Las negritas son letras más negras que las de la generalidad del texto, y las itálicas son las que en mi tiempo se llamaban bastardillas, que quiere decir que eran letras bastardas, que eran letras no legítimas, porque eran inclinadas.

En un periódico de hoy, decía yo, aparece el entrecomillado usado de manera impropia quince veces en una sola página, pero además, en cuatro artículos de colaboradores hay cuarenta y cinco errores gramaticales de los cuales debe haber diez que no son de los autores sino erratas de los que trabajan en la imprenta, es decir, de los que componen los artículos y de los que corrigen las pruebas, porque la palabra error tiene un significado y la palabra errata tiene otro. La palabra errata corresponde al lenguaje restringido de los artesanos de la impresión; es decir, se creó en la época del artesanado de la impresión. Hoy ya del artesanado de la impresión queda muy poco porque el arte de hacer libros y periódicos y revistas se ha industrializado.

El periodista de hoy no se parece al de los años de mi juventud. Debo decir con toda franqueza que en aquellos años no había grabadoras, y el periodista tomaba notas que iba escribiendo en una libreta; notas, lo mismo de un accidente, de un acto político que de lo que le decía un personaje a quien estaba entrevistando, y como había aprendido a redactar, lo que equivale a decir que sabía escribir, escribía lo que fuera: sueltos, informaciones, noticias o la declaración de un funcionario público, y lo hacía con claridad y buen gusto, con la puntuación correcta, con obediencia a las leyes gramaticales.

La mayoría de los periodistas de hoy no se dan cuenta de que cada escritor usa la puntuación de una manera personal, y no usar esa puntuación puede llevar a los lectores a confusiones.

Yo recuerdo que una vez, hace ya dieciocho años, dos periodistas que hoy son directores de periódicos se molestaron porque me hacían preguntas y yo les dictaba y les iba diciendo punto, o punto y coma, o coma, y ellos creían que con eso estaba desconsiderándolos porque los trataba como si fueran ignorantes, y resulta que no es así. Yo uso la puntuación de acuerdo con mi criterio, y José Martí la usaba de acuerdo con su criterio y Pablo Neruda la usó de acuerdo con su criterio, y yo no tenía que sujetarme al criterio de dos periodistas que por muy bien que conozcan la lengua española no la conocen mejor que yo, pero además, no usaban mi manera de puntuar, de poner el punto, el punto y coma, el punto y aparte o la coma.

Debo decir, eso sí, que esas cualidades por sí solas no hacen un periodista. El periodista es como lo he dicho: un profesional que debe conocer no sólo su lengua sino también otras cosas, como la geografía, la historia y los problemas de su país y los del mundo, en la medida de lo posible, o por lo menos, los de otros países; pero sobre todo, el periodista debe conocer en detalle el problema de que trata en el periódico para el cual trabaja, o para la estación de radio o de televisión, que han venido a ser periódicos sonoros.

Por ejemplo, si se dedica a escribir sobre asuntos políticos lo menos que le toca saber es cómo están organizados los partidos políticos del país; cuál es la posición ideológica de cada uno; de dónde proceden los fondos con que cubren sus gastos; quiénes son sus dirigentes y cómo y por qué ocupan puestos de dirección. Un periodista no puede conformarse con ser un ganapán; en su condición de profesional de la Comunicación Social tiene un compromiso con sus lectores, que

es similar al de un profesional de la medicina con los enfermos. El médico está en el deber de devolverles la salud a sus pacientes, a los pacientes que usan sus servicios, y el periodista está en el deber de transmitirles a sus lectores todo lo que sepa él del tema que está tratando.

Cualquiera noticia puede convertirse en tema para una novela o un cuento o un episodio histórico si se cumplen ciertas condiciones; una es que lo sucedido o el hecho descrito en la noticia tenga elementos dramáticos importantes, con fuerza e interés suficientes para llamar la atención de un novelista, un cuentista o un historiador, y llamársela con tanta fuerza como para entusiasmarlo y llevarlo a escribir una novela o un cuento o una historia escrita sobre el argumento de eso que leyó como noticia en el periódico; otra condición es que para causar esa impresión la noticia tiene que haber sido escrita con riqueza de exposición, con fuerza dramática y con lujo de detalles expuestos con claridad y precisión; y por fin, que entre los lectores de esa noticia haya un novelista, un cuentista o un historiador; dos o tres o uno sólo de ellos con la sensibilidad necesaria para captar el peso argumental de la noticia; porque si no tiene peso argumental, es decir, si no da para crear con ella, o mejor dicho, con lo que ella dice, una novela o un cuento o un episodio histórico, entonces no hemos dicho nada. Puede estar muy bien escrita y carecer sin embargo del peso argumental necesario para provocar en un literato el uso de esa noticia como tema para una obra dada.

Y al llegar aquí entramos en el tercer punto de los cuatro que se me propusieron con la charla. Ese tercer punto trata del aspecto literario que se advierte en reportajes y crónicas periodísticas; y quiero decir que ese aspecto literario se ve en los periódicos españoles, venezolanos, cubanos, pero muy poco en los de nuestro país, salvo el caso de *El Caribe* que publica

con bastante frecuencia artículos de Arturo Uslar Pietri y de Germán Arciniegas, dos escritores que son cronistas, palabra que tiene su origen en la que los griegos usaban para referirse al tiempo (recuerden el nombre del dios del Tiempo, que era Cronos); de esa palabra Cronos salió la palabra crónica, que pasó a tener el significado de historia cuando se usaba para describir los hechos pasados.

Uslar Pietri y Arciniegas escriben crónicas. El primero es novelista, y entre sus novelas hay una que es de las mejores que se han escrito en la lengua española; se titula *Las lanzas coloradas* y es prácticamente desconocida en este país. Arciniegas es ensayista e historiador.

Quiero aclarar que el hecho de que yo mencione aquí a Arturo Uslar Pietri y Germán Arciniegas no implica de ninguna manera que esté de acuerdo con la posición ideológica de ellos; estoy hablando de ambos en su condición de escritores y al mismo tiempo periodistas; periodistas dentro de un género que es el conocido con el nombre de crónicas, y los menciono porque los dos colaboran casi a diario en un periódico dominicano.

Sin duda que entre el periodismo y la literatura hay un elemento que conecta a los trabajadores de aquella profesión y los creadores literarios. Ese elemento es la materia prima con que hacen su trabajo los primeros y los segundos, esto es, el lenguaje.

Más aún, hay grandes novelistas y grandes cuentistas que empezaron siendo periodistas; y entre ellos dos fueron Premio Nobel de Literatura: Ernest Hemingway, que en sus años de juventud trabajó como reportero o redactor de noticias para el periódico *Star* de la ciudad de Kansas, en los Estados Unidos, y Gabriel García Márquez, que tiene una historia de periodista interesante porque no sólo trabajó en periódicos de su país y fue propietario de una revista, sino que además fue

redactor de una agencia de noticias internacionales muy conocida que se llama Prensa Latina.

Hemingway y García Márquez cruzaron el puente que separa el periodismo de la novela y del cuento; y mencionamos esos dos géneros porque ambos fueron, y el último aún sigue siendo, grandes cuentistas y grandes novelistas. Pero además, aún después de haber recibido el Premio Nobel García Márquez siguió escribiendo para varios periódicos cultivando el género llamado crónica, trabajo al que también se dedica el notable poeta y novelista uruguayo Mario Benedetti.

Puede ser que entre los que escuchan esta charla haya uno que acaricie la ilusión de alcanzar a través del periodismo el título de novelista, de cuentista, de historiador, y tal vez hasta el de poeta, y de ser así yo quisiera decir que en nuestro país hay excelentes periodistas que no estudiaron esa profesión porque en los años de su juventud, y en algunos casos, en los de su mocedad y en los de su edad adulta, el periodismo no se enseñaba en la República Dominicana.

¿Cómo se explica entonces que yo haya calificado hace apenas dos minutos de periodistas excelentes a personas que no estudiaron esa carrera?

Se explica porque en los tiempos en que ellos se dedicaron al periodismo se requería de un conocimiento serio de la lengua española; y nadie tenía la idea de aspirar a graduarse de bachiller si no disponía de la base indispensable para hacerse periodista; porque la técnica periodística se adquiría ejerciendo el oficio del periodismo, el de escribir para un periódico. Hoy se hace lo contrario: se enseña la técnica periodística pero no se enseña la lengua española tal como ella debe ser estudiada desde el primer año escolar, con instrucción teórica y aplicación práctica de los principios teóricos.

El periodista es un escritor, y si no lo es no puede ser periodista a plenitud, y para todo aquel que desempeñe el oficio de

escritor el género a que se dedique será un barco que navegará bien si lleva en la popa una hélice que se mueve impulsada por una máquina, y las máquinas se niegan a trabajar si les faltan piezas, bielas, cilindros. La máquina que mueve el barco en que van juntos todos los que trabajan con palabras, sean periodistas o sean literatos, es la lengua, y en el caso nuestro, la lengua española.

Esa es mi convicción. De ahí que termine esta charla diciendo que lo mejor que podría hacer un estudiante de periodismo que no domine la lengua de su pueblo es renunciar a esa carrera si no está en condiciones espirituales y materiales de volver atrás y empezar sus estudios por el nivel más elemental indicado para aprender a escribir, como lo hicieron periodistas de otras generaciones que todavía trabajan.

Termino diciendo que quiero dirigir estas palabras no sólo a los estudiantes de periodismo que esperan dedicarse a escribir noticias, si no también a los que están aprendiendo a manejar la componedora, a los que aspiran a ser correctores de estilo y de pruebas, porque todos ustedes, y ellos también van a ser trabajadores que tendrán una misma materia prima: la palabra escrita, el tesoro más valioso del género humano, porque es el único a través del cual el hombre acumula conocimientos de generación en generación sin darse cuenta de cómo puede enriquecerlo ese proceso acumulativo de un bien inextinguible, con el cual cada quien queda dotado de los conocimientos que la humanidad ha creado a lo largo de millones de años; y algo más: que cada quien puede transmitir esos conocimientos a quien pueda trasmitírselos, y en la cantidad que pueda traspasarlos; porque sucede, señores, que los conocimientos se reciben, se acumulan y se transmiten sólo a través del lenguaje, sea hablado o sea escrito, pero sólo a través suyo.

Biblioteca Nacional,
Santo Domingo,
30 de agosto, 1984.

EL CUENTO*

En estos días ando confundido en lo que se refiere a ese género literario llamado cuento, y no debería estarlo porque soy autor de un trabajo sobre esa materia titulado *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos* que se estudia en varias universidades de América.

¿A qué se debe mi confusión?

A que acabo de leer cuarenta y tres cuentos de cuarenta y tres escritores colombianos publicados en tres volúmenes editados por la sucursal colombiana de Plaza & Janés, que es una firma de buena reputación en lo que se refiere no sólo a la presentación de sus libros sino también a la alta calidad literaria de las obras que publica, y en las setecientas cinco páginas de esos tres volúmenes he hallado sólo catorce páginas ocupadas por dos cuentos, el primero titulado “La siesta del martes”, escrito por Gabriel García Márquez, y el segundo amparado por el título “La noche de la Trapa”, cuyo autor, desconocido para mí hasta ahora, se llama Germán Espinosa.

Las seiscientas ochenta y una páginas restantes de la colección a que me refiero en estas líneas están dedicadas a presentar a los autores del material que se publica con el nombre de cuentos y también a comentarios sobre cada uno de los autores y de su actividad literaria; de ellos, cuarenta y

* *El Siglo*, Santo Domingo, 26 de abril de 1991, p.10.

uno son calificados como cuentistas pero no lo son. Es evidente que la mayoría de ellos domina el arte de escribir en la lengua española, cosa natural en un país como Colombia donde hasta los analfabetos se expresan en un español bellísimo, no importa que sea dialectal como lo es en todos los países de América que hablan la lengua de Castilla; pero también es evidente que no son cuentistas.

De las setecientas cinco páginas de la colección llamada *El cuento colombiano* noventa y ocho de cada cien están ocupadas por trabajos que no responden a las condiciones exigidas por el género llamado cuento. En el cuento no puede haber digresiones porque la digresión, ya lo dice la palabra, saca la atención de aquello en que está ocupada para llevarla a otro asunto, y en el caso del cuento la distrae de lo que se va contando. La distracción cabe en la descripción de uno o varios detalles de lo que se describe, pero en un cuento no cabe una. Precisamente, lo que tiene que conseguir el autor de un cuento es lo opuesto: que su lector se mantenga con toda su capacidad de atención puesta en lo que va leyendo. Que el cuento termine abruptamente, por sorpresa, sacudiendo al lector, o que no tenga ese tipo de final, es una condición secundaria si el cuento mantiene al lector dominado de palabra en palabra a tal punto que le sea imposible, sin que él sepa por qué, liberar su atención y ponerla en otro asunto.

En los dos únicos cuentos que figuran en la colección *El cuento colombiano*, uno, el de García Márquez, no tiene el final inesperado, y el de Germán Espinosa lo tiene, y yo diría que es fenomenalmente sorprendente sin que eso, sin embargo, lo haga más cuento que el de García Márquez.

Colombia es un país en el que se han dado grandes escritores, pero ni en Colombia ni en ninguna otra parte del mundo, sea país, región o continente, se han conocido cuarenta y tres cuentistas merecedores de figurar en una antología o colección.

Es más, aunque son muchísimas las lenguas que no conozco, en las cuales puede que haya habido cuentistas destacados, pongo en duda que en el mundo entero, muertos y vivos, los cuentistas sean tantos como los que aparecen en *El cuento colombiano*. Desde luego, no los hay en la América hispana o Iberoamérica ni los hay en Estados Unidos. España, con ser la tierra madre de la lengua que hablamos los hispanoparlantes del Nuevo Mundo, no ha dado cinco cuentistas, aunque esta afirmación asombre a los que piensen que los cuentistas se cuentan por docenas en cualquier país de los nuestros.

Santo Domingo,
17 de marzo, 1987.

EL LOCUTOR Y LA COMUNICACIÓN SOCIAL*

Excusen que les ocupe unos minutos antes de hablar del tema de esta charla pero tengo que darles algunas explicaciones. La primera es que yo no fui locutor como se dijo al presentarme sino que escribí para la radio en Cuba, donde hice durante un tiempo dos programas por semana; uno de ellos se llamaba los “Forjadores de América” y eran episodios de la vida de las grandes figuras de América Latina, de los hombres que capitanearon las luchas de la independencia de nuestros países, y el otro era la historia de Cuba hecha bajo el título de “Memoria de una dama cubana”. Esos dos programas se pasaban por CMQ. Yo no tenía condiciones para locutor porque ni siquiera puedo leer las cosas que escribo sin que de manera irremediable les haga algunas enmiendas. Imagínense ustedes qué locutor podría ser la persona que empezara a hacer el anuncio de una bebida refrescante y de pronto transformara el anuncio. Lo menos que le sucedería sería que no le pagarían.

La otra explicación que debo dar es la de la ropa que traigo puesta. Esto en español se llama terno cuando tiene tres piezas, saco, chaleco y pantalón, y éste tiene chaleco, pero afortunadamente no me lo puse. Sucedió que antes de

* Conferencia pronunciada en el Centro Masónico el 14 de enero, 1981. Publicada en *El Locutor*, Santo Domingo, Círculo de Locutores Dominicanos, Inc., noviembre de 1982, pp.8-12.

venir a este acto tuve que ir a Color Visión a grabar un programa que sale esta noche en el noticiario de Mundo Visión y la grabación se demoró tanto que no me quedó tiempo de llegar a casa y cambiarme la ropa; y aunque conozco las condiciones de este edificio y sé que le falta poco para horno, no quería hacerles esperar y vine dispuesto a salir horneado aunque no creo que haya quien me meta el diente después de horneado porque la carne de viejo debe ser muy agria.

Y dicho todo eso que no estaba previsto, ha llegado el momento de que hablemos del tema de esta charla, que ha sido anunciada en los periódicos como conferencia. A mí esa palabra conferencia me resulta pesada, demasiado solemne, vestida con más ropa de la que tengo yo esta noche.

Al comenzar esta charla lo hago pensando que aunque no todos los que están aquí son locutores ni aspirantes a locutores —porque yo conozco unos cuantos y sé que no lo son— supongo que debe haber tal vez quince, tal vez veinte locutores, y tal vez también quince o veinte aspirantes a locutores, y me pregunto: ¿Cuánta gente habría aquí si en vez de dar esta charla hoy, 14 de enero de 1981, estuviera dándose el 14 de enero de 1929 ó 1925? Y me respondo que nadie, porque hace sesenta años en la República Dominicana no se conocía el trabajo de locutor; es más, la palabra locutor no era parte del idioma español. La palabra interlocutor se usaba para referirse a uno que hablaba con otra persona, pero no se usaba la de locutor, que es de origen latino y tiene un significado muy cercano al de la voz locuaz; pero como nombre de una actividad no se conocía en el país hace sesenta años y probablemente tampoco hace cincuenta aunque esto último no puedo afirmarlo de manera categórica.

¿Por qué no conocíamos esa palabra?

Porque en el país no se conocía la radio. La radio, como todos los inventos que se han ido incorporando a la vida de la

humanidad, fue el producto de una serie de descubrimientos hechos con mucha anticipación, que se acumulaban unos sobre otros, porque es así como progresa la humanidad, acumulando conocimientos; y avanza como si anduviéramos en una escalera que se va subiendo escalón a escalón, y no sería posible llegar a lo alto de esa escalera si no se partiera de una base, es decir, del lugar donde comienzan las escaleras. Es posible saltar dos escalones, y varios escalones, pero hay que subir apoyándose en ellos.

En el caso de la radio, por ejemplo, el primer descubrimiento que se hizo no tenía nada que ver con la radio propiamente dicha, ni tuvieron que ver con ella el segundo ni el tercero, que fue por cierto muy avanzado pues se trató del de las ondas hertzianas. El primer descubrimiento fue el que hizo allá por el año 1820 y tantos un físico inglés llamado Michael Faraday, que descubrió una relación entre la electricidad y el magnetismo. Por cierto que ese descubrimiento fue muy debatido en Inglaterra, y en general en Europa, y Faraday tuvo que luchar a brazo partido para que se le reconociera ese paso de avance científico que él había dado. Después otro inglés de origen escocés, llamado James Clerk Maxwell, descubrió que mediante una corriente eléctrica se podía provocar un movimiento en el campo magnético, de manera que fue él quien demostró que entre la electricidad y el magnetismo había una relación efectiva, y esto vino a ocurrir muy tarde, en el 1854, o sea, treinta y tantos años después de haber hecho Faraday su descubrimiento. En este momento es oportuno recordar que Maxwell llegó a predecir que la fuerza electromagnética se traslada en el espacio a la velocidad de la luz, cosa que fue comprobada más tarde, en 1888 por un físico alemán llamado Heinrich Hertz.

Hertz comprobó la predicción de Maxwell, y además descubrió que eso era posible gracias a que había una onda que

desde el momento de su descubrimiento hasta hoy se ha llamado onda hertziana, que como se sabe conserva el nombre de su descubridor, y descubrió también que esa onda transmite la energía electromagnética. Seis años después un italiano que se llamaba Guillermo Marconi empezó a hacer pruebas de transmisión de esa energía probándola con una chispa eléctrica para ver si la onda de Hertz podía transmitirse a una distancia de diez metros, y luego a una de trescientos metros y después a una de mil metros, y comprobó que sí se transmitía. Esos experimentos se hacían con la ayuda de espejos contrapuestos.

Al cabo de muchas pruebas llegaría el momento, en el año 1901, en que Marconi sería capaz de transmitir un mensaje desde Inglaterra hasta Terranova, o sea, hasta el Canadá; y como ese mensaje iba por ondas hertzianas y éstas se mueven a la velocidad de la luz, recorrió en pocos segundos la distancia que hay entre Europa y América. Pero todavía eso no era la radio sino la transmisión de un movimiento electromagnético.

Demos ahora un salto atrás para situarnos en el año 1838, o en el 1840 ó el 1841, cuando un pintor norteamericano llamado Samuel Morse había inventado la manera de telegrafiar toques cortos y largos a través de cables eléctricos. El invento de Morse fue muy sencillo pero muy práctico y consistió en un pequeño aparato manual que conectaba y desconectaba la corriente eléctrica rápidamente. Cuando la conexión tardaba un tiempo corto se describía con una raya, cuando tardaba menos se describía con un punto; tantas rayas y un punto equivalían a una letra, tantos puntos y una raya equivalían a otra, y siguiendo ese método Morse hizo un alfabeto de signos que se conoce con el nombre de código de Morse. Ese código estaba en uso en los Estados Unidos desde mediados del siglo pasado, y al comenzar este siglo Marconi lo usaría para transmitir palabras, pero no a

través de un hilo eléctrico sino a través de las ondas hertzianas, o lo que es lo mismo, sin usar hilos o alambres. Por esa razón, porque no usó hilo, su invención pasó a llamarse comunicación o telégrafo inalámbrico, una palabra que significa sin alambres.

Para que se pudiera transmitir la voz humana fue necesario esperar hasta que Joseph Oliver Lodge, un inglés a quien la reina de su país le dio el título de Sir, mejorara el detector de ondas de radio que había inventado el ingeniero eléctrico francés Edward Branly. El tubo de Lodge fue superado por el del norteamericano Lee De Forest, inventor del llamado audio, que hasta que se inventó el transistor fue el que se usó para convertir la radio en lo que sería a partir de ese invento.

Debo aclarar que estoy dando datos de inventos que se relacionan con la radio pero que no he venido aquí a hablar de la radio sino de los locutores, de manera que nadie debe esperar que me dedique a describir esos inventos ni cómo funcionaban. Todo lo que he dicho antes constituye una especie de telón de fondo para que ustedes se den cuenta de dónde y por qué apareció en este país la profesión de locutor.

Lo que me interesa hacer ahora es un resumen de lo que he dicho para aclarar que en los primeros años de este siglo ya era un hecho que la palabra escrita se transmitía a través del código de Morse por la vía de unas torres de radio, esto es, en forma no alámbrica o inalámbrica, y ese tipo de comunicación se generalizó entre Europa y Estados Unidos; y debo llamar su atención hacia el hecho de que el primer mensaje hablado se transmitió en el año 1915 desde los Estados Unidos a París, la capital de Francia; y la primera vez que en la República Dominicana se vieron torres de radio fue durante la intervención militar norteamericana que había comenzado en el año 1916. Yo no puedo recordar en qué año se montó una torre de transmisión de La Vega, pero sí recuerdo que estaba

casi en el centro de la ciudad, a menos de cuatro cuabras del parque, detrás de un edificio conocido con el nombre de Palacio de don Zoilo.

Naturalmente que los invasores norteamericanos debieron levantar torres iguales en otras ciudades del país, pero no tengo conocimiento de que eso sucediera. Ellos necesitaban esas torres para comunicarse entre sí, porque en ese momento no había cómo hacerlo fuera del Cable Francés, que se había establecido a fines del siglo pasado y traía noticias de Europa por el sistema Morse usado por la vía cablegráfica, esto es, mediante la telegrafía a través de un hilo o cable eléctrico. El Cable Francés era el que comunicaba al país con el exterior, y debemos presumir que si tenía una agencia en La Vega debía tener otras en Santiago y en Puerto Plata, y desde luego también en la Capital, pero no creo que las tuviera en Higüey o en San Juan o en Barahona.

Fuera de esas oficinas del Cable Francés no había otra vía de comunicación antes de 1916 y ningún ejército, sea inventor o no lo sea, puede tener el control de un país si no tiene el control de sus comunicaciones, de manera que las torres de radio que montaron en el país los norteamericanos tan pronto tomaron posesión del territorio nacional respondían a una necesidad militar, y es posible que como necesidad militar comenzara a usarse la comunicación inalámbrica en los Estados Unidos. Por lo demás, no conozco noticias de que en los Estados Unidos hubiera radio, tal como lo conocemos hoy, y me refiero a los años 1919 ó 1920, que fue cuando seguramente los norteamericanos levantaron las torres de radio, o mejor dicho, de comunicación inalámbrica, de La Vega y tal vez de Puerto Plata y Santiago y la Capital.

Cuando yo vine a conocer la radio fue en Barcelona, la capital de la región de Cataluña, y la conocí en la casa de un primo hermano mío donde estuve viviendo al llegar a Barcelona.

Ese primo tenía un radio, pero no era igual al radio que conocemos ahora. En el que usaba mi pariente no se oía ninguna voz; era el llamado radio de galena, y para oírlo había que ponerse audífonos; si había dos personas con audífonos, esas dos personas podían oír lo que se transmitiera por el aparato, pero nadie más participaba en la audición.

La radio, tanto los aparatos que emitían como los receptores, no eran en 1929 lo que son hoy. En cuanto a los primeros, les faltaba mucho para desarrollarse al nivel que tienen ahora. Por cierto que Marconi no sólo fue el inventor de la manera de enviar mensajes a distancia, y mejor diríamos a grandes distancias, de un continente a otro, sino que también descubrió la onda corta y la onda ultracorta; pues él fue quien se dio cuenta de que las transmisiones nocturnas no eran iguales a las transmisiones diurnas porque en la noche la fuerza de transmisión de un aparato emisor de radio no es igual a la que tiene en el día, y el que descubrió esa diferencia acabó localizando cuatro tipos de ondas; la larga, la corta, la mediana y la ultracorta.

Todos esos descubrimientos iban acumulándose hasta que al cabo de los años del estudio detallado de todos ellos saldría el aparato de radio que conocemos, con el que es posible oír en cualquier momento lo que se transmite en cualquier país, para lo cual el esfuerzo que tenemos que hacer es mover un botón que a su vez mueve una aguja unos milímetros hacia la derecha o hacia la izquierda del dial y ya estamos oyendo a Londres, San Francisco de California, México, Río de Janeiro.

¿Cómo es posible que en una distancia cortísima que es una fracción de milímetro, dejemos de captar la estación que estábamos oyendo y pasemos a sintonizar otra que se halla a miles y miles de kilómetros de la que oíamos un minuto antes?

Pasar en un instante de Santo Domingo a Moscú parece cosa de magia, pero no es magia sino el producto del trabajo de muchos hombres que durante siglo y medio se dedicaron a

estudiar el poder del electromagnetismo y la manera de dominarlo para usarlo en provecho de la humanidad.

Entre los inventos que fueron mejorados por otros inventores está el tubo de radio. Ustedes son jóvenes y me parece que no conocieron los tubos originales, que eran enormes y parecían aparatos de calefacción porque podían calentar una casa pequeña. El uso de los tubos duró varios años al cabo de los cuales los grandes fueron sustituidos por unos menos grandes y éstos por otros más pequeños, pero al fin su lugar pasaría a ser ocupado por el transistor, que fue inventado en los años de la Segunda Guerra Mundial. El transistor fue un gran invento, que ha revolucionado no sólo a la radio sino a toda la industria electrónica. Su función es la de ampliar y al mismo tiempo rectificar los impulsos eléctricos ocupando un espacio mínimo, tan pequeño que gracias a eso se pudo proyectar el radioreceptor de bolsillo que se usa hoy y pudo fabricarse la computadora también de bolsillo que maneja ahora cualquier escolar.

Todos esos conocimientos e inventos acumulados en la electrónica acabaron produciendo sus efectos en la división social del trabajo igual que otros conocimientos y otros inventos, o mejor diríamos, todos los conocimientos y todos los inventos, venían produciéndolos desde tiempo inmemorial. La humanidad avanza dando pasos en el dominio de la tecnología. Antes de que en la República Dominicana hubiera radio no podía haber locutores; ahora que hay miles y miles de radios, tal vez más de un millón de radios, puede haber locutores, y no unos pocos sino muchos, porque es la voz de ellos la que hace la comunicación entre la planta emisora y el radio receptor.

Una vez que se presentó la necesidad de que en nuestro país hubiera locutores; o diciéndolo de otro modo, cuando la abundancia de radios hizo indispensable el uso de locutores

por parte de las personas dueñas de estaciones de radio, hubo que determinar qué cosa hacía falta para que un dominicano fuera locutor, y de manera casi natural se estableció que lo primero era tener una voz radiofónica, así como para ser actor de cine o de televisión hay que tener una presencia fotogénica, es decir, que sea o que venga bien con los aparatos que hacen la fotografía como la voz del locutor debe ir bien con los aparatos que graban la voz y la transmiten. Hoy la voz se graba en cintas y hasta en alambres, lo que equivale a hacerle a la voz un retrato; y así como los retratos se reproducen y quedan iguales así sucede con la voz, a tal punto que el que oye una cinta grabada con la voz de una persona a quien él conoce sabe que quien está hablando a través de la cinta es ese conocido suyo; porque la cinta grabada reproduce exactamente todos los matices de la voz como una foto reproduce exactamente los detalles de un rostro.

Debo advertir, de paso, que eso no quiere decir que cada vez que ustedes oigan una voz conocida, por ejemplo, la mía, a través de una estación de radio, tienen que creer que es efectivamente mi voz, que soy yo quien está hablando o que lo grabé para que lo pasaran por esa estación; y no deben creerlo porque hay personas que son estupendas imitadoras de voces y ponen a uno a decir lo que a ellos les convenga o lo que les convenga a los que les han pagado para imitar la voz de Mengano o de Zutano. Por ejemplo, dos o tres días antes de las elecciones de 1962, Radio Caribe pasó aquí, en Santo Domingo, una cinta en la que hablaba Fidel Castro para decir más o menos así: “Voten por Juan Bosch, porque si él gana las elecciones enviará a todos los niños dominicanos a estudiar a Rusia, y les quitará sus tierras a todos los terratenientes para dárselas a los campesinos pobres y tomará todo el dinero que los ricos tengan en los bancos para distribuirlo entre los pobres”. Esto último no afectaba a

mucha gente porque entonces eran pocos los dominicanos que tenían dinero depositado en los contados bancos que había en el país.

Pero esto último no tiene interés; lo que sí lo tiene es lo que voy a decir, y es que yo sabía quién era la persona que había grabado la cinta que estaban pasando por Radio Caribe: era un imitador de voces cubano a quien yo había visto y oído muchas veces en La Habana imitando voces de líderes políticos de su país, y era tan extraordinario en eso que él solo montaba un espectáculo en el que presentaba una discusión entre Fulgencio Batista, que había sido hasta 1944 presidente de la República en su primer gobierno, Eddy Chibás, un líder muy importante que iba a morir algunos años después, y Ramón Grau San Martín, que era, cuando el imitador actuaba en ese espectáculo, presidente de Cuba, y él sólo representaba a los tres en una discusión tan rápida que uno que no estuviera viendo al imitador, alguien que lo oyera sin verlo, no podía creer que quien estaba hablando era una sola persona y además una persona que no era ni Batista ni Chibás ni Grau San Martín.

Debo decir, de paso, que con mi propia voz un técnico en aparatos electrónicos puede hacerme decir lo contrario de lo que había dicho cuando se grabó mi voz. ¿Cómo? Pues cortando de una cinta grabada una palabra o varias palabras dichas por mí y colocándolas luego en tal forma que al poner a funcionar una grabadora aparezcan diciendo lo que yo no había dicho sino lo opuesto. Eso es relativamente más fácil de hacer que falsificar la voz y porque es fácil en algunos países los jueces no aceptan pruebas testimoniales basadas en cintas grabadas con la voz del acusado o de un testigo.

En la ocasión a que me referí yo oí a Radio Caribe cuando pasaba la voz de Fidel Castro recomendándoles a los dominicanos que votaran por mí, pero la inmensa mayoría de los dominicanos no la oyeron, y eso explica que el truco tan bien

urdido fracasara porque lo que se perseguía con él era hacerles creer a los electores que yo era comunista, y para conseguirlo se valieron de esa cinta que fue grabada en Miami, donde había ido a vivir el imitador cubano de voces después de la victoria de la Revolución Fidelista, que ya había sido declarada, desde abril de 1961, Revolución Socialista.

Aunque la facultad de imitar las voces pueda ser usada para perjudicar a una persona, tal como puede usarse también la facultad de imitar a la perfección la letra y la firma de cualquiera persona, tenemos que admitir que el hecho de que se haya llegado a grabar la voz humana hasta con sus matices más ínfimos indica cómo ha avanzado el hombre en su larga lucha para conquistar a la Naturaleza y ponerla a su servicio, porque la voz humana es un producto de la Naturaleza aunque no suceda lo mismo con la palabra. La palabra no es un producto de la Naturaleza pero sí lo es de la lucha contra ella, contra la Naturaleza, pues el hombre creó la palabra justamente debido a que su lucha contra la Naturaleza demandó que se inventara el habla porque por medio de ella podrían acumularse y transmitirse todos los conocimientos que el hombre iba creando, inventando, descubriendo a lo largo de esa lucha suya contra la Naturaleza, que empezó hace millones de años y todavía prosigue como si tal cosa. De paso diremos que en su etapa prehumana el hombre profería sonidos que le sirvieron para identificarse ante los miembros de su grupo familiar y luego le dio a cada uno de esos sonidos una significación determinada. Todavía hoy el chimpancé produce cinco sonidos diferentes y algunos antropólogos opinan que es el más cercano de los antecesores vivos del hombre.

Pero volvamos a lo que decíamos de que cada paso que se avanza en el dominio de la técnica conduce a, provoca, una división social del trabajo. En el caso de la radio, o sea, de la transmisión de la voz y de otros sonidos, la división social del

trabajo se produjo en muchos campos, y entre ellos está el de la producción de las voces, que eso es lo que hacen los locutores, producir las voces a través de las cuales se transmiten las palabras y con ellas los anuncios, las noticias, los editoriales. En la división social del trabajo de los que trabajan en las estaciones de radio y televisión se hallan los que manejan los aparatos emisores, los que graban las voces y las imágenes, los que recogen las noticias, los locutores y los que dirigen a los locutores.

Como decía hace rato, en la República Dominicana las únicas condiciones que se les pedían a los locutores cuando se oficializó la profesión de locutor eran una voz radiofónica y una pronunciación correcta, y todavía hoy ésas son las que se les exigen, pero aunque no se lo reclamen, el locutor debe tener conciencia de que su trabajo es algo importante que él debe realizar de la mejor manera porque cuando está ante un micrófono habla para muchos millares de personas desconocidas algunas de las cuales, sino muchas, pueden ser afectadas por lo que él dice o por la manera en que lo dice.

En la República Dominicana, dado el bajo nivel de conocimiento de la gran masa popular —un hecho que se debe al retraso económico y por tanto social en que el país estuvo viviendo durante más de cuatro siglos— la mayor parte de la gente recibe las noticias a través de la radio, pero para esa masa la radio es el locutor y éste es el autor de la noticia. El locutor tiene tanta importancia desde el punto de vista de la audiencia que ella se identifica con la voz del locutor tal o cual, y cuando éste deja una estación y se pasa a otra, la mayoría de los oyentes se pasan con él a la otra estación.

Esa conducta de los radioyentes dominicanos tiene consecuencias económicas porque debido a ella el locutor se cotiza por su tipo o tono de voz, aunque debemos tomar en cuenta que además de la voz agradable el locutor debe dominar la

pronunciación de las palabras para no cometer errores que lo hagan titubear o confundirse cuando está cumpliendo sus tareas porque si titubea o se confunde se pone en ridículo, pero además, y eso me parece lo más importante, porque su audiencia puede creer que las palabras que oye mal dichas son las correctas y empieza entonces a usarlas como las dice el locutor. Esto último es un riesgo que estamos corriendo porque en este momento el pueblo dominicano está perdiendo de manera rápida el dominio de la lengua sin que al parecer se den cuenta de ello las personas que se ganan la vida con el oficio de escribir.

La lengua es la invención más fabulosa de la humanidad; lo es porque sin ella no habría sido posible hacer otras invenciones; sin ella al hombre le habría costado quién sabe cuánto pasar del nivel animal. Hay animales que tienen un grado de inteligencia alto, y los hay que son más inteligentes que otros, como probablemente lo sea el mono; pero los animales no pueden desarrollar su inteligencia más allá de un punto porque carecen del don de la palabra sin el cual es completamente imposible acumular los conocimientos, y sin acumularlos no es posible transmitirlos a los que no los conocen y sobre todo no pueden ser transmitidos a nuevas generaciones, que es un requisito para seguir haciendo acumulación de ellos.

La inteligencia humana no habría podido organizarse si no hubiera sido a través de la lengua porque fue ésta la que hizo posible la clasificación de todo lo que hay en la tierra, y la clasificación requería que se le diera un nombre a cada cosa: a los árboles, a las frutas, a la luz del Sol, a la oscuridad de la noche, al amanecer, al anochecer, a los pájaros, a los peces, a todos los animales. Pero además de todo eso se les dio nombre a los sentimientos del género humano, a sus emociones, a sus pensamientos y a sus acciones y sus actividades y sus hechos.

La lengua interrelacionó todo eso por medio de las palabras que definen los tiempos a través de los verbos; creó los sustantivos, los artículos, las preposiciones, y los organizó para formar las oraciones; y al llegar a un nivel dado la palabra pasó de ser nada más que sonido articulado a ser signo escrito y entonces pasó a ser acumulada en las inscripciones que se hicieron en piedra y después en barro cocido y luego en pergamino y más tarde en papiro y más tarde aun en papel. Ahora, como lo saben mejor que nadie los locutores, la palabra se conserva grabada en cintas, y se reproduce, por virtud del desarrollo de la electrónica, con tanta fidelidad que no hay manera de apreciar diferencias, por mínimas que pudieran ser, entre la voz original y la voz grabada.

En su trabajo de transmisor de la lengua hablada, el locutor puede influir mucho en la conversación o el mejoramiento de la lengua de un pueblo, porque en verdad, sin que se dé cuenta de ello, cada locutor es un maestro del lenguaje, y si no habla con corrección, si no le exige al que escribe los textos que él va a leer que use un lenguaje comprensible para sus oyentes pero también sometido a las reglas de la lengua, lo que hace es colaborar en la tarea de degradar la lengua a lo cual se vienen prestando desde hace años muchas personas que cobran por hacer lo opuesto y no lo hacen.

Hay un maltrato de la lengua que llega por la vía de las agencias publicitarias en anuncios de radio y televisión. Un ejemplo de esos anuncios es el de “La leche tal, lo mejor de aquí”. ¿Qué significa aquí? ¿Es acaso sinónimo de país o de República Dominicana? No lo es y no se puede malenseñar al pueblo metiéndole en la cabeza que “aquí” quiere decir otra cosa que lo que durante cientos de años ha querido decir. Desde el punto de vista gramatical, al decir “La leche tal, lo mejor de aquí”, está diciéndose un disparate, pero ese disparate lo oyen y lo repiten millones de dominicanos y sobre

todo los niños que ignoran las reglas de la lengua y a los que difícilmente se les podrá librar de la idea de que aquí significa el país en que han nacido.

Ser locutor implica tener una personalidad pública y en consecuencia tener una responsabilidad pública. El locutor está en contacto más estrecho con el pueblo que el periodista e incluso que el escritor porque entre él y los que lo oyen no hay ningún intermediario. Su voz, y con ella las cosas que dice, va directamente de su boca a los oídos de sus oyentes.

Repito que el trabajo de locutor implica una gran responsabilidad. El es un policía de tráfico de ideas, noticias y emociones que dirige a diario a millones de personas. Un policía de tráfico puede salvar la vida de una persona y hasta de más de una si evita un choque con un gesto de su mano, pero un locutor maneja el arma de la palabra con la cual puede hacerse mucho bien y también mucho daño, y por esa razón el locutor debe tener conciencia de la importancia de su trabajo y debe comprender que él tiene que llenar un papel de colaboración en la tarea de orientar correctamente a las masas.

Ahora voy a terminar dándoles a ustedes un ejemplo de cómo un locutor puede confundir a la gente que lo oye; y ese ejemplo se dio esta noche aquí cuando esa conocida locutora llamada Norma Santana de Veloz Maggiolo dijo que yo era una gloria de las letras americanas y olvidó decirles a ustedes que decía eso porque ella es mi comadre.

*EL ESPAÑOL EN SANTO DOMINGO, UN TRABAJO
EJEMPLAR DE PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA**

Distinguidos participantes en el “VII Congreso Internacional de la Asociación de Lingüistas y Filología de América Latina”:

En vista de que la celebración de este Congreso se lleva a cabo en la República Dominicana porque estamos conmemorando el centenario del nacimiento de Pedro Henríquez Ureña, pensé que sería adecuado evocar ante ustedes un trabajo suyo vinculado no sólo a la lengua por cuyas defensa y preservación hizo más que ningún otro dominicano y tanto como el más dedicado a servirla de todos los que la hablan, sino además realizado por y para su pueblo, el que habita una parte de la isla donde empezó a establecerse el español como lenguaje de un mundo nuevo que apenas se anunciaba cuando en noviembre de 1493 llegaban aquí los primeros pobladores enviados por los reyes de España a esta parte del globo terráqueo que iba a llamarse América. Este trabajo de Pedro Henríquez Ureña es *El español en Santo Domingo*, un modelo en su género que por muchas razones debería ser aplicado en su condición de modelo al análisis del español que se habla en cada uno de nuestros países, pues para decirlo con las palabras con que Henríquez Ureña termina los párrafos que dedica a explicar por qué escribió ese estudio magistral, “Si es interesante recoger los materiales de una lengua antes que muera...,”

* Santo Domingo, Editora Alfa & Omega, 1984.

no es menos interesante recoger el aspecto local, ya en peligro de desaparición de una gran lengua viva”.

El autor de esas palabras era muy consciente de lo que decía porque los aspectos locales de todas las lenguas padecen de modificaciones constantes y el español dominicano se hallaba a pique de sufrir muchos cambios precisamente cuando Henríquez Ureña escribía su estudio; él mismo afirma que lo escribió en los años 1935 y 1936, y en la novena línea de la introducción (Tomo IX de sus *Obras completas*, edición de la UNPHU, Santo Domingo, 1980) queda dicho que parte del material usado en este trabajo estaba “francamente anticuado”; que por otra parte —la mayor— no lo estaba, “pero de todo él puede asegurarse que va quedando arrinconado poco a poco en la marcha actual de la lengua”, y efectivamente así sucedería a tal punto que hoy, del español dominicano apenas quedan restos de lo que era cuando Henríquez Ureña elaboró su estudio; y me adelanto a decir lo que acaban de oír para que entiendan que cuando reputo como un trabajo modelo *El español en Santo Domingo* y lo propongo para que sea imitado en cada uno de los países de nuestra América, lo hago no porque esté pidiendo que se repita lo que dijo su autor sino para que las generaciones venideras de nuestros países tengan a su alcance una fotografía instantánea de lo que era la lengua de sus pueblos en un momento dado de su historia, pero además para que los llamados a tomar esa instantánea conozcan el método que un gran maestro aplicó al estudiar esa misma lengua, a mitad de la tercera década del siglo XX, en un pequeño país que en esos años estaba poblado apenas por millón y medio de personas. Para mí es motivo de regocijo la lectura de *El español en Santo Domingo* porque me lo provoca la manera meticulosa como su autor analizaba cada detalle de la evolución sufrida por las palabras que figuran en esa obra, lo que equivale a decir los cambios que iban operándose en ellas

desde que fueron traídas por los conquistadores hasta el momento en que el maestro Henríquez Ureña las percibió y las anotó como sobrevivientes de una lengua que había padecido muchos cambios pero que había sido y seguía siendo “una gran lengua viva”.

Los cambios que él esperaba en *El español de Santo Domingo* iban a comenzar quince o veinte años después de haber él terminado su estudio y serían efectos de acontecimientos de carácter nacional, pero también de carácter externo que se reflejarían en la vida del país con una fuerza arrolladora cuyo poder de transformación iba a ser superior a todo lo conocido por los pobladores de lengua española salvo el que provocó cuatro siglos y medio antes la llegada de los portadores de esa lengua. Los hechos nacionales y los internacionales se conjugaron en un momento dado para proporcionarle un impulso fuerte a un proceso económico-social que había comenzado en los años 1870 y tantos con la instalación de ingenios de azúcar movidos a vapor, y me refiero al desarrollo del capitalismo, que sólo vino a recibir ese impulso cuando el poder político alcanzado por Rafael Leonidas Trujillo le abrió las puertas para que el dictador pudiera convertirse en un gran capitalista como no lo había conocido la historia del país, decisión que se conjugó con la Segunda Guerra Mundial, cuyos efectos en forma de alza de precios para los productos de exportación provocaron una sacudida económica que a su vez causó una sacudida social tanto de tipo horizontal como de tipo vertical.

Durante siglos, el español de Santo Domingo se habló a grandes rasgos en una forma en la parte sur del territorio y en otra forma en la parte norte, con variantes dialectales en ambos casos, pero la variante más notable era la que predominaba en la parte norte, la denominada con la voz indígena Cibao, que hoy ocupan las provincias de Santiago, Espaillat, La Vega,

Duarte, María Trinidad Sánchez, Juan Sánchez Ramírez y Bonaó. Esta es la región donde todavía en 1935 y 1936 el ochenta y dos por ciento de la población, que era campesina, hablaba el español a que se refiere Henríquez Ureña en el tercer párrafo de la explicación de su obra diciendo: “Para quienes lean libros que reflejan las hablas campesinas de Santo Domingo, incluso el *Diccionario de criollismos* de Brito, podrá parecer, a primera vista, ilusorio el cuadro que presento: aquellos libros dan la impresión —meramente visual— de que el idioma está muy alterado e impuro. Pero no hay tal: el motivo de la impresión es ortográfico. Si en el *Diccionario de Brito*, por ejemplo, se restaura la “d” suprimida en la terminación “ado”, y la “r” o la “l” vocalizadas en “I” (fenómeno que no es de todo el país), inmediatamente desaparece la mayor parte de la extrañeza del vocabulario: “abaidonao” no es más que “abandonado” (a través de “abaldonado”), “aicojolao” no es más que “alcoholado”.

La meticulosidad con que trabajaba Pedro Henríquez Ureña se advierte en el número de citas que hace en cuarenta páginas (de la 31 a la 71 del mencionado tomo IX de sus *Obras completas*): son más de ciento cincuenta que van desde las tomadas del fuero *Juzgo* hasta el *Pequeño Larousse Ilustrado* de 1933; y su capacidad para establecer la diferencia entre lo aparente y lo real, entre lo falso y lo verdadero, lo que se trajo de España y lo que se le sumó aquí a esa selva apretada que es la lengua española de los días de la Conquista lo destaca como un maestro verdaderamente singular, y para demostrarlo oigan estas líneas, que son unas pocas de las más de cinco páginas que dedica a esa parte de su estudio. Dice él en la número 99:

“Los antillanismos que penetraron en el español general, o por lo menos en el español de varios países, están en uso, desde luego, en Santo Domingo. Nombres de vegetales: ají, anono, anona, batata, bija, boniato, cabuya, caimito, caoba,

ceiba, (antes ceíba), ceibo (antes ceíbo), cigua, guanábana, guayaba, guayacán, guazábara, henequén, (antiguamente abundaba la variante nequén: están en Oviedo, en Las Casas y en el mejicano Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Historia chichimeca*, cap. 26), hobo (con h aspirada), maguey, maíz, mamey, mangle, maní, papaya, tabaco (en realidad designaba el acto de fumar, no la planta), tuna, yuca. Nombres de animales: Carey, cocuyo, o cucuyo o cucuy, comején o comijén, iguana, jaiba, nigua, tiburón. Sitios: cayo 'islote', jagüey o jagüel, sabana (en realidad, zabana). Cosas hechas por el hombre: barbacoa (según Cuervo, del taíno: Friederici la supone procedente de la lengua de los indios cuna, de Cueva, de la familia chibcha), batea (no tiene fundamento la etimología griega que se ha pretendido asignar a esta palabra; es terminante el pasaje de Las Casas, libro II, cap. 6: "Gamellas o dornajos, que acá llamaban y hoy llaman bateas"; acá es en la isla de Santo Domingo, donde escribía; además, *Apologética*, cap. 241), bohío, o buhío, canoa, güiro, hamaca, jaba, macana ('garrote'): palabra seguramente taína; consúltese Cuervo, *Apuntaciones*, pág. 981, y Friederici, *Hilfsworterbuch*; a pesar de la opinión de Barros Aran y Lenz, el supuesto origen mejicano, de mecáhitl, es indefendible), naguas (cuyo origen taíno es indudable: v. Las Casas, *Historia*, libro I, caps. 114 y 116, y Oviedo, *Historia*, tomo I, págs. 68 y 124). Características de personas: cacique, caníbal, caribe. Son excepciones curiosas los antillanismos arabuco y baquiano, usados en América del Sur, pero olvidados, o punto menos, en su lugar de origen. Mateo Alemán, en España, escribía baquiano, según cita de Martínez Vigil.

¿De arahuaco procede charabuco, como piensan los Tejera? De batata procede, como variante, patata, que no se usa hoy en la lengua hablada de Santo Domingo, ni en ningún país de América, y de patata, pataca, ahora nombre del tupinambo.

El capítulo IX del *Español en Santo Domingo* está dedicado al sistema fonético, y en él abundan las observaciones inteligentes, como la que aparecen en la página 110, que empieza así:

“La articulación de las consonantes halla su centro en la región denteoalveolar, tendiendo, en unos individuos, hacia los alvéolos, en otros hacia los dientes superiores. La s puede servir de medida: existen la ápticoalveolar cóncava, la coronal plana, la ápico dental convexa. Pero la alveolar no llega a adquirir el timbre grave peculiar de Castilla. La d fluctúa: la intervocálica puede pasar de dental a interdental, como en México”.

En ese capítulo haya otros párrafos dedicados a observaciones del mismo tiempo que me parecen admirables, por ejemplo, el que sigue:

“No se da la desaparición de la implosiva —que en el litoral del Río de la Plata sube a veces hasta las clases cultas—, ni es peculiaridad local, sino pronunciación normal en español, la de s cuando se escribe x ante consonante: escusar, esponer, misto. En Santo Domingo duró hasta el siglo XIX la antigua costumbre española de escribir e imprimir esplicar, estraño; se halla todavía en libros de 1880. Pero en las combinaciones —xce—, —xci— se pronuncia como ks, como en toda América, mientras Castilla pronuncia sz; exceso resulta ekseso y no eszeso, excitar resulta eksitar y no eszitar. Por extensión hay quienes dicen eksena por escena (en la *Historia de Santo Domingo* de José Gabriel García, I, 1893, pág. 298, aparece impreso exena). Se dice siempre examen, no esamen, existir, no esistir”.

En esa obra Henríquez Ureña se ocupó no sólo de los problemas fonéticos desde el ángulo de la pronunciación de las palabras sino que además les dedicó atención a la entonación de la voz, al compás (que él llamó tempo) del habla campesina, a la duración y a la intensidad, y hay que ver con qué agudeza, penetración y conocimiento lo hizo y cómo

relacionó esos aspectos del español dominicano con los del español de Buenos Aires, de La Habana, de Méjico, de Colombia, de Puerto Rico.

El capítulo X de *El español en Santo Domingo* está dedicado a las variaciones fonéticas en que incurre el pueblo de nuestro país, y en él el maestro Henríquez Ureña llama la atención hacia el hecho de que “en las hablas locales las variaciones de forma de las palabras no son necesariamente fijas; que pueden coexistir, dentro de una misma clase, y hasta en una misma persona”, y pone los ejemplos de procurar y precurar, herver y hervir, máiz, maíz y majiz, váyanos, váyamos, váyemos y vayamos, despierto y despierto; recuerda que el profesor Espinosa afirma que el campesino castellano “dice unas veces tuvieron y otras tuvon, unas dijeron y otras dijón”; explica que a veces “una misma persona lo hace en una conversación”, dato asombroso para los que creen que en toda Castilla, lo mismo en las zonas urbanas que en las rurales, no hay una sola persona que no habla la lengua española como la hablan las gentes más cultas de España; y por si lo dicho en ese punto fuera poco, recuerda que Lamano recogió en Salamanca once maneras diferentes de llamar al murciélago, que son éstas: murciégano, muraciégano, moraciégano, morraciégano, morreciégano, burciégano, burreciégano, burriciégano, burrociégano, borreciégano y borraciégano. Esa lujosa exposición de formas usadas para decir una misma palabra fue coronada con una evocación altamente ilustrativa del maestro. “Recuérdese”, dice él, la variedad de formas escrita de los siglos XVI y XVII, y especialmente en la que más se acerca al habla, la de Santa Teresa”.

En el estudio del acento, de los casos de vocales concurrentes; en el de las mutaciones articulatorias frente a cambios léxicos y morfológicos; en el de asimilaciones y dilaciones, como en la metafonía o en la metástesis, el lector halla tantas

observaciones agudas que aquel que esté enterado, como lo estoy yo, de cuán corto fue el tiempo que Pedro Henríquez Ureña pudo dedicar a comprobar cómo habla el pueblo dominicano, cae en la necesidad de preguntarse cómo pudo acumular tantos conocimientos de esa habla, sobre todo en una época en que no se disponía de instrumentos de trabajo como la grabadora electrónica con la cual es fácil apresar en una cinta conversaciones de tipo popular de las muchas que se oyen todos los días en lugares en que se reúne gente del pueblo, como sucede por ejemplo en un mercado de la ciudad de Santo Domingo o de Santiago de los Caballeros.

Pero además de estas observaciones, en el estudio a que se refieren estas líneas más abundan las que demuestran la capacidad de Henríquez Ureña para hacer juicios no ya meramente filológicos sino además históricos, como el que hace en el capítulo XI dedicado a las semejanzas que hay entre la fonética del español dominicano y la del español andaluz, que se expone en el párrafo final de ese capítulo en la siguiente forma:

“La semejanza con Andalucía se pensaba que podría deberse al supuesto predominio en la conquista y la colonización. Pero las investigaciones sistemáticas hacen pensar, hasta ahora, que no hubo predominio andaluz. Y las peculiaridades en que se apoya la semejanza no siempre existían en los siglos XV y XVI (recuérdese que Santo Domingo recibió el núcleo básico de su población entre 1493 y 1505): desde luego, la *z* y la *c*, la *s* y la *ss* no habían sufrido los trastornos que las redujeron después a *z* y *s* sordas en Castilla, a sólo *z* o a sólo *s* en la mayor parte de Andalucía; es más: según toda probabilidad, la transformación definitiva de las sibilantes ocurre en América después que en España. Y la reducción de *ll* a *y* no es anterior al siglo XVII en España ni en América. La caída de la *d* intervólica, tampoco. En suma: España conquistó

el Nuevo Mundo cuando apenas se iniciaba su gran transformación lingüística, que acaso el Descubrimiento apresuró, al remover en todos sus estratos la sociedad española”.

La relación que tienen con el desarrollo y la evolución de una lengua los acontecimientos sociológicos fueron advertidos por Henríquez Ureña no sólo cuando se trataba de hechos tan extraordinarios como el descubrimiento del Nuevo Mundo sino en casos particulares como podemos verlo en un párrafo del capítulo XII de *El español en Santo Domingo*, en el cual dice:

“Sólo la supresión completa de la s final de sílaba me parece, en Santo Domingo, revelar influencia africana perpetuada a través de los siglos. Es verdad que el debilitamiento y caída de la s final se da en diversas regiones hispánicas: en España, desde luego, en andaluces; pero en Santo Domingo la omisión total y sistemática sólo ocurre en gentes humildes, principalmente en campesinos, a quienes se podría atribuir tradición negra: tradición, digo, pues no hay —como en Cuba— influencias africanas recientes”; y a seguidas hace esta sagaz observación: “...tradición y no raza, ya que el negro culto pronuncia a perfección y sin esfuerzos sus eses y todos los fonemas del español normal, mientras el blanco criado dentro de la tradición negra puede adquirir los hábitos que van con ella”.

El capítulo XIII, dedicado a la morfología, es también rico en observaciones agudas, pero no es tan rico como el XIV, que está dedicado a la formación de palabras, porque en esa materia el pueblo dominicano, como prácticamente todos los de habla española de nuestra América, tuvo necesidad de inventar muchos verbos, lo que se explica debido no sólo a que de alguna forma heredó nombres de lugares, de plantas, de animales, que habían sido creados por los habitantes originarios de estas tierras, sino además porque sin duda él mismo tuvo que inventar muchos de esos nombres y de éstos derivaron los objetivos y los verbos correspondientes.

El capítulo XV, que cubre seis páginas de escritura cerrada, es a la vez un exponente notable de lo que significaba para Pedro Henríquez Ureña la lengua como ciencia particular y de la importancia de su estudio como parte de la Sociología, pues de lo que se ocupa ese capítulo XV es de los nombres de personas usados en el país; por eso lo titula Onomástica y lo comenzó con esa palabra diciendo: “La onomástica fue castiza hasta alrededor de 1865”; en la página siguiente explica que en el siglo XVIII en España y en toda América “se empieza a usar almanaque para poner el nombre del santo del día, y se multiplican los nombres raros, por ejemplo, los de origen griego, que no habían gozado de popularidad: Ambrosio, Anastasio, Eudoxio, Eufemio, Eulogio, Evaristo, Hermógenes, Higinio, Nicomedes, Porfirio, Sinforoso”, y al llegar a ese punto aparece la observación sociológica con la noticia que nos da el autor de que entonces “comenzaron las confusiones: entre gente poco culta, se convirtieron en nombres simples definiciones de actividades de los santos, como Confesor y Evangelista, y hasta meras indicaciones de hechos, como Advíncula (San Pedro ad víncula); nombres masculinos terminados en s se tomaron como femeninos, a la manera de Gertrudis y Eduvigis: Hermógenes, Nicomedes”...

Esa “gente poco culta” es la que asciende socialmente cuando se producen hechos que sacuden las bases económicas de sociedades basadas en grandes mayorías explotadas; hechos de ese tipo se produjeron en América en el siglo XVIII, y concretamente en la isla conocida con el nombre de Santo Domingo en la parte que hablaba la lengua española y era territorio del imperio español y con el de Saint-Domingue en la que era territorio francés. En ese caso el ascenso social se debió a causas económicas que a su vez fueron producto en Santo Domingo del incremento del comercio con la vecina colonia francesa pero también de la participación de corsarios domi-

nicanos en las guerras que llevaron a cabo España, Francia e Inglaterra a lo largo de ese siglo.

Hay otros datos en esas páginas dedicadas a los cambios habidos en los nombres de la gente de nuestro país, algunos de los cuales tienen interés desde el punto de vista de la historia nacional, como por ejemplo aquellos que se refieren a la aparición de nombres como el de “Mercedes, la patrona del país; Altagracia, la milagrosa de Higüey”, pero el dato que llama la atención es el que Henríquez Ureña ofrece con estas palabras “Hacia 1865 —casualmente al terminar el último gobierno español— comienzan los nombres de fantasía, que no provienen del santoral”, novedad que se explica también por el ascenso social de personas de origen muy humilde que ganaron lugares prominentes en la guerra de la Restauración, una página de la historia dominicana muy poco conocida fuera de nuestro país que fue escrita con su vida y su sangre por las masas más pobres de un pueblo muy pobre.

Poco después de haber escrito Henríquez Ureña *El español en Santo Domingo* se dio aquí otra etapa de uso de nombres nuevos provocada por otro auge económico —el de los años correspondientes a la Segunda Guerra Mundial— gracias al cual fueron muchas las familias que cambiaron de posición social, y el último gran cambio, el de los años que cursaron a partir de 1967, desató una especie de locura en lo que se refiere a los nombres que les ponían —y les siguen poniendo— a sus hijos los nuevos ricos y los profesionales de origen muy pobre que salen a millares de las universidades dominicanas. Cada pareja que ha ascendido socialmente en estos últimos años inventa para sus hijos nombres que nunca ha tenido nadie porque la originalidad onomástica de los hijos se refleja en los padres en forma de mayor acentuación de la categoría que han alcanzado en el conglomerado humano en que actúan.

De paso diré que para que no confundan a sus miembros casados con las parejas que se amanceban, las capas bajas de la pequeña burguesía han eliminado del español dominicano las palabras marido y mujer, tan ricas en ternura conyugal, y las han sustituido con esposo y esposa, las que por lo demás han acabado siendo de uso general por los que viven en condición de uniones libres.

La última parte del capítulo XV de la obra que vengo comentando está dedicada a hacer una breve historia de cómo evolucionó en la lengua española el uso de los apellidos. Esa historia resumida está hecha con un criterio pedagógico que es propio de todo lo que escribió el autor de *El español en Santo Domingo*, que no era sólo un sabio en cuanto se refiera al conocimiento de la lengua española sino que era también, escribiendo y hablando, un maestro excepcional, un pedagogo nato. Pedro Henríquez Ureña tenía el don de comunicarle sus conocimientos a todo aquel que tuviera el privilegio de estar cerca de él, lo mismo en la tertulia de intelectuales, escritores, poetas que se formaba en el café que visitaba en horas de la tarde o en la conferencia que daba de vez en cuando sobre temas de su predilección.

Además de lo dicho, en *El español en Santo Domingo* hay un capítulo dedicado a la Semántica, el número XVII; otro a la Sintaxis, el número XVIII; uno a Observaciones históricas, el número XIX, que es el último; y queda uno, el VI, titulado La tradición en refranes y frases hechas, cantos y cuentos, juegos y oraciones, que he querido dejar para último para decir que si Pedro Henríquez Ureña estuviera vivo se sentiría preocupado con la desaparición casi absoluta de los refranes, las frases hechas, los cantos, los juegos y las oraciones que el menciona en ese capítulo; y digo que se sentiría preocupado porque los refranes y las frases hechas son compendios de sabiduría acumulados por muchas generaciones que en el caso nuestro se

han perdido del todo, detalle muy significativo y alarmante que de ser tomado en cuenta con la atención que merece conduce al conocimiento de una desgracia cultural; la pérdida del dominio de la lengua española por parte del pueblo que habita la tierra donde esa lengua se habló por vez primera en el Nuevo Mundo.

En *El español en Santo Domingo* Pedro Henríquez Ureña trata sólo las características de la lengua hablada y por esa razón no se refiere en ningún momento a la ortografía, la parte de la Gramática que enseña cómo se escribe esa lengua; pero además es posible que él creyera innecesario tratar nada relativo a la ortografía porque en los años en que vivió en su patria, lo mismo en los de su adolescencia que en su edad adulta, la lengua española se enseñaba de manera tan cabal que todo el que pasaba por una escuela, fuera pública o fuera privada, salía de ella conociendo a fondo su lengua tanto para hablarla como para escribirla. Esa situación ha cambiado a partir de los años finales de la década de 1951 a 1960 y se ha ido agravando con el paso del tiempo a tal punto que los dominicanos de las dos últimas generaciones que no saben escribir su lengua pero tampoco la conocen en tanto lengua hablada. En la escuela pública dominicana no se enseña el español que conoció Henríquez Ureña y conoció mi generación, y como de las escuelas públicas sale la gran mayoría de los profesores, los periodistas, los mecanógrafos, las secretarías y los estudiantes universitarios, y de éstos saldrán los maestros de las nuevas generaciones, podemos anunciar sin temor a equivocarnos que de mantenerse el actual estado de la enseñanza del español, dentro de cincuenta años el libro de Pedro Henríquez Ureña a que me he referido en estas páginas será una pieza de museo destinada al uso de los arqueólogos de la lengua que se habló en Santo Domingo durante más de quinientos años; y por esa razón he querido escribir lo que ustedes

han oído, porque si ha de suceder lo que acabo de decir quiero dejar constancia de que en el centenario del nacimiento de ese gran dominicano que se llamó Pedro Henríquez Ureña hubo otro dominicano que condenó ante insignes estudiosos de la lengua española en sus variantes latinoamericanas el crimen de muerte que se viene cometiendo contra el aspecto dominicano “de una gran lengua viva”.

Santo Domingo,
9 de septiembre, 1984.

CIEN AÑOS DE SOLEDAD*
(A SOLICITUD DE *NEW YORK BOOKS REVIEW*)

No One Writes to the Colonel and Other Stories es el primer libro de Gabriel García Márquez que se publica en Estados Unidos, y estaba saliendo al mercado literario norteamericano cuando los lectores de Italia acababan de leer *Cien años de soledad*, editado por Feltrinelli.

Cien años de soledad, es no sólo el libro maestro de García Márquez; es también, y sobre todo, una obra que marca el nacimiento de un nuevo tipo de expresión en la literatura occidental. Fue publicada originalmente por Editorial Sudamericana, de Buenos Aires, en su colección Grandes Novelas; pero es mucho más que una novela, o, si se prefiere, renueva el género y le inyecta dimensiones y valores que hasta ahora no había tenido la novela. Los entendidos en literatura no hallan cómo definirla, pero el lector común la lee con el entusiasmo de quien está conociendo un mundo nuevo en el que todo lo que ve es un mismo tiempo maravillosamente simple y complejo, verdadero e irreal. Contribuye a dar esa sensación el hecho de que *Cien años de soledad*, apenas tiene diálogos y ni siquiera está dividida en capítulos, de manera que en realidad tiene la forma de una historia, y es eso, una historia contada con el lenguaje más claro, directo y diáfano que es posible escribir; un lenguaje de párrafos largos, en el

* *Suplemento Cultural*, Santo Domingo, *El Nacional de ¡Ahora!* 5 de abril de 1970, pp.1-4.

que las palabras tienen la única función de expresar los hechos que se van produciendo, y nada más.

La lengua de García Márquez no manifiesta un estilo personal; el estilo de García Márquez está en lo que dice, no en la manera de decirlo, y lo que él dice no puede ser descrito y no puede ser explicado. Así pues, el juicio sobre *Cien años de soledad*, tiene que ser una tarea personal e intransferible de cada lector, al menos, mientras no aparezcan un crítico excepcional que pueda desmontar pieza a pieza el mecanismo de esa obra y pueda explicarles a los lectores dónde está el secreto de su originalidad.

En *No One Writes to the Colonel* aparecen los gérmenes de algunos episodios de *Cien años de soledad*, como el de los pájaros muertos en “One day after Saturday”, anuncio de lo que sucedió en la novela cuando murió Ursula, pues “ese medio día hubo tanto calor que los pájaros desorientados se estrellaban como perdigones contra las paredes y rompían las mallas metálicas de las ventanas para morirse en los dormitorios”. (Edición argentina, p.291); his Reverence, Anthony Isabel of the Holy Sacrament of the Altar Castañeda y Montero de “One day after Saturday”, es en la novela el Padre Antonio Isabel, que “afirmó en el púlpito que la muerte de los pájaros obedecía a la mala influencia del *Judío errante*, que él mismo había visto la noche anterior”, y en el cuento de la colección norteamericana “had seen the devil on three occasions”. En *No One Writes to the Colonel* aparece también Aureliano Buendía, uno de los personajes de *Cien años de soledad*, y aparece el nombre de Macondo, la villa que es el escenario de la novela.

En *No One Writes to the Colonel* y en “One day after Saturday”, están las raíces de *Cien años de soledad*. Pero el Macondo de la novela del coronel no tomó cuerpo si no después; por lo menos, su historia nació más tarde. Al principio, cuando el gitano Melquíades llegó a Macondo, ésta era “una aldea de veinte

casas de barro y cañabrava construida a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos”. (*Ib.*, p.9). Macondo creció con los años. “Las gentes que llegaron con Ursula divulgaron la buena calidad de su suelo y su posición privilegiada con respecto a la ciénaga, de modo que la escueta aldea de otro tiempo se convirtió muy pronto en un pueblo activo, con tiendas y talleres de artesanía y una ruta de comercio permanente por donde llegaron los primeros árabes de pantuflas y argollas en las orejas, cambiando collares de vidrio por guacamayas” (p.40); y en su historia habían corrido muchos años cuando el coronel Aureliano Buendía se hizo caudillo de la revolución en la cual fue tesorero en el distrito de Macondo ese coronel sin nombre que es el personaje central de *No One Writes to the Colonel*.

El coronel Aureliano Buendía es una de las figuras principales de *Cien años de soledad*; “promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. Tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas, que fueron exterminados unos tras otro en una sola noche, antes de que el mayor cumpliera treinta y cinco años. Escapó a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento” (p.94). Pero muchos años después, ya viejo, “se levantaba a las cinco después de un sueño superficial, tomaba en la cocina su eterno tazón de café amargo, se encerraba todo el día en el taller, y a las cuatro de la tarde pasaba por el corredor arrastrando su taburete, sin fijarse siquiera en el incendio de los rosales, ni en el brillo de la hora, ni en la impavidez de Amaranta, cuya melancolía hacía un ruido de marmita perfectamente perceptible al atardecer, y se sentaba en la puerta de la calle hasta que se lo permitían los mosquitos. Alguien se atrevió alguna vez a perturbar su soledad. “¿Cómo está, coronel?, dijo al pasar”. “Aquí”, contestó él. “Esperando

que pase mi entierro” (p.174). Ya para entonces el lector conoce Macondo como si fuera un vecino de la villa; sabe quiénes viven y quiénes han muerto en ella; distingue claramente la historia de cada uno de los vecinos que llevaron el mismo nombre y no los confunde, así como un enterado de la historia inglesa distingue a Enrique IV de Enrique VIII o un francés culto no confundiría jamás a Luis XIV con Luis XVI.

Faulkner hace actuar a sus personajes en el condado de Yoknapatawpha; García Márquez los pone a vivir en Macondo. Como abundan los críticos que dedican sus facultades a estudiar los aspectos formales de las obras literarias, habrá sin duda quien considere que García Márquez es un discípulo de Faulkner debido a que Macondo parece una versión sudamericana de Yoknapatawpha. En realidad, Macondo no tiene nada que ver con Yoknapatawpha y la obra de García Márquez se parece a la de Faulkner en la medida en que la sociedad latifundista del Sur norteamericano se parece a la sociedad latifundista de Colombia en los fundamentos de sus respectivas estructuras, en que ambas fueron esclavistas, en su atraso relativo y en su multiplicidad racial, y en nada más Faulkner es un literato excepcional, brillante y agudo. Pero García Márquez no es un literato. Faulkner elabora cuidadosamente un argumento en el que cada personaje tiene un papel que jugar: monta un plan y lo va cubriendo de palabras. Por la mera presencia de las palabras, un lector versado puede decir, sin haber visto el nombre del autor: “Esto es de Faulkner”. En el caso de García Márquez, el que haya leído *Cien años de soledad* reconocerá al autor en cualquiera otra obra suya por la calidad de los hechos que describe, no por las palabras. Pues en García Márquez hay sin duda un plan, pero nadie puede decir cuál es: en él la vida se produce con una fluidez tan natural que hasta los acontecimientos absolutamente fabulosos –antinaturales– resultan de asombrosa naturalidad. Así

sucede con la peste del insomnio, que mantenía despiertos a todos los habitantes de Macondo y los llevaba a ver no sólo “las imágenes de sus propios sueños, sino que los unos veían las imágenes soñadas por los otros”. Todos los hechos a que dio lugar esa peste están descritos con tal naturalidad que el lector no duda un instante de lo que se le está diciendo aunque intelectualmente comprenda que nada de eso pudo suceder. Otro ejemplo: Nadie sabía que José Arcadio Buendía, el fundador de Macondo, había muerto, y sucedió que una mañana, cuando su mujer le llevaba el desayuno, “vio acercarse un hombre por el corredor. Era pequeño y macizo, con un traje de paño negro y un sombrero también negro, enorme, hundido hasta los ojos taciturnos. “Dios mío”, pensó Úrsula, “hubiera jurado que era Melquíades”. Era Cataure, el hermano de Visitación, que había abandonado la casa huyendo de la peste del insomnio, y de quien nunca se volvió a tener noticia. Visitación le preguntó por qué había vuelto, y él le contestó en su lengua solemne: “He venido al sepelio del rey” (p.125).

Cataure era indio, y toda su estampa de indio está descrita en esas pocas palabras: “Era pequeño y macizo, con un traje de paño negro y un sombrero también negro, enorme, hundido hasta los ojos taciturnos”; y lo que hay de misterio y profundo en el alma del indio sudamericano, especialmente el indio de los Andes y sus derivaciones, está en esas palabras que él dijo “en su lengua solemne: He venido al entierro del rey”. Y también estaba en esas palabras José Arcadio Buendía, porque efectivamente, José Arcadio Buendía era un rey nato.

¿Y qué sucedió cuando el indio habló así?

Pues sucedió que “Entonces entraron al cuarto de José Arcadio Buendía, lo sacudieron con todas sus fuerzas, le gritaron al oído, le pusieron un espejo frente a las fosas nasales, pero no pudieron despertarlo. Poco después, cuando el carpintero le tomaba las medidas para el ataúd, vieron a través

de la ventana que estaba cayendo una llovizna de minúsculas flores amarillas. Cayeron toda la noche sobre el pueblo en una tormenta silenciosa, y cubrieron los techos y atascaron las puertas, y sofocaron a los animales que durmieron a la intemperie. Tantas flores cayeron del cielo, que las calles amanecieron tapiadas de una colcha compacta, y tuvieron que despejarlas con palas y rastrillos para que pudiera pasar el entierro” (p.125).

El don de convertir en reales hechos irreales es en García Márquez tan natural que ni el más sagaz de los lectores o el más exigente de los críticos podría distinguir dónde está la frontera entre unos y otros. Pero no se trata de una invención suya; se trata de que en García Márquez culmina toda una tradición literaria latinoamericana que expresa la mentalidad mágica del hombre de la América Latina. Desde los tiempos más lejanos, en las tradiciones del indio, del negro y del español que formaron lo que son hoy los pueblos de la región, lo sobrenatural y lo natural convivieron como buenos vecinos. Nadie ponía en duda que el diablo se presentaba de buenas a primeras para terciar en las disputas de los cantadores de décimas, y todo echador de décimas desconocido era el diablo o podía serlo; Jesús entraba inesperadamente en las casas de las pobres gentes del montón con la apariencia de una de ellas, porque quería saber por sí mismo si se cumplía su mandato de dar hospitalidad al peregrino; los muertos volvían para vengar o reclamar que se les pagaran deudas. Todo un mundo de seres imaginarios que se corporizan o desaparecen como por ensalmo figura no sólo en el folklore latinoamericano sino también en la literatura de la región.

Esa literatura es muy rica, especialmente la del Caribe, zona en la que nació García Márquez —Aracataca, cerca de Barranquilla, el puerto colombiano del Caribe—; tiene una vieja tradición y ha producido obras de primera categoría. En el Caribe se habían escrito en el siglo pasado novelas tan

excelentes como *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde (1812-1894), un retrato al vivo de lo que fue la sociedad esclavista cubana de su época; el *Enriquillo*, de Manuel de Jesús Galván (1834-1910), una notable novela de la epopeya de la conquista española y de las rebeliones indígenas en Santo Domingo; *María*, de Jorge Isaacs (1837-1895), colombiano como García Márquez, la más afamada de las novelas románticas de la América Latina. En este siglo escribió José Eustasio Rivera (1889-1928), también colombiano, *La Vorágine*, la novela en que se denunció la explotación de los caucheros de la selva tropical, y han escrito los venezolanos Rómulo Gallegos y Arturo Uslar Pietri, el guatemalteco Miguel Ángel Asturias, el cubano Carpentier, cuyas obras son demasiado conocidas para que se requiera hablar de ellas aquí. Leyendo cada una de las novelas mencionadas y las de los autores vivos cuyos nombres acaban de darse se puede elaborar todo un estudio acerca de lo irreal en la literatura de ficción del Caribe, y ese estudio ayudaría a comprender las raíces de lo irreal en la obra de García Márquez.

Ahora bien, con García Márquez sucede en este aspecto lo mismo que sucede en varios más de su obra; que él eleva la actitud mágica del pueblo latinoamericano a una categoría insospechada y la trata, no con los procedimientos de un recurso literario, no desde afuera de los hechos, sino como si lo irreal fuera efectiva y verdaderamente real. García Márquez no pasa de lo real a lo irreal; en su obra no hay diferencia entre esos valores, y en consecuencia su libertad de creador no tiene límites y su facultad de presentar las situaciones más inesperadas es inagotable. En ese sentido, nunca antes se conoció un escritor como él, así como nunca antes se conoció un pintor con la libertad de temas y de situaciones de Picasso.

Para darnos cuenta de eso en toda su dimensión debemos comparar el párrafo —ya reproducido— que se refiere a la

lluvia de las flores amarillas que cayó a la muerte de José Arcadio Buendía con otros en que lo irreal no está en un detalle determinado sino en la acción misma; por ejemplo, debemos compararlo con la descripción de la lucha de los trabajadores de la compañía bananera (pp.254-266), que culmina en una huelga y en la matanza a sangre fría de miles de personas. Esa matanza fue tan cuidadosamente ocultada por las autoridades y por los empresarios de la compañía que a pesar de haber tenido lugar en Macondo nadie en Macondo se enteró de ella. Los cadáveres fueron sacados de la villa en un tren de la compañía, “el más largo que (José Arcadio Segundo) había visto nunca, con casi doscientos vagones de carga, y una locomotora en cada extremo y una tercera en el centro. No llevaba ninguna luz, ni siquiera las rojas y verdes lámparas de posición, y se deslizaba a una velocidad nocturna sigilosa. Encima de los vagones se veían los bultos oscuros de los soldados con las ametralladoras emplazadas”. En ese tren sólo iba vivo, aunque herido, José Arcadio Segundo, y logró saltar a tierra sin que lo vieran. Cuando llegó a Macondo entró en una casa donde una mujer hacía el café del amanecer. De ese café bebió el nieto del fundador de Macondo, y al terminar de beberlo dijo: “Debían ser como tres mil”.

“¿Qué?”.

“Los muertos”, aclaró él. “Debían ser todos los que estaban en la estación”.

“La mujer lo midió con una mirada de lástima. ‘Aquí no ha habido muertos’, dijo. ‘Desde los tiempos de tu tío, el coronel, no ha pasado nada en Macondo’”.

Esa increíble situación llegó a tal punto que el propio José Arcadio Segundo siguió viviendo sin que en realidad viviera. Un día fueron a hacerlo preso a su casa, pero el oficial que registró la habitación donde él se hallaba no lo vio; lo tenía enfrente, a dos pasos, y no lo veía. Y no podía verlo porque

aquella matanza fue borrada del conocimiento de la gente, de manera que una de sus víctimas no podía seguir existiendo.

A lo largo de trescientas cincuenta páginas García Márquez hace la historia de Macondo desde que era una aldea de veinte casas hasta que se esfumó al cabo de cien años. García Márquez describe el desarrollo de Macondo y también su decadencia, y son tantos los acontecimientos descritos que resulta difícil comprender cómo pudo hacerlo en tan pocas páginas. En realidad, lo que él dice trasciende más allá de Macondo, pues cada uno de sus personajes y de sus episodios es una versión de personajes y episodios conocidos en toda la América Latina y más particularmente en cada uno de los países del Caribe. *Cien años de soledad* resulta así una recreación en palabras de la vida de millones de seres humanos con todas sus cargas de ilusiones, de arbitrariedades, de actitudes, de pensamiento mágico. Sólo intentar esa obra parece demasiado ambicioso; y es increíble que alguien la haya realizado.

García Márquez no llegó a ser el escritor que es dejándose arrastrar por su imaginación. Cualquiera que repase su obra anterior a *Cien años de soledad* con un poco de cuidado puede darse cuenta de que él estuvo años amontonando y seleccionando material para ese libro. En este aspecto tengo algo que contar que puede ayudar a conocer cómo se produce en García Márquez ese proceso de acumulación.

En el mes de marzo (1968) tenía que ir a Barcelona para dar algunas conferencias sobre problemas de la América Latina y unos diez días antes de salir recibí una carta que no leí porque en ese momento estaba escribiendo un artículo que debía despachar inmediatamente; sólo atiné a ver el final de la firma: "Márquez". Y me dije: "Es Márquez, el periodista venezolano". Ese periodista que trabajaba hacia el 1958 en la revista *Momento* de Caracas, estuvo asistiendo a un cursillo sobre el arte de escribir cuentos que yo había dado en la

Universidad Central de la capital venezolana; no había faltado a una sola de las conferencias, tomaba nota de todo lo que yo decía y después que yo terminaba de hablar comenzaba él a hacer preguntas. Unos tres días más tarde desperté a eso de las cinco de la mañana y me puse de pie de un salto. Al sentarme, mi mujer preguntó qué me pasaba. “Es que creo que tengo ahí una carta de Gabriel García Márquez”, le dije; y corrí a registrar mis papeles. A poco la señora Bosch preguntó: “¿Es de él?”. Estaba interesada porque ella compartía conmigo la admiración que yo sentía por ese joven escritor colombiano y especialmente por *Cien años de soledad*, libro del que habíamos leído partes sueltas publicadas en revistas de literatura. Desde la primera de sus obras que conocimos —*La hojarasca*—, Gabriel García Márquez era para nosotros un nombre sagrado.

Efectivamente, la carta era de García Márquez; y cuando llegué a Barcelona y fue a visitarme al hotel reconocí en el acto a aquel periodista a quien conocía por Márquez —apellido común en Venezuela— y a quien yo creía venezolano. Habían pasado diez años y él, que había cumplido ya cuarenta, estaba ligeramente más grueso pero no había cambiado. “¿No iba Ud. a un cursillo sobre el cuento que yo daba en la Universidad de Caracas?”, le pregunté. “Sí”, respondió; “y todavía conservo las notas y las releo cada vez que escribo un cuento, porque antes de escribir una novela me hago la mano escribiendo cuentos”, explicó.

Así es: García Márquez se “hace la mano” y en cada uno de esos cuentos acumula algo que después concentra en una novela; de manera que sigue un método de trabajo; no es un improvisador. Elabora su obra concienzudamente, y es bueno que eso se sepa en la América Latina, donde se ha improvisado tanto, y fuera de la América Latina, donde corre la leyenda de que aquella es la tierra del “mañana, mañana” y del “ya veremos”.

Antes de terminar este comentario debemos volver a un posible parangón Faulkner-García Márquez, porque seguramente alguien tratará de hacerlo.

Cuando se lee la obra de Faulkner queda en el ánimo del lector un fulgor que ilumina y la necesidad de decir, aunque nadie lo oiga: “¡Qué escritor; qué lenguaje!”. Cuando se lee *Cien años de soledad* no queda ánimo para emitir el menor juicio. El lector no se atreve a pensar que ese libro fue escrito por un hombre como él. No se puede relacionar *Cien años de soledad* con un ser de carne y hueso como no se puede relacionar con un ser humano la existencia de los Andes o del Magdalena. Pero uno se da cuenta de que si pudiera expresar con las manos *The Reivers* o *The Hamlet* o cualquiera otro libro de Faulkner, por entre las junturas de los dedos saldría un jugo abundante de palabras, y uno comprende también que si pudiera apretar con igual fuerza *Cien años de soledad*, por entre esas junturas no saldría ni una palabra, y ni siquiera una letra suelta.

CARTA AL AUTOR DE *LA INCREÍBLE Y TRISTE HISTORIA DE LA CÁNDIDA ERÉNDIRA Y DE SU ABUELA DESALMADA**

Mi querido Gabriel García Márquez:

Aunque usted lo sabe tanto como yo, quiero recordarle que nuestra querida Carmen Balcells estuvo aquí unos días allá por el mes de marzo (o tal vez esté equivocado y fue en abril); que nos vimos varias veces; que estuvo comiendo con doña Carmen y conmigo en casa; que hasta anduvimos juntos por la ciudad, si bien un trecho corto porque a mí me sobran las obligaciones y me falta el tiempo; y sin embargo no me mencionó ni por asomo *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Hágase cargo, pues, de mi sorpresa cuando a mediados de mayo recibí, enviado por Carmen Balcells, ese libro alucinante, para cuya lectura no estaba preparado en absoluto porque ignoraba completamente su existencia.

Aun tratándose de personas hechas a analizar con rapidez las impresiones que reciben, como es mi caso, se necesita tiempo para asimilar la lectura de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira*... Mi mujer refiere que después de leerla estuvo ocho días en que se sentía caminar por el aire, cruzando por entre árboles y viendo a la gente desde una perspectiva inusitada, o creía que andaba bajo las aguas, pisando el fondo de la mar y constantemente rodeada de peces multicolores que la miraban con asombro.

* *Gaceta Literaria de Auditorium*, Santo Domingo, *Listín Diario*, 8 de julio de 1972, p.1.

Todo lo que acabo de decir le explicará por qué he tardado un mes y medio en acusar recibo de su último libro, pero lo cierto y verdadero, como usa decir el pueblo dominicano, es que no le escribo para decirle eso, que en fin de cuentas se relaciona con Carmen Balcells, o con Carmen Bosch, o conmigo o con Eréndira y su historia, y no con usted; y es de usted de quien quiero hablar en esta carta, si bien quiero hacerlo a causa de que usted inventó a Eréndira y escribió su triste historia.

Yo no sé si la generación suya ha leído a Eça de Queiroz; y no lo sé porque a pesar de la altísima categoría de su obra, Eça de Queiroz está pasando desde hace muchos años por un inexplicable período de olvido. Pero mi generación leyó al gran novelista portugués, y entre las muchas páginas extraordinarias que él escribió está aquella versión suya de *Ulises Odiseo* en la que Eça de Queiroz planteó la tesis de que el que aspira a la perfección aspira al mar supremo. ¿Por qué? ¿Es acaso porque la perfección está llamada a ser tan sólo una aspiración, y no una realización del género humano, dado que su realización es un privilegio de los dioses y no una posibilidad del hombre?

No lo sé ni trato de saberlo. Lo que sé es que cuando escribía cuentos aspiré a producir el cuento perfecto, y debido a que me esforcé en conseguirlo y no pude tengo sabido qué se siente cuando se padece esa ambición; de manera que comprendí muy bien a Queiroz cuando puso en boca de Ulises estas palabras, dirigidas a la ninfa Calipso, reina de la isla Ogigia: “El mal supremo, oh diosa, está en la suprema perfección”. Ulises decía que en Ogigia todo era perfecto, pero él, que era un sabio de la vida, no de los libros, sabía que la perfección no era un bien, y quería salir de Ogigia, cuyo aire mantenía a Calipso perpetuosamente joven, en cuya tierra jamás se marchitaba una flor ni los bueyes se atascaban en el

lodo y en cuyo cielo las nubes nunca se arremolinaban para formar la tempestad; donde todo, en fin, era perfecto. “Quiero irme de aquí”, decía el astuto personaje de Homero; “quiero llegar a mi casa de Itaca, tropezar con la alfombra de la cocina, caerme y gritarle a mi mujer: Penélope condenada, tú eres la culpable”... Y Eça de Queiroz no andaba descaminado cuando inventó ese Ulises, porque los pueblos griegos sabían que aquel que lograba hacer lo perfecto debía, por lo menos, perderse para siempre de la vista de los hombres. Eso es lo que explica la desaparición de Licurgo y de Solón, que alcanzaron a elaborar la legislación perfecta para los grupos sociales que dominaban en sus días la vida de Esparta y de Atenas. El que alcanzaba la perfección no podía seguir viviendo entre los demás mortales, porque el hombre común no puede si siquiera tocar las lindes de lo perfecto, y hacerlo convivir con el que logra lo perfecto, mantener a su lado al que ha llegado adonde él no puede llegar equivale a someterlo a una forma de crueldad demasiado refinada, y por lo mismo, repugnantemente perversa. El vecindario de aquel que obtiene la perfección debe ser el de los dioses. Que ellos sean sus amigos, los que se sientan a su mesa y sus contertulios en las horas de la noche. Ahora bien, si no está a mano el lugar donde se congregan los dioses, entonces que se separe de los mortales a la distancia necesaria para que éstos no acierten a darse cuenta de que su cuerpo genera olor de sudor, de que su carne tiene que ser sostenida viva con alimentos iguales a los que engulle la gente común; de que ronca cuando duerme y de que de vez en cuando le grita a su mujer: “Penélope condenada, tú eres la culpable”.

No le pido a usted que se interne en las selvas del Caquetá; pero después de haber escrito *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, ¿qué hace usted, Gabriel García Márquez, viviendo entre los

hombres comunes? ¿O es que todavía no alcanza usted a darse cuenta de lo que hizo al inventar a Eréndira y al escribir su historia “increíble y triste”.

Reciba usted el mejor saludo de su amigo

JB

Santo Domingo,
3 de julio de 1972.

GARCÍA GODOY Y SU OBRA*

Don Federico García Godoy nació en Santiago de Cuba el 25 de diciembre de 1857 y, sin embargo, los dominicanos que conocen su obra, que son menos de los que están obligados a conocerla, porque su obra fue entrañablemente dominicana no creen que él naciera fuera de la República Dominicana. Hay que explicar que en el siglo XIX no se consideraba extranjero a ningún latinoamericano en otra patria latinoamericana. De lo misma manera que Máximo Gómez llegó a ser jefe del Ejército Libertador de Cuba que Dionisio Gil y Luis Marcano y tantos otros dominicanos lucharon por la libertad cubana, así también lucharon peruanos, puertorriqueños, mexicanos y venezolanos. Es más, el autor de la bandera cubana, el creador de la bandera cubana, fue un venezolano, Narciso López, que murió fusilado en el Castillo de la Punta en La Habana después de haber enarbolado esa bandera de la estrella solitaria en combates que tuvo, primero en la ciudad de Cárdenas, que tornó y mantuvo durante algún tiempo, y luego en terrenos de la Provincia Vuelta Abajo y de La Habana. Pero lo mismo ocurría en otras partes de América. San Martín vino sembrando patrias desde el extremo Sur hasta el Perú. Bolívar fue también sembrando patrias desde la orilla

* Charla en el Centro Cultural Dominicano el 7 de noviembre de 1974. Esta conferencia, con algunas modificaciones y ampliaciones, sirvió de prólogo a *El derrumbe*, Santo Domingo, Editora de la UASD, 1975, pp.9-27.

del Caribe hasta las alturas de Potosí, en Bolivia. Es decir, durante el siglo XIX todavía todos los hijos de las tierras españolas de América se sentían hermanos, miembros de una misma familia, no había ninguna diferencia entre los dominicanos y un cubano y entre los cubanos y un dominicano, por eso se explica que don Federico García Godoy, nacido en Santiago de Cuba, fuera tomado en este país por dominicano y siga siendo tomado por dominicano, y además él mismo se sintió dominicano, y a lo largo de su obra él habla con un fervor dominicanista que no deja ningún trasunto, no deja la menor huella de que hubiera nacido en otra tierra que no fuera la dominicana.

En el caso concreto de la tierra dominicana se sintió vegano y habló siempre de La Vega como de su ciudad, como si fuera su ciudad natal; en La Vega iría a morir (falleció el 12 de febrero de 1924); en La Vega casó con una vegana, doña Rosa Ceara; en La Vega tuvo su familia, que fue realmente una familia ejemplar; y no lo digo por cumplido, lo digo porque fue así. No hay entre los hijos de don Federico García Godoy y entre sus nietos, no hay datos de una persona de su familia, hombre o mujer, que fuera, diríamos, original en su manera de ser. Podía ser original en su pensamiento y en su obra, pero no en su conducta; todos tuvieron una conducta muy apacible y muy estimable. Entre estos hijos varios siguieron la trayectoria artística trazada por su padre, pero no propiamente en la literatura, aunque uno de ellos, Emilio García Godoy, fue poeta y fue periodista, y un sobrino de Emilio, Rubén Suro, es poeta, pero otros, por ejemplo, Enrique, se dedicó a la pintura y fue un pintor muy bueno. En su época, en el momento en que pintaba Enrique García Godoy, ningún pintor lo superaba en la República Dominicana (desde luego, en ese momento había muy pocos pintores en el país). Enrique llegó a ser profesor de pintura en La Vega, formó

algunos pintores y su sobrino Darío Suro es uno de los productos de la obra de Enrique García Godoy. Por cierto, Enrique, además de pintor fue escultor. Él hizo el busto de su padre, el busto de don Federico en yeso que luego sería trasladado al mármol en Italia y es el busto que años después iba a dedicarle la ciudad de La Vega cuando lo erigió en honor de don Federico. Porque así como don Federico se sintió vegano, La Vega siente que don Federico fue su hijo. Otro de sus hijos, Andrés, fue músico, escribió bellas criollas, bellas danzas que tocaba al piano él mismo. Ningún otro miembro de la familia de don Federico, que yo recuerde, se dedicó a la música.

Aquí mismo tenemos en este momento una exposición de pintura de un bisnieto de don Federico que se llama como él: Federico. De manera que la vena pictórica de los Godoy, o mejor dicho de don Federico, que abrió su hijo Enrique y que prosiguió más tarde su nieto Darío, esta ahora abierta también por su bisnieto Federico. Todo eso indica el vigor intelectual de don Federico, que era un vigor puro, puesto que ha sido trasladado a varias generaciones. Otra de los Godoy, doña Graciela, la viuda de Augusto Chottin, es escritora y a menudo escribe en el *Listín Diario* recuerdos de sus viajes y de algunos hechos que tuvieron importancia en un momento dado en la vida dominicana. Esta inclinación de la familia García Godoy parece que la tuvo también el padre de don Federico, que era García Copley, y fue considerado como un santiaguero eminente (en Santiago hay una calle con su nombre) y es posible que esté vinculado con los Godoy del Perú y de Chile, entre los cuales tenemos nada menos que a Gabriela Mistral. Gabriela Mistral se llamaba en realidad Lucila Godoy. Digo esto porque conocí en Cuba a una familia Godoy, a un Godoy que era presidente de una agencia de publicidad en la cual trabajaba yo, que había descubierto una relación entre ellos y

los Godoy del Perú y de Chile y más concretamente con los Godoy de Gabriela Mistral, es decir, de Lucila Godoy.

Don Federico García Godoy era un tipo muy cubano, netamente cubano en lo físico. El cubano es un español dulcificado, melificado como hubiera dicho Rubén Darío; y don Federico era un hombre dulce, era un hombre afable. Tuvo una familia muy bella. Algunas de las hijas de don Federico eran mujeres ejemplarmente bellas y todas ellas tenían además esa espontaneidad de expresión propia de los cubanos a pesar de que don Federico era cauto, era un hombre muy discreto a la hora de expresarse. Recuerdo las tertulias de don Federico en el parque de La Vega, en un banco que daba a la iglesia, a la iglesia que van a demoler para construir allí una nueva. A esas tertulias asistía el señor Gassó (como le llamábamos nosotros a don José Gassó, que era profesor de la Normal), don Carlos María Sánchez, don Arismendi Robiou, Jaime Suro, un puertorriqueño, hombre sumamente afable que se casó luego con una hija de don Federico, con Nina, que se llamaba Isabel Emilia, y formó el hogar de los Suro, de los conocidos Rubén y Darío. Recuerdo bien esas tertulias. Mi padre iba algunas veces a ellas y me llevaba, y aunque yo era muy muchacho y ponía a veces la atención en cosas que no eran de la tertulia, también ponía mi parte de atención en la tertulia, especialmente cuando hablaba don Federico, que siempre contaba cosas interesantes y lo hacía con un lenguaje muy moderado y con unas expresiones dulces, afables.

No sabemos cuándo don Federico vino a Santo Domingo. Una de sus hijas, que es la que conserva más datos de la familia, la más joven (María Cristina creo que se llama), dice que vino aquí a los 9 años. Si don Federico nació en el año 1857 (el 25 de diciembre) y la guerra cubana de los Diez Años comenzó el 10 de octubre de 1868, quiere decir que al comenzar la guerra don Federico tenía alrededor de 10

años y es posible que entonces fuera cuando viniera al país su familia, porque en esa época vinieron a Puerto Plata muchas familias cubanas procedentes sobre todo de la región oriental. Los García Copley y García Godoy habían nacido en Santiago de Cuba, que es la capital de la región oriental, y se establecieron en Puerto Plata, donde llegó a haber incluso un barrio que se llamaba Cuba Libre, y no vamos a hablar de todo lo que influyó la colonia cubana en la región de Puerto Plata y en el Cibao, pero influyó mucho. Influyó mucho en las costumbres; influyó en la economía porque ellos fueron los primeros que produjeron el ganado bajo cerca. Aquí el ganado no se criaba en potreros empastados cercados. Desde el siglo XVI el ganado se criaba cimarrón, en las sabanas, hasta que llegaron los cubanos a Puerto Plata en el año 1868 y enseñaron a los ganaderos dominicanos a tener sus ganados cercados y empezó entonces en el país la importación de alambre de púas para echarles cercas a los potreros.

Dice don Federico García Godoy en un artículo de los varios que escribió sobre don Ulises Espaillat:

“El sentimiento popular en aquellos días se manifestaba en asociaciones políticas nutridas de elementos en su gran mayoría desafectos a la situación existente [*la situación existente era el gobierno del presidente González que había derrocado al último gobierno de Báez. El presidente González era gobernador de Puerto Plata y había venido desde Puerto Plata al frente de una fuerza y después de derrocar el gobierno de Báez se había quedado en el poder, y ésa era la situación existente a que se refiere don Federico en su artículo, nota de JB*]. La Liga de la Paz [*dice él*] recogía como centro principal de atracción cuantos con mal llevado disimulo sólo tenían en mentes derribar del poder al general González. Aquella potente sociedad política [*esta Liga de la Paz era una organización fundada por dominicanos y cubanos y principalmente por Eugenio María de Hostos que vivía entonces en*

Puerto Plata y que era uno de los consejeros de Gregorio Luperón. Luperón era en ese momento el líder del movimiento contra González y de la Liga de la Paz, nota de JB]; aquella potente sociedad política [*dice don Federico García Godoy refiriéndose a la Liga de la Paz*], se reunía en la sala espaciosa de baja techumbre, en algunas ocasiones insuficientemente alumbrada, del Colegio San Felipe, y aún me parece contemplar la abigarrada multitud que allí se congregaba, siempre muy numerosa, cuando asistía a las reuniones el general Luperón. Cada vez que éste peroraba, y lo hacía con frecuencia, su palabra vibrante, encendida de vigorosa entonación, a veces incorrecta y premiosa pero de expresión sincera y fuerte de su alma varonil y entusiástica, como que esparcía átomos ígneos que caldeaban el ambiente de la vasta sala encrespando los ánimos que se desbordaban en un torrente impetuoso de aplausos y exclamaciones. Era la primera vez que mi alma de 16 años espontánea, ardiente y reflexiva, dócil a la sugestión exterior, se ponía en íntimo contacto, se confundía con el alma inmensa, rugiente y trágica de la muchedumbre enardecida.”

Es decir, esto debía suceder allá por el año 1866; ya el joven Federico García Godoy asistía a esas reuniones y yo recuerdo que en numerosas ocasiones, en esas tertulias del parque de La Vega, don Federico se refería a las reuniones de Puerto Plata que ahora, al cabo de los años, leo que tenían lugar en el Colegio de San Felipe. Esta parte de este artículo de don Federico tiene un interés especial porque él habla de la oratoria de Luperón en una forma muy discreta, tal como era él al hablar; dice que la palabra de Luperón era “vibrante, encendida de vigorosa entonación, a veces incorrecta y premiosa...”.

Efectivamente, la palabra de Luperón era incorrecta porque Luperón no era un hombre que había cultivado su inteligencia. Luperón fue un personaje extraordinario y yo diría que el más extraordinario de la historia dominicana; fue el

primer dominicano que vio con claridad el peligro que había para la República Dominicana en el creciente poderío de los Estados Unidos, pero no es solamente el primer dominicano que lo vio, sino que está entre los primeros luchadores de América Latina que lo vio. El primero de todos, desde luego, fue Bolívar, cuando allá por el año 1820 y tantos dijo que los Estados Unidos estaban llamados a plagar de calamidades a la América española en nombre de la libertad. Bolívar fue el primero antes de Luperón, pues si alguien, algún héroe, algún luchador americano, vio el peligro norteamericano, lo vio y se lo calló. Luperón no; Luperón no se lo calló. Luperón era realmente un alma extrovertida, un hombre de acción, un hombre que veía el peligro y lo proclamaba y se lanzaba inmediatamente a luchar contra él, pero no era un hombre de discursos. Hablaba, pero no era un orador. No era escritor como se ha querido hacer creer, y no le preocupaba serlo tampoco. A él le bastaba con su estatura heroica en los campos de batalla, a él le bastaba con dirigir la lucha en lo que algunos grandes teóricos de los movimientos revolucionarios han considerado como la más alta expresión de la lucha política, que es la guerra popular, y Luperón era un verdadero gran jefe de la guerra popular.

Hay un libro que se llama *Los próceres escritores* del cual se están haciendo hace algunos años folletos que se distribuyen en las escuelas, y en ese libro aparece como uno de los próceres escritores Gregorio Luperón, y se le atribuyen cosas que no dijo porque no podía decirlas. Por ejemplo, se dice que en ningún héroe americano es tan visible como en el autor de las *Notas autobiográficas* el contraste entre el hombre de pensamiento y el guerrero salido de la pobreza y la barbarie. Ciertamente no es así. Las *Notas autobiográficas* que aparecen bajo el nombre de Gregorio Luperón no fueron escritas por Gregorio Luperón sino por otras personas, principalmente por

el poeta Rodríguez Objío. Luperón daba muchos de los informes, muchas de las informaciones que aparecen en esas *Notas autobiográficas*, pero no las escribió él. Dice el autor de *Los próceres escritores* que:

“Cuando se surge, como surgió Luperón, de la noche de la esclavitud sin el menor elemento de cultura y se cae después en el tumulto de las guerras civiles para seguir conduciendo mesnadas sanguinarias, no es empresa fácil apoderarse de una pluma para escribir con inspiración verdaderamente nacional páginas que la historia no desdeñe y que no pueden ser prontamente cobijadas por la indiferencia y el olvido.”

Y no es cierto. Luperón no escribió esas páginas. Hay por ejemplo aquí en esta opinión sobre Luperón escritor, frases como la siguiente: “La democracia le asustaba como el desierto al peregrino”, y en esa frase podemos encontrar claramente la figura de Hostos, una figura literaria de Hostos, como es de Hostos esta frase entera que dice:

“La lucha que sostuvo el pueblo dominicano contra Haití no fue una guerra vulgar. El pueblo dominicano defendía más que su independencia, defendía su idioma, la honra de su familia, la libertad de su comercio, la moralidad del matrimonio, el odio a la poligamia, mejor destino para su raza, mejor suerte para su trabajo, la escuela para sus hijos, el respeto a la religión de sus antepasados, la seguridad individual y la facultad de poder viajar al extranjero. Era la lucha solemne de costumbres y de principios que eran diametralmente opuestos; de la barbarie contra la civilización, de la luz contra las tinieblas, del bien contra el mal.”

Es más, hay un trabajo de Hostos que se intitula de forma muy parecida, *La civilización contra la barbarie*, y esas palabras que acabo de leer son evidentemente del educador puertorriqueño. Hostos escribió muchas de las cosas que aparecen firmadas por Luperón, como escribió también muchas de las

cosas que aparecen firmadas por Luperón el Dr. Emeterio Betances, que no solamente escribió estas cosas en Puerto Plata sino también en París cuando Luperón era representante diplomático de la República Dominicana en Francia y pidió que se nombrara al Dr. Emeterio Betances, que vivía entonces en París, Secretario de la Legación Dominicana. Muchas de las cosas supuestamente escritas por Luperón desde París fueron escritas en realidad por Emeterio Betances.

Otra frase típicamente de Hostos que es presentada en *Los próceres escritores* como una demostración de la sensibilidad poética de Luperón es aquella de: “Hay temblores de alma como los hay de tierra”. También es de Hostos esa frase: “Aquello no era batalla sino la furia de encarnizamientos estupendos”. Otras frases muy parecidas a las de Hostos son de Rodríguez Objío.

En esas tertulias del parque de La Vega don Federico García Godoy decía cosas que no quedaron escritas; y no quedaron escritas porque él era un hombre discreto. Pero hay pruebas de que Luperón no pudo escribir muchas de las cosas que se le atribuyen, y una de esas pruebas es una carta que escribió en el mes de abril de 1870 desde la Isla del Gran Turco a Manuel Rodríguez Objío, que se encontraba entonces en Cabo Haitiano. En esa carta le dice Luperón:

“En días pasado [*sic*] se me quedaron las cartas que le tenía escritas porque ambas ocasiones me fueron desconocidas y estuve obligado a despacharlas por la vía de Saint Thomas. Tengo hoy nuevamente el placer de escribirle aunque solamente sea para participarle que el gobierno americano fue Rechasado [*sic*] completamente en su fastidiosa insistencia en el Congreso por la cuestión anexionista y Samaná y hasta diciembre próximo no se reunirá. Si la suerte nos protege en esta dilatoria podremos salvar ns. Patria. Con el amigo Chuchú le mandaré su zapato que no dislata en salir para esa.”

Luperón era un hijo del pueblo, el hijo de una lavandera que no pudo ir a una escuela, que no pudo aprender a leer y a escribir; pero tenía un alma grande, tenía un amor a la patria extraordinario y tenía además una capacidad de acción verdaderamente de héroe. Lo que no debemos de ninguna manera es querer hacer de este hombre un escritor comparable con los escritores de entonces. No se puede escribir un libro, no se puede distribuir en las escuelas de Santo Domingo, en el año 1974, un trabajo firmado por un señor que tiene la autoridad de ser crítico literario y presidente de la República, presentando al héroe Luperón como no fue, como un gran escritor, casi como un poeta. Eso no es correcto; eso es sembrar la confusión en la mente de los niños dominicanos que crearán, a partir de la lectura de esos párrafos, que cualquier héroe dominicano tiene que tener la categoría de un gran escritor. Eso es hacerle un daño a la mentalidad de la patria futura. No saber escribir como un escritor culto no deshonra a Luperón. Manuel Rodríguez Objío (en su obra *Gregorio Luperón e Historia de la Restauración*, Tomo 1, Editorial El Diario, Santiago, República Dominicana, 1939, p.27) decía de él que “Bastáronle algunas ligerísimas indicaciones para aprender a leer, escribir y contar, tan imperfectamente como debe presumirse”; y esa era la verdad. Don Federico García Godoy fue lo suficientemente honesto para decir, como dijo, de una manera muy fina (ustedes recordarán la frase) que Luperón a veces se expresaba en una forma impropia.

El libro que se ha editado ahora especialmente debido al entusiasmo de un bisnieto de don Federico García Godoy, el joven Franklin García Godoy, reúne las tres novelas históricas que él escribió: *Rufinito*, *Alma dominicana* y *Guanuma*. Leyendo este libro y poniendo la atención debida en los párrafos con que él inició cada una de estas novelas, podemos llegar a la conclusión, y no por el deseo de llegar a esa

conclusión sino porque está dicho por el autor, que estos libros fueron escritos con un propósito determinado y claro, y que ese propósito era crear una conciencia nacional que impidiera una cosa que él veía con claridad: la inevitable caída de nuestro país en manos del poder norteamericano. Él no hablaba de poder norteamericano, él hablaba de una manera clara, muy clara, del imperialismo norteamericano. Todas estas novelas tuvieron esa finalidad.

Hay un desarrollo evidente no solamente en el propósito político que lo llevó a escribir estos libros sino en la técnica con que los escribió; hay un desarrollo claro que se advierte leyendo los libros en conjunto y por eso considero que ha sido un acierto publicar las tres novelas en un volumen. En *Rufinito* apenas hay materia para una novela. El tema es muy simple: un hombre del pueblo, santanista él, se entera por casualidad de que los dones de La Vega son duartistas y están dispuestos a apoyar a Duarte en un levantamiento del Cibao contra Santana, y Rufinito se apodera de una carta que estos dones escriben para enviarla a Mella, que era el jefe militar del movimiento duartista del Cibao, y se dispone a llevarle la carta a Santana, y los dones, preocupados, asustados porque ya Duarte ha sido hecho preso y el movimiento duartista ha fracasado, se enteran del día y de la hora de la madrugada en que Rufinito va a salir de La Vega para llevar esa carta a Santana; lo acechan y Rufinito desaparece. Ese es el tema; y como el tema es tan pequeño, es decir, es un granito de anís, lo que hace don Federico es descansar el peso de la novela en los personajes realmente históricos y en los hechos históricos de ese momento. Pero cuando lanza su próxima novela, *Alma dominicana*, la acción del personaje que él crea, que es Perico Antúñez, es una acción mucho más amplia que la acción de *Rufinito*. En *Rufinito* los personajes centrales son los personajes históricos y los episodios

importantes son los episodios históricos; en *Alma dominicana* los personajes históricos y los episodios históricos tienen su valor propio, pero Perico Antúnez actúa dentro de esos personajes históricos y dentro de esos episodios históricos, y actúa más largamente. La novela entonces cobra una amplitud que no se limita al casco de una ciudad, o al lugar donde nació Perico Antúnez (Santiago), sino que Perico Antúnez deambula por varias partes del país y actúa en varias partes del país; y en el caso de *Guanuma*, esta es una novela mucho más hecha que *Alma dominicana*.

En todos los casos, lo que hace Federico García Godoy es tomar la historia y dentro de la historia, dentro de los hechos históricos comprobados, crea un personaje novelesco, es decir, crea un personaje que no es histórico, y a ese personaje lo pone a actuar dentro de los personajes históricos. Hay páginas inolvidables en estas novelas; por ejemplo, la vida de Santana en el campamento de Guanuma es inolvidable, y algunos de los choques de Santana con las autoridades españolas están muy bien descritos. Pero en todas esas novelas don Federico señala que hay un peligro, que es necesario exaltar, el nacionalismo dominicano ante ese peligro, y que ese peligro se llama el imperialismo yanqui; y lo dice con esas palabras, siempre dice: el imperialismo yanqui. Nosotros no podemos pedirle a don Federico García Godoy que explique las razones de ese imperialismo y las razones de nuestras debilidades con los conceptos de hoy. Muy a menudo él achaca nuestras debilidades ante el imperialismo norteamericano a problema de carácter étnico; por ejemplo, que aquí vivimos una vida desordenada por razones, étnicas, porque somos pueblos muy mezclados, porque somos pueblos que no hemos logrado encontrar la unidad que necesitamos para enfrentarnos al imperialismo, pero siempre llama la atención hacia el peligro imperialista.

Federico García Godoy escribió párrafos como éste en su prólogo para *Guanuma*:

“...Toda la actividad social de algunos pueblos de Hispanoamérica debe en estos momentos encaminarse de modo principal al afianzamiento del sentimiento nacional y a un acentuado movimiento de avance en su manera de ser económica que dé vigoroso impulso a la explotación de las mil riquezas que poseen, lo que influiría decisivamente en la creación de un orden de cosas estable refractario cada vez más al caciquismo, al personalismo humillante, a la política de campanario, a los pugilatos sangrientos ocasionados generalmente por mezquinas ambiciones individuales...”.

Y en algunas partes, como en la introducción de *Alma dominicana*, dice algo sumamente interesante:

“...La Restauración, particularmente en su primera culminante etapa, [*de ahí salto un párrafo para que no se pierda la idea que quiero destacar*, nota de JB] fue obra, poco menos que exclusiva, de gente inculta salida casi en su mayoría de las últimas clases sociales, que naturalmente experimentó mucho primero que las clases más elevadas el golpe de procedimientos, ordenanzas y prácticas del régimen colonial incompatibles con algunos de sus usos y costumbres que en todo tiempo respetó la recién asesinada República. Del alma de ese pueblo, del alma de esa muchedumbre inculta y desheredada, surgió, como de oculto volcán, el torrente de hirviente lava que como mar de fuego iba a extenderse hasta los últimos rincones del territorio dominicano...”.

Encontramos así atisbos, verdaderos atisbos de una sociología política que todavía ni se soñaba en la República Dominicana; atisbos en los que se señala el papel del pueblo en la lucha de la Restauración. El papel del pueblo en el sostenimiento de la independencia nacional aparece no solamente expresado en acción a través de los personajes que don Federico inventa para representar al pueblo, sino dicho

también de una manera racional y consciente en los prólogos que escribe para esas novelas.

Hubo un libro de don Federico (y quiero advertir que la obra de García Godoy es una obra numerosa; es probablemente el escritor dominicano que más había escrito hasta principios de este siglo) que no se conoció, que el país no conoció, llamada *El derrumbe*. *El derrumbe* fue escrita en el año de la intervención norteamericana, el 1916, y fue editada en la Capital en la tipografía llamada El Progreso, de un señor cuyo nombre era Emiliano Espinal. El ejemplar que tengo está encuadernado por don Florencio Núñez, un puertorriqueño que fundó una familia muy apreciada en La Vega; familia a la cual conocí y estimé mucho y varios de los veganos que están aquí presentes probablemente recuerden a la familia de don Florencio Núñez. Este libro de don Federico García Godoy no fue conocido del pueblo dominicano ni de ningún pueblo porque fue confiscado por las autoridades de ocupación norteamericanas. Un cajón con estos libros salió, o debió salir de la Capital con destino a Sánchez, que era el puerto de mar de La Vega, es decir, lo que La Vega compraba en la Capital o en el extranjero que no iba por recuas de caballos en esa época a La Vega llegaba por el puerto de Sánchez, y de Sánchez iba en ferrocarril hasta la ciudad de La Vega; es decir, nosotros le decíamos afectuosamente ferrocarril, pero después que conocí ferrocarriles fuera de la República Dominicana no puedo evitar llamarle en mi recuerdo trencito, porque en realidad era un trencito. Salió o debió salir un cajón de estos libros para La Vega y el despacho fue detenido por las autoridades norteamericanas, por órdenes del censor.

Tan pronto tomaron posesión del gobierno de la República Dominicana las autoridades de ocupación establecieron la censura y a *El derrumbe* le tocó ser una víctima de la censura. El libro comienza con estas palabras:

“Este es un libro de honda sinceridad y desbordante dolor. Lo he escrito rápidamente, a saltos como quien dice, con el corazón destrozado ante el espectáculo patético y desesperante de un pueblo de ingentes ejecutorias históricas que presencia sin gestos de viril indignación el pronto desmoronamiento de cuanto constituye su personalidad y le da títulos para figurar honrosamente en el número de las repúblicas hispanoamericanas que supieron conquistar su respectiva independencia en días pretéritos de permanente resonancia épica...”.

Así comienza el libro. En la página 117 tiene un capítulo que se llama “Imperialismo Norteamericano”. Ese capítulo empieza diciendo:

“En proceso de incubación, el imperialismo yanqui comienza a exteriorizarse desembozadamente con sus formas y procedimientos, más o menos bien disimulados, más o menos agresivos y brutales, inmediatamente después de terminada la guerra que puso fin al dominio español en las Antillas. Yo no sé si un determinismo rígido estructura y cohesionan los hechos históricos con independencia más o menos absoluta de nuestra voluntad, en determinados casos, asume una proyección consciente y clara en el proceso de evolución de esos mismos hechos. El tema es arduo y aún no ha podido ser, quizá no lo sea nunca, definitivamente dilucidado. ¿Los hechos parecen muchas veces eslabonarse al azar, extenderse en la línea ondulosa de lo accidental y fortuito para, en ciertos períodos, fecundados por condiciones de ambiente y de hora, producir determinadas concreciones de carácter histórico de influencia más o menos beneficiosa y nociva en el permanente devenir de la especie humana?...”.

Y más adelante dice:

“Lo que hoy bautizamos con el nombre del imperialismo, es decir, la expansión absorbente, en forma política o económica, de un pueblo que ha llegado al ápice de su poderío

sobre pueblos limítrofes o cercanos de manifiesta debilidad orgánica, no es fenómeno histórico característico de nuestro tiempo. El imperio romano, en el mundo antiguo, es prueba elocuentísima de ello...”.

“Como el individuo que atesora y por ambición, por avaricia o por hábito o por lo que sea, pretende continuar enriqueciéndose sin regla ni medida, una Nación colocada en cierta y determinadas circunstancias, en el colmo de su grandeza material, los Estados Unidos pongo por caso, vecina de pueblos que aún no han podido refrenar sus turbulencias interiores y elevarse a lo que es o se supone que sea su destino histórico, no limita nunca su desbordamiento, su proyección ambiciosa sino en el punto o los puntos en que dificultades más o menos insuperables la hacen precisamente detenerse. En efectiva posesión de una potencia colosal de acción, exteriorizada constantemente en resortes y medios de influencia mundial, esa Nación, así engrandecida y consciente de su poderío, se hace conquistadora, monopoliza mercados para asegurar su producción y adquirir la ajena en la porción que le interesa, lo que a la larga engendra celos y rivalidades con naciones también de formidable grandeza política y económica. Para su defensa nacional, los Estados Unidos necesitan poseer en el archipiélago antillano ciertos muy conocidos puntos estratégicos. Dentro de su zona de expansión y de defensa estamos estos países antillanos fatalmente situados.”

García Godoy sigue desarrollando en ese capítulo el tema del imperialismo norteamericano y presenta un documento muy interesante que los dominicanos no conocemos. Dice él:

“Después de perder España sus colonias antillanas quedó franco y expedito el camino. Principió con la conquista de Puerto Rico y con la Enmienda Platt en Cuba, especie de espada de Damocles pendiente de continuo sobre la cabeza de la heroica y rica República que a costa de los sacrificios y

heroísmos de tres sangrientas guerras pudo alcanzar su independencia. Para muestra de lo que para esa gente del Norte significa la posesión de las principales islas del archipiélago antillano, reproduzco aquí las palabras dichas hace algún tiempo por el senador Heyburn con motivo de una discusión acerca del Canal de Panamá:

“Si puedo hacer una digresión, dijo, respecto de esta cuestión hasta relacionarla con la resolución que he tenido la honra de presentar al Senado proponiendo que por el departamento correspondiente se inicien proposiciones para la adquisición de la isla de Santo Domingo se verá que está en completo acuerdo con mis sugerencias del momento presente.

“La situación de Santo Domingo en el océano Atlántico hace que sea la tierra más vecina del Canal de Panamá pudiendo ser esa isla actualmente obtenida bajo ciertas condiciones por el gobierno de los Estados Unidos. Ella se encuentra directamente en la vía que conduce a la entrada del canal. Hemos perdido a Cuba que a mi juicio podíamos y debíamos conservar. ¿Pero al fin la hemos perdido? ¿Qué podremos esperar de ella en el porvenir? Lo ignoro; pero a nuestra mano, a nuestro alcance, se extiende la isla de Santo Domingo.

“Yo no tengo la intención, al presentar esta proposición, como tal vez pueda creerse que la motiva un propósito de expansión, de imperialismo, de extendernos más adquiriendo nuevos territorios y nuevas Poblaciones... Es simplemente para que el país pueda asegurarse [*el país son los Estados Unidos, desde luego*, nota de JB], en mitad del camino, entre nuestros puertos y el canal, una base terrestre que en tiempo de guerra nos ponga en condiciones no solamente de proteger el canal sino la isla de Puerto Rico.

“Además de sus ventajas comerciales, que no enumero aquí por ser sobrado conocidas, además de esas ventajas, repito, la soberanía y el gobierno de la isla de Santo Domingo son

necesarios para la seguridad de los cuantiosos fondos que representa la construcción del canal de Panamá...”.

(Por la mención de la construcción del Canal de Panamá se deduce que esta proposición al Senado, hecha por el senador Heyburn para apoderarse de la isla de Santo Domingo, desconocida entre nosotros, fue hecha alrededor del año 1912).

El derrumbe no circuló. Lo prohibió la censura norteamericana, y don Federico escribió luego (aquí las tengo de su puño y letra), unas cuantas páginas, bastantes páginas, en esta libreta de teneduría de libros, como se llamaba antes a lo que ahora se llama contabilidad, comprada en una librería que tenía el viejo maestro don Pepe Álvarez en La Vega, porque aquí está su sello: “Librería y Papelería Máximo Antonio Álvarez, La Vega, República Dominicana”, y aunque ustedes no puedan leerlas yo se las voy a leer desde aquí. Arriba, con letra de don Federico, dice: Fed García Godoy; y abajo el título es: “En la Colonia Yanqui” y aquí la fecha: 1920. Aquí está además de otros trabajos, la *Historia de un Libro (El Derrumbe)*, hecha por don Federico con su letra menuda, pero lo suficientemente clara para que no haya confusión alguna. En esta libreta él reproduce la correspondencia que se cruzó con el contralmirante Thomas Snowden de la armada de los Estados Unidos, gobernador militar de Santo Domingo.

En esa correspondencia él reclamaba que se le devolviera su libro. Para entonces no había editores en la República Dominicana. El autor de un libro tenía que pagar él mismo la edición de su libro, de modo que don Federico no solamente escribió el libro, sino que tuvo que utilizar su dinero para pagar la edición, y don Federico tenía unas entradas modestas porque él había llegado a La Vega, según dice José Agustín Concepción, allá por el año 1880 y tantos; había llegado como maestro de escuela. En sus últimos años, es decir, cuando escribió *El derrumbe*, y en el 1920, cuando escribió las páginas a

que me refiero, don Federico recibía alumnos en su casa y daba clases particulares; sus entradas eran modestas y de esas entradas modestas él tuvo que disponer de dinero para pagar la edición del libro, y el libro le fue destruido, no solamente no se le devolvió sino que fue destruido, fue quemado por las autoridades militares norteamericanas, que por lo visto le tenían más miedo a un libro que a un alzamiento militar. Aquí están las cartas que él se cruzó con el censor, señor Ramsay, y todos los argumentos que esgrimió en defensa de su libro, argumentos que en realidad no le sirvieron de nada porque al fin el libro fue destruido; felizmente se salvaron algunos ejemplares, entre ellos, éste que tengo yo ahora aquí que me fue facilitado por su nieto, el poeta Rubén Suro, pero que parece ser propiedad de su hija Graciela García Godoy Vda. Chottin. Si como se ha dicho, la Universidad Autónoma de Santo Domingo se propone utilizar este libro y lo puede publicar, incluso haciendo una versión en "offset" del original, porque es un libro muy bonito, tipográficamente muy bien hecho, convendría que junto con el libro publicara la historia del libro que está escrita de puño y letra de don Federico García Godoy.

Las juventudes dominicanas deben leer a Federico García Godoy y especialmente esta edición de *Rufinito*, *Alma dominicana* y de *Guanuma*, porque no solamente se trata de tres novelas históricas dominicanas, escritas por un escritor que conocía su oficio, sino porque además fueron hechas con el propósito de despertar la conciencia dominicana hacía el peligro que él veía, y en realidad lo dice varias veces a lo largo de este libro, el peligro de la ocupación del país por las fuerzas militares norteamericanas. De manera que este libro no solamente nos familiariza con la literatura dominicana del siglo pasado y de la principios de este siglo y con la obra de un escritor muy respetado, sino que nos enseña que desde hacía

tiempo en la República Dominicana había hombres que vieron lo que iba a pasar en el futuro inmediato de nuestro país. Que si entre los luchadores, los guerreros, los patriotas de las armas, el primero de los antiimperialistas fue Gregorio Luperón, entre los artistas, los creadores de belleza, los creadores de vida a través de las letras, el primero y el más consecuente fue Federico García Godoy.

PALABRAS EN TORNO A *CASAS MUERTAS*

Casas muertas, de Miguel Otero Silva, se publicó hacia el 1954. De entonces a acá el estilo de la novela latinoamericana ha variado tanto que parece que hubiera pasado un siglo; y sin embargo *Casas muertas* es tan sólida como novela que cualquier lector la lee como si hubiera sido escrita en 1974. *Casas muertas* tiene, pues, una virtud de actualización que le es intrínseca, y me parece que eso se debe a varias razones:

Una, la novedad del tema, pues nunca antes se había escrito en español una novela cuyo protagonista real es una ciudad que va muriéndose por días, y no creo que se haya escrito en otra lengua una novela parecida; dos, la seguridad con que están descritos los caracteres, todos, hasta los de corta actuación; tres, el uso que hace Otero Silva del elemento estructural de cualquier libro, que es la lengua, pues la lengua con que está levantada y construida *Casas muertas* es de una limpidez y una claridad, y al mismo tiempo de una venezolanidad ejemplares; cuatro, el final, que contrasta de una manera tonificante con la casi totalidad del libro; cinco, que habiendo sido escrita en los años en que Rómulo Gallegos era el rey de la novela de su país y después de una obra tan cautivante como *Las lanzas coloradas* de Arturo Uslar Pietri, en *Casas muertas* no hay ni la más leve sombra de influencia de Gallegos ni de Uslar Pietri, así como tampoco la hay de cualquier otro novelista de la lengua de

los que estaban en boga cuando Miguel Otero Silva escribió la historia de la agonía y la muerte de Ortiz, la que fuera en tiempos idos la capital del Llano.

8 de mayo de 1975.

BRUNO ROSARIO CANDELIER,
“LA MUJER” Y LA CRÍTICA LITERARIA*

Si ustedes pusieron atención a las últimas palabras de Bruno Rosario Candelier, voy a estimarles que pongan atención a las primeras mías. En mi opinión, lo que Bruno Rosario Candelier dijo hay que tomarlo exactamente como se toman las faltriqueras, es decir, los bolsillos, para uno demostrar que no tiene ningún dinero: hay que ponerlos al revés. El mérito del trabajo de Bruno Rosario Candelier no se debe al hecho de que mi cuento sea bueno, se debe a que Bruno Rosario Candelier tiene, o ha tenido, primero, las condiciones necesarias para haber estudiado una materia que parece tan abstracta, tan ausente de la realidad, como es la literatura, en este caso, la literatura pura, porque el cuento es una forma de la literatura pura, como lo es, en principio, la poesía. Digo que tenía necesariamente que ser dueño de las condiciones indispensables para eso, para estudiar literatura, porque tenía una buena calidad intelectual y una buena calidad humana porque si no, Bruno Rosario Candelier se hubiera dedicado a lo que se dedican la mayoría de los hombres prácticos: a tener un buen negocio, una buena posición en el gobierno, a ser embajador o catedrático de una universidad, y no dedicarse, con esa generosidad, a la crítica, una vez que aprendió la crítica en su

* Intervención en el acto de puesta en circulación en Moca del libro de Bruno Rosario Candelier *Juan Bosch: Un texto, un análisis y una entrevista*, 7 de julio de 1979. Reproducido en *Presencia Mocana*, Moca, RD, enero de 1980.

forma más pura también, es decir, la crítica literaria verdaderamente científica. No se dedicó a vivir de eso, sino a analizar la realidad dominicana a través de escritores dominicanos, comenzando por los poetas —hay un libro muy importante de Bruno Rosario Candelier acerca de la poesía dominicana—. Y yo comparaba las cosas que Bruno Rosario Candelier decía en este libro, y que ha dicho en este análisis del cuento “La mujer”, con las que yo oía o leía que decían de mí en los años en que empezaba a escribir cuentos, e incluso con las que se dicen en algún que otro tratado de literatura que hoy estudian los muchachos en las escuelas públicas.

Desde el primer momento, cuando empecé a escribir o a publicar, aparecían algún que otro artículo, y sobre todo comentarios de carácter personal, elogiándome de una manera que yo creía desmesurada porque eran elogios masivos; como quien suelta una piedra, me soltaban un elogio de esos, y decían: “el gran cuentista dominicano”. Yo era un muchacho de 20, 21 ó 23 años, y decía: “Esta gente no sabe lo que dice, porque yo no soy el gran cuentista dominicano. Yo tengo que aprender a ser un buen cuentista; todavía me falta mucho”. Pero aún hace ya dos años, seis años, hubo un escritor que me elogiaba diciendo que yo escribía con una prosa transparente que recuerda las aguas cristalinas que caen de las montañas. Y yo decía: “Pero ¿qué tiene que ver la montaña, qué tiene que ver el agua con lo que yo escribo o con lo que yo hago? ¿Cómo es posible que para referirse a lo que yo escribo haya que acudir a la comparación o a la metáfora con un agua que cae de la montaña? ¿Cuánta gente de la que lee ese tratado de literatura sabe cómo cae el agua de la montaña a menos que la vean en el cine? Es difícil que el 90 por ciento de los que leen ese tratado hayan visto caer el agua de una montaña”. Y no encontraba relación ninguna con esa descripción de mi prosa y lo que yo había hecho.

El trabajo de Bruno Rosario Candelier y los de las otras personas que presentaron trabajos conjuntamente con él en el taller de Semiótica para el estudio del cuento “La mujer” que se celebró hace un mes y medio en la Biblioteca Nacional, en la Capital, me enseñaron a mí cosas que ignoraba completamente; pero que, aunque las ignoraba, las sentía como si las conociera. Me enseñaron que hoy la crítica literaria es una ciencia que tiene bases materiales para analizar cualquiera obra literaria; que parte de bases materiales; que no es una manera de expresar sentimientos más o menos confusos, sino que es una ciencia, como lo es la química, como lo es la física, y que en el caso concreto del cuento, el cuento obedece a leyes, a leyes que yo desconocía, y que estoy seguro que han desconocido todos los buenos cuentistas. Eso no quiere decir que yo me considere un buen cuentista. Yo las desconocía y no soy un buen cuentista. Pero estoy seguro de que todos los buenos cuentistas, como Maupassant o Sherwood Anderson, como Chejov o Hemingway, las ignoraban como las ignoraba yo.

Parece ser que si el cuento es un género literario que se considera muy difícil, al extremo de que se dice que no se puede enseñar a escribir cuentos, esa dificultad se debe al hecho de que para ser cuentista es necesario que la persona que se dedique a escribir cuentos tenga una organización determinada de sus células cerebrales, porque hay una serie de leyes en el género “cuento” que siguen todos los cuentistas sin conocer esas leyes, y si esas leyes se cumplen en el cuento “La mujer”, como en algún que otro cuento mío, yo las ignoraba cuando escribía esos cuentos, y además las ignoro hoy. Pero es el caso, al parecer, que todos los cuentistas, cuando acertamos en un cuento, en dos o en diez, estamos siguiendo esas leyes. Luego, esas leyes responden a una organización *sui generis*, a una organización determinada de una parte de las células cerebrales

del autor, del cuentista, y si tengo razón al pensar así, no tengo mérito ninguno; esa organización de las células cerebrales no la hice yo, no la hice ni consciente ni inconscientemente. Eso lo heredé sabe Dios de qué viejo o cercano antecedente mío, mi padre, mi madre, de un abuelo, de un bisabuelo; o de la conjugación de unos y de otros heredé esa conformación especial de las células cerebrales. Y debo decir que en realidad volviendo los ojos hacia el pasado, me doy cuenta de que no tengo ningún mérito en haber escrito esos cuentos. Por ejemplo, en el caso de “La mujer”, y creo que lo dije en la entrevista que aparece en este libro de Bruno Rosario Candelier, yo me senté a la maquinilla a escribirle una carta a un amigo al que quería entrañablemente, y lo que escribí fue el cuento “La mujer”, que salió de un tirón. Yo no había planeado ese cuento. Ocurrió que en ese cuento se conjugaron en mi cerebro los recuerdos de una época de mi vida en la que viajaba con mi padre a la Línea Noroeste a comprar gallinas y huevos, y ese paisaje que aparece en “La mujer” y los personajes que aparecen en ese cuento son una, o eran en ese momento, una realidad viva en mi mente. Habían pasado años, habían pasado probablemente cinco o seis años de la época de mis últimos viajes a la Línea Noroeste, y de pronto, el recuerdo de la miseria, de la sumisión a una naturaleza demasiado inhóspita, a una naturaleza dura, agria, y ese tipo de relaciones que había entre el hombre y la mujer de esa región, tal como yo la conocí, surgieron de pronto organizados en un cuento que yo no hice sino reproducir en la maquinilla. Era un cuento que estaba en mi cerebro y en ese momento se organizó y yo lo reproduje en la maquinilla nada más y me di cuenta de que había escrito algo fuera de lo común, porque cuando lo terminé le dije a mi hermana Josefina (Josefina era una hermana menor que yo): “Hermana, he escrito un cuento que va a ser traducido

a varias lenguas". Y efectivamente así fue: "La mujer" fue traducido a varios idiomas.

Yo tenía desde niño una inclinación muy grande, una simpatía muy fuerte hacia Cuba, tal vez porque me decían, cuando era muy pequeño, que yo nací aquí, pero que iba a nacer en Cuba. Mi abuelo materno, el padre de mi madre, era un gallego que había venido al país en el siglo pasado, hará probablemente ahora más de un siglo, un siglo y seis años o algo así, a trabajar como jefe de campo en un ingenio que se estableció a orillas del Higuamo, un ingenio que se llamaba "Puerto Rico", y después abandonó el ingenio y se estableció en Río Verde, muy cerca de Moca. Ahí compró unas 300 tareas de tierra y se dedicó a producir cacao y café, fundamentalmente esas dos cosas. Papá Juan parece que había hecho contacto con alguien, con algún amigo de su juventud o de su infancia, en una ciudad llamada Holguín, en Cuba, y había resuelto irse a vivir allí, comprar unas tierras allí, y quedarse a vivir en Cuba, y además de él, se iría la familia, incluyendo a mi padre, que era catalán y que había llegado al país como albañil y llegó a La Vega también como albañil y estuvo trabajando como albañil, y después puso una pulpería; conoció a mi madre y se casó allí, en La Vega. Por eso me hablaban de Cuba, de la guerra de independencia cubana, de que yo iba a nacer en Cuba; me sentía muy atraído por Cuba, pero además, en la época en que escribí ese cuento ("La mujer"), la revista más leída en la República Dominicana era una revista cubana llamada *Carteles*. Tan leída era, que en aquella época no se decía revista, sino *Carteles*. A cualquier cosa que fuera una revista, fuera española, argentina, mejicana, no se le llamaba revista, sino "Carteles", como a los periódicos de la época se les decía "Listín", y más tarde, después que el *Listín Diario* desapareció, porque el *Listín* está ahora en la segunda época de su vida, a cualquier

periódico le dicen “Caribe”; todavía hay gente que a cualquier periódico le dicen *El Caribe*.

El cuento “La mujer” no se publicó en Santo Domingo. Yo lo mandé a Cuba, y en Cuba lo publicaron en *Carteles*. Desde cierto punto de vista me fue útil, porque cuando llegué a Cuba, unos seis o siete años después, por lo menos se me conocía en *Carteles*. Y en los círculos literarios, cosa que facilitó mucho mi vida en Cuba, puesto que tenía amigos en territorio cubano.

Pues bien, en los años que transcurrieron desde que yo escribí el cuento “La mujer”, que aparece como el primero de los cuentos de mi primer libro, *Camino real*, lo que hice durante esos años, después que se publicó *Camino real*, fue aprovechar lo que dije en alguna ocasión: aprovechar la fluencia natural del cuento, y dedicarme a estudiar a los grandes cuentistas, a ver cómo escribían ellos sus cuentos, porque yo no creía que era ni un gran cuentista ni un pequeño cuentista ni un mal cuentista. Yo creía que era un aprendiz y que tenía que luchar mucho hasta dominar el género del cuento, que por casualidad, como al burro que soplabla la flauta y le salía su sonido, a mí me podía salir un cuento bueno, pero mientras no dominara el género, no podía decir que era un buen cuentista.

¿Y qué sucedió? Que cuando dominé el género (y sé exactamente qué día sucedió eso) dije: Yo domino este género, y puedo hacer un cuento en cualquier momento, del tamaño que yo quiera hacerlo, con la cantidad de palabras que quiera hacerlo”; y desde ese momento le perdí interés al cuento y no luché más con el cuento. Esa lucha duró diez o doce años, porque ese caballo me tumbaba cada vez que le daba la gana, y yo tenía que acabar domando ese caballo, quitándole las fuerzas al potro lobo para montarlo y sacarle el paso que yo quisiera. Pero cuando ese instrumento quedó dominado y podía tocarlo como quisiera y a la hora que quisiera, le perdí el interés, lo cual no

quiere decir que dejara de escribir cuentos. Seguí escribiendo cuentos, pero ya no me atraía el género porque ya no tenía que luchar para dominarlo. Igual me ha pasado con muchas otras cosas en la vida, en todo lo que he hecho.

En realidad, dos cosas han guiado mi vida de escritor y de político, dos fuerzas, dos impulsos: uno es servirle a mi pueblo; ése ha sido permanente desde que tengo conciencia. Al principio, naturalmente, no me daba cuenta de que quería servirle al pueblo, sino a la gente humilde; lo que me interesaba era hacer algo en favor de una mujer pobre, de una vieja o de un niño. Me gustaba, cuando veía que una señora o un niño iba a cruzar la calle, correr y agarrarlo de la mano para que cruzara la calle; sentía que tenía esa obligación con ese ser humano, aunque no lo conociera, y naturalmente, después, cuando fui teniendo conciencia de que los seres humanos como individuos son una cosa y como pueblo son otra, ya no tenía que dedicarle mi atención a un individuo, fuera vieja, fuera niño o fuera hombre, sino al pueblo. El segundo impulso es hacer bien lo que estoy haciendo. Si lo que estoy haciendo es cuento, tengo que dominar el cuento; si lo que estoy haciendo es política, tengo que hacer eso bien hecho, tal como se debe hacer, no solamente desde el punto de vista de los métodos para hacer las cosas, sino también desde el punto de vista de la posición ideológica que un hombre debe adoptar en esta hora del mundo.

No me importa nada más. Para mí, los honores, los bienes reales, la nombradía, la gloria, nada de eso significa nada. Lo que significa, lo que tiene importancia para mí es servirle al pueblo haciendo bien lo que tengo que hacer.

No soy perfeccionista, porque creo que lo perfecto es enemigo de lo bueno, y que el hombre no debe aspirar a ser perfecto sino bueno nada más. Cuando se pasa de los límites de lo bueno y se entra en el afán de la perfección, lo que se

hace es cultivar la vanidad, la vanidad individual; cultivar un sentimiento realmente mezquino, porque es un sentimiento que se limita a la persona que lo tiene. Por tanto, no se debe ser perfeccionista, pero se debe tratar de hacer las cosas bien.

Volviendo a Bruno Rosario Candelier y a su profesión de crítico literario; leyendo el trabajo de Bruno he vuelto a los años en que empezaba a escribir, a los años en que hacía una página literaria en el *Listín*, todos los domingos, porque el *Listín* dedicaba una página todos los domingos a la literatura, y yo hacía esa página sin cobrar nada (en esa época la literatura no se pagaba en un periódico dominicano); yo mismo escogía el material, lo dirigía, seleccionaba lo que debía publicarse, y me digo; “¡Cuánto hemos avanzado en la división social del trabajo, a pesar de lo atrasado que estamos todavía!”

Me parece un sueño que hoy contemos con críticos literarios como Bruno Rosario Candelier, y algunos más, porque ya hay cinco o seis en el país, que han asumido la responsabilidad de estudiar la literatura dominicana con una dedicación científica y con conocimientos científicos. Porque como decía al comenzar estas palabras, la crítica literaria es hoy una ciencia muy sugestiva; es una ciencia que yo la calificaría, no simplemente entre las ciencias, entre las bellas ciencias o las ciencias sociales, porque evidentemente responde a conceptos muy parecidos a los matemáticos. Y pensando en estas cosas he llegado a la conclusión de que el ser humano, hombre o mujer, que siente en el interior de sí mismo una vocación, una especie de voz que afirma con seguridad “Tú debes ser esto porque en esto triunfarás”; ese ser humano recibe ese mensaje de una parte de su cerebro que está organizado para que esa persona se dedique a trabajar en esa dirección.

Yo no creo que la vocación sea otra cosa que un mensaje de unas determinadas células cerebrales organizadas en tal forma que de una manera misteriosa le transmiten su mensaje a la

persona que las tiene; un mensaje secreto, que solamente él oye, que solamente él conoce, que le indica el camino que debe seguir en la vida: si va a ser un pintor, si va a ser un escultor, si va a ser un matemático, si va a ser un físico. Hay naturalmente inclinaciones, que no son vocaciones, que se adquieren en el medio en que se desarrolla el infante o el niño.

El hijo de un médico, oyendo a su padre hablar de medicina constantemente adquiere una inclinación hacia la medicina, y luego se inclina a estudiarla. Pero yo no me refiero a las inclinaciones sino a la vocación.

Estoy seguro de que Bruno Rosario Candelier no tuvo una inclinación hacia la crítica sino una vocación, porque si no, no habría estudiado esa ciencia que se llama semiótica —¿Se llama semiótica, Bruno?— “Lingüística y semiótica”. Le pregunto a Bruno porque la palabra semiología es una palabra con la cual se califica una parte de la ciencia médica, y es aquella con la cual un médico se prepara o se capacita para hacer diagnósticos correctos; ése ha sido hasta ahora el significado de la palabra semiótica, por lo menos para mí, porque yo no leo diccionarios. Cuando encuentro una palabra cuyo significado me confunde un poco, busco el diccionario para ver qué quiere decir esa palabra, pero no leo diccionarios. La palabra semiótica se usa ahora relacionándola con la crítica literaria: la ciencia del estudio de la crítica literaria, como una parte del estudio de la lingüística, y eso tiene que haber sido en Bruno Rosario Candelier una vocación, porque ¿dónde diablos podía Bruno, aquí en Moca, en la época en que tenía seis o siete años, sentir la necesidad de estudiar para aprender a hacer crítica literaria? ¿Cómo, dónde diablos, yo en La Vega, podía sentir la vocación hacia el cuento, a estudiar el cuento, si ni siquiera en los libros que había en la casa de mi abuelo, que eran todos libros españoles, ni siquiera en esos libros leí nunca un cuento? En la literatura española no hay propiamente

cuentistas. Los cuentistas de la lengua española se han dado en la América Latina, no se han dado en España. En España hay escritores que han escrito algún cuento, pero no figuran entre los verdaderos cuentistas.

Pues bien, mi vocación, creía yo, no era la literatura, sino la escultura. Naturalmente, ¿dónde iba yo a estudiar escultura en La Vega? En ninguna parte. Probablemente lo que hice fue sustituir la propensión hacia la escultura por la vocación de escribir cuentos. ¿Por qué? Porque, como dije, tenía ya organizadas las células cerebrales para eso, para escribir cuentos, para ser cuentista.

Vamos a averiguar, Bruno Rosario Candelier, quiénes fueron los autores inconscientes, voluntarios o involuntarios, o como se quiera, de que esas células cerebrales quedaran organizadas en mi cabeza, y entonces vamos a ir a buscar, en la tumba donde estén, a esos abuelos, a esos tíos o a esos bisabuelos, para que tú y yo les rindamos a ellos los honores que tú me has rendido a mí esta noche en este libro y que no merezco.

CÓMO SE HACÍA UN LIBRO

Cualquiera persona que tenga facilidad para escribir, sean versos, sea historia, material educativo, ensayos, relatos o novelas, si lo hace en lengua española y en nuestro país o en otro de nuestro idioma, y si además dispone del dinero necesario para pagar lo que le cobre el dueño de la imprenta que lo haga, puede publicar un libro y llevarlo a una o a diez librerías para que lo vendan al precio que ellas le pongan; pero hace trescientos o doscientos años no era así.

En todos los países de lengua española, que eran parte del imperio español, la publicación y la venta de un libro estaban sometidas a un estricto control, y si se trataba de libros en que se decía algo relacionado con el Estado, el gobierno, el rey o miembros de la familia real, se necesitaba una autorización expresa de la Casa Real, y cuando el tema de la obra tenía algo que ver con los territorios españoles de América, que entonces eran llamados Indias Occidentales y estaban dirigidos por el Consejo de Indias, se requería una licencia de ese Consejo, pero además todo libro debía obtener también otra licencia, la llamada *ordinaria*, que venía a ser la de la Iglesia Católica, y necesitaba tener una fe de erratas y por último la tasación, esto es, un cálculo de lo que costó hacerlo y por tanto del precio a que debía ser vendido.

Veamos el ejemplo de un libro titulado *Comentarios a las Ordenanzas de Minas dedicados al Catholico Rey, Nuestro Señor Don Carlos III. (que Dios guarde), Siempre Magnánimo, Siempre Feliz, Siempre Augusto.*

Como puede ver el lector, el título no podía ser más largo ni más empalagoso, pero así era como debían decirse las cortesías dirigidas al rey, que por alguna razón la palabra *cortesía* tiene relación con la palabra *corte*, con la cual se designaba en aquellos tiempos la población donde vivían el rey y su familia, y también se llamaba así el conjunto de personas que acompañaban al rey.

En la cubierta o portada del libro se leen estas palabras: “Con aprobación, y privilegio del rey, y debajo”: Madrid... En la Oficina de Joachim Ibarra, calle de las Urofas. Año MDCCLXI, que en números corrientes es 1761. En cuanto a la palabra oficina, aclaro que no quería decir en esos años lo que significa hoy, porque entonces equivalía a lugar donde se hace un oficio, que en el caso concreto del libro que nos ocupa era el oficio de imprimir, o dicho de otro modo, esa oficina era una imprenta.

El libro comenzaba con la dedicatoria de su autor al rey y seguía con la autorización real, muy larga, de la cual se copian, pero en español actual, no el de aquellos tiempos, las siguientes líneas:

“He resuelto, a consulta del nominado mi Consejo de tres de Agosto de este año, conceder, como por esta mi Real Cédula concedo, al mencionado Don Francisco Javier de Gamboa, mi Real Permiso para que pueda imprimir, y dar al público la enunciada Obra: Por tanto, ordeno, y mando a mis Virreyes, Presidentes, Audiencias, Gobernadores, Jueces y Justicias de mis Reinos de las Indias... el cumplimiento de la expresada mi Real Resolución, que la guarden, cumplan y ejecuten, y hagan guardar, cumplir y ejecutar, puntual

y efectivamente, sin poner, ni consentir se ponga, al referido Don Francisco Javier de Gamboa embarazo, ni contradicción, en que haga imprimir, y dar al público la enunciada Obra, por ser así mi voluntad”.

Tras la del rey figura la licencia del Consejo de Indias, que fue dada el 6 de octubre de 1761, y la religiosa, en la que se lee que “no contiene cosa alguna opuesta a nuestra Santa Fe Católica”, que lo fue el 27 de noviembre del mismo año, pero la que llama la atención es la llamada Tasa, que fue fechada el 4 de diciembre, pues en ella se dice que el libro tenía 124 pliegos, incluidas 3 láminas, y que como cada pliego fue tasado en 7 maravedíes, el libro costaría 868 maravedíes, “y al dicho precio, y no más, mandaron se venda, y que esta certificación se ponga al principio de cada libro, para que se sepa el a que se ha de vender”.

¿Cuánto valía un maravedí hace 225 años?

Probablemente no haya una persona que lo sepa porque en España hubo varios maravedíes, no uno sólo, y si no hay español que lo sepa mucho menos podría saberlo un dominicano como es el autor de estas líneas.

18 de enero, 1986.

POESÍA Y POETAS DOMINICANOS*

Tierra que impone una vida más bien pobre, la dominicana ha sido generosa en figuras de acción y escasa en cuantas necesitan de la riqueza y del estímulo del medio para desarrollarse a plenitud. Generales, a docenas; científicos, maestros, campeones de cultura, contadísimos.

Poetas, por ejemplo, dignos de mención, mi país ha tenido muy pocos; y poetas esencialmente dominicanos, en cuya obra se advierta el aliento del pueblo, menos que muy pocos. Son más numerosos y más destacados los prosistas. Cierta escritor compatriota orgulloso de su nacionalidad explicaba ese fenómeno como una muestra de virilidad: “La poesía es oficio femenino” —aseguraba con un pasmoso olvido de que los más grandes poetas de la historia fueron, por lo regular, buenos ejemplares de hombres.

La poesía dominicana es reciente, si contamos a partir de la aparición del tema nuestro, de tipo social, y del primer poeta con que realmente contamos, Salomé Ureña de Henríquez, cuya entrañable dominicanidad recibe en herencia Gastón F. Deligne. Desaparecida Salomé Ureña surgen dos poetas alejados de la realidad que les circunda: Enrique Henríquez, considerado por muchos como nuestro primer lírico, de producción no muy numerosa debido a que ha estado repartiendo

* *Carteles*, La Habana, Cuba. 23 de abril de 1939, pp.18-19.

su vida entre la política y los negocios; y Fabio Fiallo, de quien nada hay que decir al lector americano. La dominicanidad queda refugiada, aunque no tan robusta y básicamente como en la Ureña, en los versos de Gastón F. Deligne, y eclipsado éste trágicamente, reaparece a saltos, sobre todo en el movimiento “postumista”, pero ya sin la preocupación social que informa la obra de la Ureña.

De esas cuatro primeras figuras de nuestra lírica quedan hoy Enrique Henríquez y Fabio Fiallo. Entre ellos y los “postumistas” están Emilio A. Morel, Virgilio Díaz Ordóñez y Ricardo Pérez Alfonseca, los tres más destacados de la generación que precedió, por un margen estrecho, a los revolucionarios de Moreno Jimenes.

Morel es un poeta armonioso, de expresión muy personal y sin duda el más dominicano de sus compañeros. Abunda en su obra la esencia nacional, más que nada en su apariencia folklórica. Un estudio concienzudo lo haría descender, por cierta analogía en la manera de hacer el verso, de Enrique Henríquez, aunque ni remotamente puede afirmarse que es su discípulo. Se advierte en cuanto ha escrito Morel capacidad para el poema de largo aliento, frustrada sin duda por su vida de agitación política. Se considera su “San Francisco de Asís entre los pájaros” como uno de los más bellos poemas del idioma. Todavía está en plena producción.

Díaz Ordóñez es el poeta de la intimidad, un poco a la manera de Paul Gheraldi, sin parecerse al autor de *Tú y yo*. De cultura muy diversa y natural elegancia para el detalle psicológico, Díaz Ordóñez alcanzó muy temprano una expresión discreta y personalísima. Su poesía parece trabajada para ser dicha en la soledad; es tierna y simple. Ha escrito mucho y sigue escribiendo.

Pérez Alfonseca es el poeta dominicano que mejor conoce su arte y el que más ventajas extrae de esos conocimientos. La

métrica no tiene secretos para el joven amigo de Rubén. Es notable como este Pérez Alfonseca sabe conservar el tono moderno en cuanto dice, diciéndolo con expresión antigua. Está siempre de vuelta de todas las épocas y escuelas y se diría que viaja a través de la historia literaria en un automóvil de último modelo. Actualmente produce poco.

El "Postumismo"

El movimiento llamado "postumista" en Santo Domingo es un equivalente del que se llamó en Cuba "minorista" y en Puerto Rico "atalayista". Fue allí la dominicanización del vanguardismo, que ganó a toda América hará quince o dieciocho años; porque entre nosotros el vanguardismo, que tuvo poca acogida, conservó el marchamo con que se importó: tuvo que nacionalizarse.

Los jefes de la insurrección: Domingo Moreno Jimenes, Andrés Avelino y Rafael Zorrilla, produjeron un cambio radical en la poesía del país y, en términos generales, en su literatura. Zorrilla apenas escribió; Andrés Avelino, después de crear la "poesía matemática", se dedicó al estudio de las ciencias exactas y de la filosofía, y Domingo Moreno Jimenes quedó dueño del campo, reconocido por sus secuaces como el sumo pontífice de la escuela nueva.

Pasada ya la efervescencia "postumista" podemos fijar sus dos propósitos básicos, el artístico y el social, en dos lemas: "todo es poético" y "poesía del pueblo y para el pueblo". Ambos se cumplieron, gracias a la lucha que al frente de sus seguidores sostuvo Moreno Jimenes para simplificar la poesía, para arrancarla de los *boudoirs* y de los labios sensuales de niñas "bien". Durante muchos años el "Postumismo" fue piedra de escándalo: se hacían versos con temas cotidianos y los niños cantados no eran ya los hijos de los marqueses, sino los negritos de barrios; se cortaron los "cuellos de marfil" y se

arrancaron los “dientes de perlas” para elogiar el pie descalzo de la campesina o el traje barato de la obrerita. “La niña Pola” y “El haitiano”, eternizados por Moreno Jimenes en versos claros y sencillos, fueron dos creaciones típicas del movimiento, cuyo jefe permanece como el más alto exponente de la escuela que animó con su obra.

Moreno Jimenes ha evolucionado sin abandonar los postulados de su escuela y su grupo se ha desintegrado con la aparición de un puñado juvenil; pero el sumo pontífice del “Postumismo” —todavía se le llama así— queda fijo, como el más puro poeta que haya dado el país. Algunos de sus poemas, el de “La hija reintegrada”, por ejemplo, serán jalones insuperables por largo tiempo. Conviene advertir que a Moreno Jimenes le quedan años por delante y que es un trabajador incansable.

Los Nuevos

Del “Postumismo” salió Rafael Américo Henríquez, el eslabón perdido entre la forma clásica y el nuevo ideario, a quien le tocó sumar ambas tendencias insuflándoles a las dos el brío de su época. Le ayudó el contacto del exterior: García Lorca hacía tal cosa en grande y numerosos poetas cumplían igual fin. Rafael Américo Henríquez, de corta producción, acertó cabalmente, “In memoriam” es un modelo admirable de su fuerza creadora. Escribe muy poco.

A seguidas de Rafael Américo Henríquez, y representando a la última generación, aparecieron Manuel Cabral, Pedro María Cruz y Pedro Mir. Los tres son jóvenes: Cabral, el veterano del grupo, no debe pasar de los treinta años.

Una clasificación de estos mozos sería muy trabajosa, no sólo porque quedará relegada tan pronto ellos evolucionen en sus formas y direcciones, lo cual ha de ocurrir más de una vez, sino también porque, con ser tan distintos, están confundidos

en ese tono común que parece imponer el ambiente, ese aire general que se respira en poetas de un mismo momento. Son tres voces mantenidas sobre un fondo igual.

Manuel Cabral, el de más larga producción, es el más atormentado y cambiante. Se inició con un libro muy movido en el que el tema dominante era lo nacional visto desde afuera y desde adentro a la vez, es decir, en su aspecto social y folklórico —pero de alto folklore—; siguió con otro en el que pretendía sublimar lo negro; un tercero se dirigía resueltamente a lo social sin distinciones de razas ni de pueblo —a la izquierda bien dicha—; el cuarto está formado por una mezcla de temas en los que señorea el personal.

Siempre inconforme, Cabral evoluciona constantemente y trabaja sin pausas. Cierta ingenuidad consciente —la más difícil— distingue su canto. Su poesía recorre, con asombro amable del lector, los extremos de lo hondo a lo leve. Su estilo es siempre felizmente gracioso, con una gracia bien dosificada.

Pedro María Cruz, poeta entrañable, se ha mostrado hasta ahora monocorde: es el poeta del dulce amor, del discreto amor. Tal vez eso haya limitado su obra, aunque no en el sentido de calidad sino de cantidad. Su dimensión característica es la profundidad. Tiene una manera de decir tan suya, tan nueva y tan simple que sume al lector en extraña atmósfera, como cuando sólo se respiran perfumes de flores.

Pedro Mir es la última palabra de la poesía dominicana. Si no se desvía con las presiones que reciba de afuera y del ambiente, Mir apunta ser el heredero natural de la obra de Salomé Ureña de Henríquez y de Gastón F. Deligne filtrada ya a través de Domingo Moreno Jimenes y puesta en manos del pueblo por el cantor de “La hija reintegrada”. Lo más atrayente en Mir es su naturalidad, la espontaneidad con que logra dar su pensamiento sin arreglos visibles. Además, trabaja mucho.

Por debajo de esta escasa docena de poetas de tres generaciones, incontables versificadores forman el coro de la lírica dominicana; algunos son notables por una u otra causa, pero limitados en su mayoría. Muchos son prosistas y poetas a un tiempo y cierto número descuella en la prosa. Abunda como en todas partes, el trepador, el que confunde con escaleras las líneas del poema. Falta, por desgracia, la voz de la mujer, que tan alto resonó con la Ureña.

Y es lástima, porque haría mucho bien oír el canto que anude la tradición iniciada por la poetisa maestra, modelo todavía inalcanzado en la tierra que tanto la hizo padecer.

Resumen

De primera ojeada se advierte en el actual estado de la poesía dominicana, sobre pobreza en cantidad, la falta de propósito, la carencia de un plan de trabajo que unifique la capacidad poética dispersa. El único poeta que sabe previamente a dónde va y qué persigue, es Moreno Jimenes. Los jóvenes han mostrado poca preocupación por la cultura general. Tal vez piensen que en estos tiempos de especializaciones un poeta no debe saber nada más que de poesía.

A pesar de tales fallas del "Postumismo" acá los líricos dominicanos han acertado por lo menos en una cosa: su lengua es ahora universal, aun cuando exprese lo nacional. Están, y esto hay que reconocerlo, en la línea necesaria, listos a unir sus cantos a los cantos de un mundo en que se advierten indicios de cercanas evoluciones.

POESÍA Y POETAS PUERTORRIQUEÑOS*

El más grave de cuantos problemas informan el confuso estado económico social de Puerto Rico, es su limitación geográfica, causa de su exceso de habitantes. Sin embargo, esa limitación contribuyó a que la población puertorriqueña lograra el mayor nivel de desarrollo a que podía aspirar una colonia española gobernada por la dualidad siniestra del Trono y el Altar.

Cuando la isla alcanzó aquel punto de población que está por debajo del de saturación y por encima del medio normal en países agrícolas —hacia los últimos diez o doce años del siglo pasado—, empezó a traducir en vigor espiritual su vigor económico; al par que con el prestigio de sus productos, se expandió con la danza y con sus artistas. Lo puertorriqueño sobresalió de Puerto Rico. El brusco cambio de soberanía halló a la isla en ese trance de dilatación, que era una realidad en cada puertorriqueño y que facilitó la obra de mejoramiento material de la nueva bandera, pues cada isleño deseaba traducir en algo visible su deseo de expandirse.

El impulso, que se agotó unos veinte años más tarde, tuvo un poeta representativo en Muñoz Rivera; otro que recogió sus últimas ondas en José de Diego, y otro que alimentó su infancia en el punto inicial de esa fuerza expansiva, razón que puede explicar por qué ha conservado su tono a lo largo de

* *Carteles*. La Habana, Cuba. 11 de junio de 1939, p.60.

treinta o más años de producción y por qué ha podido ser, como lo es en efecto, el poeta de lo puertorriqueño. Se menciona aquí a Luis Llorens Torres.

El poeta jíbaro

Si se puede hablar en nuestras islas de un poeta actual que simbolice una época de su pueblo, ese es Llorens Torres. Apareció en el momento en que su país acababa de lograr la fisonomía y antes de que empezara a perderla, procesos muy seguidos en el hecho puertorriqueño. Ahí, en su capacidad poética perfectamente cernida a través de una cultura literaria muy firme adquirida en España, residen su fuerza y su acierto. Quedará fijo como el representante de una época de su pueblo, actualmente en un proceso de integración muy parecido al que sufrió a fines del siglo pasado.

En cuanto escribe Llorens Torres está el espíritu de Puerto Rico. Su persistencia en cantar el amor, su marcado sensualismo tropical no han logrado restar frescura y vigor a su obra. Ha sabido cantar el amor como el hecho cósmico que es; así se le ve partir del suceso carnal a la ley universal con donosura y aplomo, como de igual manera expresa en lenguaje popular el hondo sentido humano del *jíbaro* de su tierra. En rigor, él es eso: el poeta *jíbaro*. Lo cual no ha sido obstáculo, sino más bien razón, para que haya logrado ser uno de los más notables poetas de América.

La etapa de nieblas

A Evaristo Ribera Chevremont le tocó expresar un mal momento: el de agotamiento en que iba cayendo Puerto Rico entre la primera y la segunda decenas de este siglo. Etapa de nieblas, sin líneas definidas, agravada por el sentimiento cosmopolita de la postguerra, ningún tono podía dar a un poeta. Ribera Chevremont se refugió en el hombre sin patria y sin arraigo. Otro no hubiera pasado de la mediocridad; pero su

hondura poética lo condujo al buen camino. Alcanzó a dominar la voz pura y puede presentar hoy una obra digna de todo respeto y de franca admiración.

Lo mismo que Llorens Torres, escribe con frecuencia.

A Luis Palés Matos le tocó también vivir el difícil momento que a Rivera; pero no en sus inicios, sino en su decadencia. Al revés que su compañero, el buscó un hombre con raíces en quien exaltar su sentido primario de la vida. Dueño de extraordinario don poético, empezó por cantar el hombre nórdico, el de los hielos eternos, y acabó por el de la línea ecuatorial. Osciló de un extremo a otro, porque su poesía clamaba por expresar un estado definitivo; como no lo hallaba en lo que le rodeaba, lo buscó afuera. Aun sus poemas sin fijeza geográfica —si no parece arbitraria la definición—, como *San Sabas*, cantan posiciones radicales.

La obra de Palés, a pesar de su escaso volumen, ha tenido gran difusión. Determina esto la fuerza lírica que alienta en ella. Su novísima manera de decir, la personal trama musical de que hace uso le dan un puesto único en América. La poesía negroide es la más conocida entre su producción; tan notable como ella es la no negroide.

No trabaja todo lo que desearíamos sus devotos.

Del "atalayismo" a acá

El grupo "*atalayista*", equivalente del "postumista" dominicano y del "minorista" cubano, inquietó a los jóvenes puertorriqueños de hace doce o más años.

Hoy, aventada la espuma, sólo un representante del movimiento queda: Graciany Miranda Archilla.

Este joven poeta, de copiosa producción, recorre con igual soltura todos los temas. El poema épico o la nana infantil lo encuentran en igual disposición. Tiene todos los atributos necesarios para realizar una gran obra: la facultad creadora, la

capacidad de trabajo, la hondura del pensamiento, la gracia... Su juventud no le ha impedido ser ampliamente conocido en el continente.

Otro poeta que acaso podía relacionarse con el "atalayismo", aunque hilando muy fino es Manrique Cabrera. Quizá Cabrera encarna el principio de la reintegración puertorriqueña, bastante acusada en Miranda Archilla. Pero Cabrera, poeta de gran fuerza de expresión y de mucha novedad, ha producido poco. Ha preferido dedicarse al teatro. Su sentido de lo puertorriqueño es moderno y brioso.

Samuel Lugo, joven sin asideros con grupo alguno, parece traducir la actual inquietud universal por expresar el mundo subconsciente. Es un poeta muy delicado y, aunque de reciente aparición, de rápidos y notables progresos.

Siguiendo la línea de Lugo, Josemilio González, más inclinado todavía que aquél hacia la expresión de lo subconsciente, cierra el ciclo poético masculino. González acierta a decir estados muy vagos, lo cual hace de su poesía una obra de amable intimidad.

La nota femenina

Visto de todos los ángulos, el aporte de la puertorriqueña a la vida de su país, es notable. En ninguno otro de la América española tiene la mujer tan preponderante papel. Esa circunstancia le exige una preparación que supera en mucho a las de sus compañeras americanas y explica que Puerto Rico esté en condiciones de presentar a las letras continentales una mano de poetisas dignas de atención.

Aunque se diga, con alguna razón, que el desarrollo de las facultades femeninas de la isla se debe a la libertad de que goza bajo la tutoría norteamericana, no debe echarse en olvido que la mujer puertorriqueña tiene ejemplos muy altos que seguir. Recuérdese a Lola Tío.

Descendientes legítimos de la cantora de su patria son:

Marta Lomar, pionera en su país de la poesía tipo sexual que tiene en la *Ibarbourou* su más conocido exponente. Los versos de la Lomar, equilibrados y muy femeninos, gozan de cierto erotismo discreto, transido de tristeza, que los hace a un tiempo inquietantes y amables.

Amelia Ceide, de larga producción y erotismo más pronunciado que la Lomar. Su poesía es de una sensualidad íntima muy atrayente. En ocasiones logra un patetismo de tal hondura y discreción, que sorprende.

Carmen Alicia Cadilla, cuya juventud no ha sido obstáculo para que su obra sea la más numerosa de la poética puertorriqueña actual. Su recato, su intimidad emocional, están dichos con gran fuerza interior. Su poesía se caracteriza por la claridad con que expresa las complejidades psicológicas. Posee gran riqueza de expresión: logra cantar un mismo tema en tonos distintos.

Clara Lair, de alto y hondo erotismo, en quien parece haberse dado la suma de todos los amores. Su poesía de inusitada fuerza y ternura, es el canto del amor cósmico, limpio de pecado y determinante en la vida. Hay que convenir que en este aspecto ninguna poetisa americana puede aventajar a Lair.

Julia de Burgos, cantora de lo social, su juventud se traduce en un torrente emocional que no confunde. Pocas veces se lee a una poetisa con la gravedad y la preocupación de la Burgos. Su voz es robusta y alentadora, nueva y generosa. En hora de tumulto, su canto será el canto del pueblo. La facultad, muy rara en una mujer poeta, de tocar todos los temas con igual dominio, le da un lugar destacado en la actual poesía femenina americana.

Resumen

Puerto Rico, cuya intensa vida cultural no sospechan sus vecinos, puede decir con justicia que tiene un grupo de verdaderos poetas, sostén y guía de la hispanidad de su pueblo. La nueva

formación —nueva por la dirección que forzosamente ha de tener distinta de la anterior— del espíritu puertorriqueño halla cauce en estos poetas, hombres y mujeres, destacados todos y todos conscientes del difícil momento histórico que viven.

Los poetas jóvenes no apuntan alcanzar, salvo en algunas mujeres, el alto nivel logrado por Llorens Torres, por Ribera Chevremont y por Palés Matos, y quizá no le sea dable a Puerto Rico, tener otra vez un número tan nutrido de buenos poetas.

Pero con éstos ha de bastarle, si sabe hallar en la obra que realizan el germen y el estímulo de su vida futura.

LLORENS TORRES EL APASIONADO*

Pocos hombres pasaron por el mundo con una carga de pasión tan grande como la que albergaba el cuerpo corto, ligeramente encorvado de Luis Llorens Torres. El extraordinario poeta de Puerto Rico iba y venía por la Tierra viéndolo, oliéndolo, oyéndolo todo con apasionado interés. De ahí su panteísmo. “Hay poesía en todo”, aseguraba.

Se le discutió mucho tal apreciación. Nemesio Canales, el malogrado dramaturgo boricua, no podía comprender la actitud de Llorens Torres. “¿Crees que en esa puerca, por ejemplo, hay poesía?” —le preguntó, señalando a una cerda madre que estaba tendida a la orilla del camino por el cual discurrían—. “Sí” —respondió el poeta. Y al siguiente día le llevó a Canales su célebre *Navidad Antillana*.

“Esta puerca parida, hembra de egregio rango,
de la estirpe de aquellas ocho del almirante
que a las Indias vinieron en la Marigalante
y en las Indias hozaron la doncellez del fango;

Esta puerca que ahora santamente se acuesta
bajo la sed cristiana de los siete lechones
que pulsán el teclado de sus siete pezones
en misererenóbica paternostral orquesta;

esta doña cuadrúpeda, de la nada creada,
le ha pagado con creces su débito a la nada.
Esta puerca, señores, no quiso que su vida

* *Gaceta del Caribe*, La Habana, agosto de 1944.

consistiese tan sólo en estar bien comida
y acostarse y rascarse y quedarse dormida.
Esta puerca es, señores, una puerca parida”.

El poeta que había en él se expresaba siempre en canto, y su don de versificador, comparable con el que tuvieron sus colegas del Siglo de Oro, le llevaba a crear esa hermosa y popular forma de “misererenóbica paternostral orquesta” con una sencillez y una espontaneidad pasmosas.

Nada dejó de impresionar la sensibilidad poética de Luis Llorens Torres, y ninguna dificultad de expresión logró interponerse entre él y el pueblo. Como para él todo era razón de poesía, no tuvo miedo en momento alguno de no expresarse como poeta. Eso se advierte en cualquiera de sus cantos. Cuando escribe su hermoso *Patito feo*, dice:

“Cisne azul, la raza hispana
puso un huevo, ciega y sorda,
en el nido de la gorda
pata norteamericana...”

¿Era acaso “gorda” un adjetivo poético en los días que vieron el nacimiento de tal poema? No; ni lo era el final del soneto que nadie dijera, con la naturalidad que él, a la *Revolución de Lares*.

“Tu pecho todo se volvió una rosa
al derramar tu sangre generosa
por el pueblo infeliz que en torpe yerro
no siente el deshonor de ser esclavo,
y sus cadenas lame, como un perro,
y como un perro remenea el rabo”.

Pero Llorens Torres sabía que la poesía es obra del poeta, y que un poeta debe ser, ante todo, fiel al pueblo cuya vida expresa. Esa era la clave de su poderoso don creador: escribía para el pueblo. No tomaba en cuenta, a la hora de soltar su brava voz de cantor natural, ni a los lectores cultos ni a las señoras mojigatas. Decía lo que tenía que decir, en un idioma comprensible para la masa, y no tenía consideración alguna ni por los críticos ni por los poderosos. De ahí que nadie

dijera cuanto dijo en una sociedad limitada por su falta de libertad nacional.

Sus terribles catilinarias en verso contra el imperialismo norteamericano, contra su propio pueblo que lo sufre, contra la injusticia social, estaban tan cargadas de pasión como cualesquiera de sus poemas eróticos. Y a la vez tan cargadas de desenfado. El hombre que decía:

esta noche de Reyes me doy a esa mulata...
y si al mundo le pica que cante esta cantata,
en mi libro de amores que me anote una errata.

o que hablando de su perro aseguraba:

“y si el amor lo hinca, al captar la lejana
llamada de la perra, pierde todo respeto.
y yo, bah, lo perdono... Porque en aprietos tales
los hombres somos mucho más perros que los perros.”

era el mismo —exactamente el mismo, por dentro y por fuera— que no se cuidaba de la forma cuando escribía un artículo de periódico en verso, como “Imperialismo yanqui, Recibo de intereses vencidos o Los inmensos analfabetos de América”.

Hombre cargado de pasión y sin miedo al ridículo, tenía esa cantidad de infantil inconsciencia, necesaria en todo gran poeta, que hace falta para decir en voz alta que se está viendo algo alejado de los ojos comunes.

Por respeto al ser humano en su más cabal expresión, Llorens Torres no respetaba nada que fuera socialmente respetable dentro de la concepción vulgar del mundo. Abogado con bufete abierto y trabajos a espuestas, contempla un día sobre su escritorio el *Código Civil* y escribe:

“...¿Y quién vomitó este código?
¿De qué estómago indigesto
cayó en el pueblo este vómito
de injusticias contra el pueblo?...”

Tras algunas consideraciones, él mismo habrá de contestarse:

“¿A qué padres de alma negra
ha salido tan canalla

este libro sinvergüenza?
 Debo decirlo y lo digo,
 aunque se parta mi lengua:
 a los padres de este código
 los partió la desvergüenza
 que se vendió en los comicios
 a dos pesos por cabeza.”

Acaso esa actitud suya esté dicha en el final de su *Canción del borracho*:

“¿Y la gloria?, me arguyen
 los poetas. ¡Callad!
 Que si todo es mortal,
 ¿quién va a prendernos el laurel?
 ¡Oh!... Dejadme beber...”

Acaso... Aunque para mi gusto él dijo dónde estaba el secreto de su desenfado, que es a la vez el depósito de su enorme carga de pasión; lo dijo en *Del libro borrador*:

“El pueblo es el gran río donde mi arte abrevo
 y mis andanzas urdo y mi bajel maniobra.”

Tenía que ser así porque él mismo era pueblo. Como éste, amaba, vivía, deseaba. Clamó como nadie por la independencia de Puerto Rico, y en cada mujer de un pueblo libre buscaba beber, junto con el zumo femenino, el aire de la libertad nacional que no respiraba en torno suyo.

“Quiero morir en Puerto Rico” —dijo cuando sintió que la vida le abandonaba. Estaba hospitalizado en Nueva York. Lo llevaron a su isla. Murió gozándola con los ojos de la cara y de los huesos. El gran corazón animado de cantos se guareció en lo profundo de la tierra isleña.

Desde aquí me imagino a los puertorriqueños regando con su llanto esa tumba para que de ella nazca la República que el poeta echó tanto de menos. Pues ese hombre apasionado hacía converger todas sus pasiones en una sola: la de que su pueblo fuera el sueño de sus destinos.

SOBRE EL TEATRO DOMINICANO*

Aunque en nuestro país se haya dado alguna que otra función de teatro desde los primeros tiempos de la Colonia, lo cierto es que no tenemos tradición teatral. Es en los últimos veinte años cuando se le ha reconocido categoría al teatro como actividad formativa de la sensibilidad pública y como medio de expresión de ideas y de sentimientos. Pero en esos veinte años, no todo lo que se ha hecho ha sido obra dominicana o de dominicanos. Al contrario, quizá lo dominicano ha sido cuantitativamente lo menor aunque cualitativamente haya sido lo más importante, sobre todo si consideramos que en el orden cualitativo deben figurar aspectos como la formación de actores y de directores y la redacción de obras.

Algo ha faltado para que el teatro dominicano haya atraído al público.

¿Qué ha sido?

En nuestra opinión, que los autores teatrales del país no han estudiado la historia del teatro, lo mismo el de la antigüedad (el de Grecia con Esquilo o con Sófocles) el que surgió en Europa como resultado de la formación de la burguesía, a la cabeza del cual, naturalmente, hallamos a Shakespeare; y no nos referimos a que no lo hayan estudiado desde el punto de

* Escrito hacia 1975 para ser publicado en una pequeña revista teatral que no perduró.

vista de su técnica, de la manera en que esos maestros emplearon el lenguaje o movieron a sus personajes. Nos referimos a sus temas.

Los temas de los autores griegos, ingleses, españoles, franceses, aquéllos hace más de dos mil años y éstos hace algunos siglos, atraían a los públicos porque con bastante frecuencia eran conocidos de esos públicos antes de que se llevaran a los escenarios. Leyendas o realidades, esos temas eran historia viva y parte de la cultura diaria de los pueblos. Lo que hacían los atenienses cuando iban a un teatro a reírse con una obra de Aristófanes era darse el placer de ver reproducido ante sus ojos un episodio histórico que ellos conocían, algunos por haber actuado en él y los más por referencias. Shakespeare escribió el *Hamlet* basándose en un tema dinamarqués (o danés) y el *Otelo* sobre un tema veneciano; pero su obra se basó en hechos de la historia inglesa; hechos que su público conocía de antemano, y precisamente porque los conocía quería ver con sus ojos y oír con sus oídos cómo eran reproducidos en la escena y cómo los actores repetían las palabras de los personajes que habían realizado esos hechos.

Nosotros no vimos *Se busca un hombre honesto* porque en los días en que se ponía en los teatros del país estábamos en el exilio, pero tuvimos noticias de que donde se representaba, el público llenaba los locales.

¿Cuál era la causa de esto? ¿Qué se trataba de una obra excepcional y además que los actores que la hacían eran también excepcionales?

No. El atractivo de *Se busca un hombre honesto* se hallaba en que era la reproducción en términos teatrales, es decir en los límites del escenario, de un episodio de la historia nacional que todo el pueblo conocía; y el pueblo iba a ver en esa obra lo que él sabía que había sucedido.

Para hacer del teatro dominicano una actividad artística popular los autores nacionales deberían hacer el ensayo de poner en escena nuestra historia, desde el día del desembarco de Colón en una playa de nuestra tierra hasta hoy.

¿Puede alguien imaginarse lo que significaría para el público ver moviéndose en un escenario a personajes como Colón, Caonabo, Anacaona, Santana, Luperón, Báez, Trujillo?

EL POETA NACIONAL*

Al enviarnos para su publicación estos hermosos versos, Juan Bosch nos dice del poeta:

*“Aquí está Pedro Mir. Empieza ahora, y ya se nota la música bonda y atormentada en su verso. A mí, con toda sinceridad, me ha sorprendido. He pensado: ¿Será ese muchacho el esperado poeta social dominicano?”*¹

Si la vida de un poeta se inicia en realidad, no cuando nace sino cuando se publican por primera vez algunos de sus versos, la de Pedro Mir comienza al terminar el año 1937; para ser más preciso, el 19 de diciembre de este año, día en que en la página literaria del *Listín Diario* aparecieron tres poemas titulados. “A la carta que no ha de venir”, “Catorce versos” y “Abulia”.

En ese momento Pedro Mir se encaminaba hacia sus veinticinco años, pues había nacido el 3 de junio de 1913 en San Pedro de Macorís, que era el punto de la República Dominicana en que podían apreciarse a simple vista manifestaciones de desarrollo capitalista en su etapa industrial porque la ciudad estaba rodeada de ingenios de azúcar que habían comenzado a instalarse allí desde 1879, año en que

* *Homenaje a Pedro Mir*, Santo Domingo, Ediciones Biblioteca Nacional, 1983, pp.7-13.

¹ *Página literaria del Listín Diario*, Santo Domingo, 19 de diciembre de 1937, p.3.

empezó a moler el Angelina, que fundó Juan Amechazurra, cubano de los que habían abandonado su tierra a causa de la guerra llamada de los Diez Años. Treinta y cuatro años después, al nacer Pedro Mir, su padre, el cubano Pedro Mir, trabajaba en uno de los ingenios que circundaban la ciudad petromacorisana, y es en la presencia de esos ingenios azucareros que poblaban con sus chimeneas humeantes y sus campos de caña sus años infantiles donde hay que buscar las raíces de la poesía social del autor de *Hay un país en el mundo*.

Los ingenios no eran nada más chimeneas coronadas de humo y campos de caña por cuyos caminos rodaban con dolorosa lentitud las carreteras cargadas de la dulce gramínea. Por sí solos, esos caminos tenían que impresionar a un niño que había traído al mundo ojos para ver y oídos para oír el dolor desde muy temprano; el dolor de los boyeros harapientos que acompañaban a las carretas y se movían al compás de ellas amasando el barro de los caminos con los pies descalzos, y el dolor de los bueyes que mugían de manera desesperada cuando los boyeros les clavaban las puntas de hierro de las largas garrochas, instrumentos de tortura a los cuales Pedro Mir aludirá en el primero de los tres poemas publicados en el *Listín Diario*.

En ese poema Mir identifica al país con el guarapo de la caña, ese jugo que sube por el tallo de la noble gramínea, e identifica a la caña, el fruto de la cual será el azúcar, con el sufrimiento de los que trabajan en producirla, sean hombres, sean bueyes; y lo hace desde el primer verso, en el que pide:

“Tráeme el sabor ardiente de la tierra
que se vierte en guarapo.
¡Sangre de espalda en tormento!...
...Tráeme el trajín de la zafra...
...Tráeme el rumor del molino...”

El molino es el conjunto de grandes cilindros dentados de acero que se mueven encajados unos en otros en direcciones

opuestas y muelen con el peso de sus masas la caña que va llegando al ingenio; y el ingenio, máquina de varios departamentos o secciones, lleva en los primeros versos de Pedro Mir, y sobre todo en ése de que estamos hablando, el vetusto nombre de trapiche.

El tema del sufrimiento del trabajador azucarero y con él el de los bueyes que cargaban sobre sus patas, al cabo de cada zafra, miles y miles de toneladas de caña, aparece en ese primer poema de Pedro Mir dicho de esta manera:

“...la loma baja un triunfo de esmeraldas,
 un triunfo de sudores,
 un triunfo de trabajo...
 ...la baba fecundante de la yunta
 urgida de garrochas,
 torturada de sangre.
 ¡Hay que llegar al trapiche
 antes que el sol levante!”

Me detengo en ese primer poema de Mir porque quiero que el lector se haga consciente de que la preocupación social del poeta no es una máscara con la cual sale por esos mundos a estrenar una moda. Es auténtica y la lleva en la entraña como lleva el animal su sangre, ese líquido de cuya existencia depende la vida; es tan auténtica que la extiende al hombre —el que trabaja, no cualquier hombre—, al buey, el que atado a un compañero forma la yunta, ésa que fecunda la tierra con su baba, palabra que en el poema de Pedro Mir adquiere una dignidad insospechada, absolutamente nueva.

Cuándo doce años después Pedro Mir escribía *Hay un país en el mundo*, retornará a su punto de partida y en la primera estrofa dirá que ese país al que alude en el título, el suyo, el territorio donde “¡Hay que llegar al trapiche antes que el sol levante!”, está “Colocado en un inverosímil archipiélago de azúcar y de alcohol”. El ingenio azucarero de sus años infantiles está ahí, en esa azúcar y ese alcohol, y con el ingenio está la explotación de los que siembran y cortan y acarrear la caña y

convierten su jugo en azúcar, pero está también la explotación de ese país suyo en el que habita un pueblo “Sencillamente triste y oprimido”.

Pero el lector debe tener presente que entre “A la carta que no ha de venir”, el primero de los poemas de Pedro Mir, y *Hay un país en el mundo*, que escribirá en Cuba en los primeros meses de 1949, hay expresiones de poesía social que no tienen relación con los ingenios de azúcar y sus trabajadores, y escribir versos que llevaran en su música mensajes sociales no era tarea fácil en la República Dominicana de Trujillo, sobre todo cuando esos mensajes sociales se confundían con los de carácter político, aunque éstos fueran encubiertos, según se advierte en “Poema del llanto trigüeño”, entre cuyos versos estallan exclamaciones como ésta: “...y dondequiera, ordeñada como una vaca mi tierra!”. El ordeñador era Trujillo, que además de jefe militar y jefe político del país, había usado esa doble jefatura para convertirse también en su jefe económico, en monopolizar de todo lo que podía producir riqueza.

Pedro Mir consiguió salir de la República Dominicana a mediados de 1947, casi diez años después de haberse publicado por vez primera versos suyos: Iba a Cuba, donde al llegar encontró que los exiliados dominicanos de la región del Caribe y de Estados Unidos estaban reuniéndose en Cayo Confite, un islote situado sobre la costa norte de esa isla, para organizarse en una fuerza de combate destinada a hacerle la guerra a Trujillo, y el poeta fue a dar a Cayo Confite. Los expedicionarios de Cayo Confite fueron apresados en el Canal de los Vientos por la marina cubana; los que habían llegado a Cuba desde Puerto Rico, Venezuela, Nueva York, retornaron a sus lugares de origen, pero el poeta Pedro Mir no podía volver a la República Dominicana a menos que quisiera consumir el resto de su vida en una

cárcel, y pasó a figurar en la lista de los exiliados dominicanos que vivían en Cuba.

Para un poeta que llevaba en el alma una carga emocional que brotaba de la situación de su pueblo, de la explotación de los trabajadores y de la tierra que fecundaban con su esfuerzo, el exilio iba a tener un poder transformador parecido al que tienen los toneles en que se añejan los vinos; lo tendría por dos motivos: porque en aquél en quien se reflejan los dolores colectivos, esos dolores se concentran y se subliman con la distancia y el tiempo; y si quien los padece es un poeta, de ellos se alimenta la mejor poesía, sobre todo si el nuevo medio en que se ha situado el poeta es como era Cuba, al mediar el siglo, en comparación con la República Dominicana. El desarrollo cubano superaba en todos los órdenes el de nuestro país, y el lector debe tener presente que en 1949 no había en Cuba nadie que pensara siquiera en la posibilidad de que Fulgencio Batista volviera al poder, y mucho menos mediante un golpe de Estado; y fue al comenzar el año 1949 cuando Pedro Mir escribió *Hay un país en el mundo*, sobre el cual el poeta y crítico Ángel Augier, de calidad y seriedad respetables en ambos oficios, escribiría en los primeros días de junio de ese año un artículo cuyo título, a la vez que era una paráfrasis del que llevaba el poema, daba una definición de la categoría que con él alcanzaba Pedro Mir. Ese título era “Un nuevo poeta en el mundo”.

Hay un país en el mundo se publicó en La Habana (el colofón dice que terminó de imprimirse el 5 de mayo de 1949), y fue la primera publicación individualizada de un poema de Pedro Mir. En el poema aparece de nuevo el ingenio como sustanciación —porque no podría decirse personificación— de los peores males nacionales, pero esta vez toma cuerpo en ese poema una tendencia que se traslucía en el verso “...la loma baja un triunfo de esmeraldas” de “A la carta que no ha

de venir”. En su antología de poetas dominicanos publicada en Madrid en 1953 y reeditada en Santo Domingo en 1982, Antonio Fernández Spencer refiere que “En una conversación que, de modo incidental, sostuvimos una vez, me confesaba Mir que si Rubén Darío estuviese vivo, y su poesía vigente, él se dedicaría a hacer poemas a la manera del autor de *Era un aire suave*”.

¿Qué aspecto de la poesía de Darío le llamaba la atención a Pedro Mir?

Cuando le hice esa pregunta el autor de *Hay un país en el mundo* dijo que la cadencia rítmica del gran poeta nicaragüense, y agregó: “No olvides que yo era músico”.

Y he aquí que las palabras usadas no sólo por lo que significan sino al mismo tiempo por la manera como suenan y la atmósfera que crean cuando se conjugan su valor objetivo, que es el sonido, y su valor subjetivo, que es su significación, juegan un papel singular en *Hay un país en el mundo* y en todo lo que después de ese poema va a escribir Pedro Mir.

Me adelanto a decir que no debe confundirse ese uso de las palabras que hace Pedro Mir con lo que Alfonso Reyes llamó jitanjáforas, dato que debo a la gentileza del profesor Abelardo Vicioso. Jitanjáfora, explicó el profesor Vicioso, quiere decir palabras sin sentido que se combinan con agradable sonoridad, tal como las combina Zacarías Espinal, de quien recuerdo un verso, uno solo; aquel de “hierosimilitanan su heráldica poyura”.

El uso de los valores musicales de las palabras que son al mismo tiempo valores conceptuales, pero esto último de manera independiente dentro del curso de la oración poética, es característico de la poesía miriana a partir de su poema *Hay un país en el mundo*, incluido éste, pero al mismo tiempo es una superación del uso de la musicalidad propia de la poesía que

hallamos en los versos de Rubén Darío. Pedro Mir escribe versos que si se aíslan de su contexto parecen violaciones de las reglas gramaticales y, sin embargo, esos dichos que por sí solos no tienen sentido, esas violaciones de las reglas aportan a su poesía una cualidad reiterativa tan convincente que el lector no se da cuenta ni de su carencia de sentido lógico ni de su violación de las reglas que debe seguir una oración. He aquí una prueba extraída de *Hay un país en el mundo*.

“Plumón de nido nivel de luna
salud del oro guitarra abierta
final de viaje donde una isla
los campesinos no tienen tierra.
Decid al viento los apellidos
de los ladrones y las cavernas
y abrid los ojos donde un desastre
los campesinos no tienen tierra.”

Hay un país en el mundo es un poema singular en la historia de la poesía dominicana porque es una pieza clave en el proceso creador que va dándose en su autor debido a que en ese poema cristalizan los jugos ocultos que estaban en forma larvada en sus facultades poéticas; cristalizan y brotan con tal naturalidad que quien no haya estudiado de manera acuciosa la obra anterior a *Hay un país en el mundo* no puede relacionar con ella ese poema clave; en cambio, el que haya leído *Hay un país en el mundo* y lea los poemas que le han seguido puede advertir con relativa claridad la forma en que va avanzando en desarrollo la capacidad del poeta para usar las palabras por sus valores musicales y al mismo tiempo por sus valores conceptuales, conjugando los dos de manera tan cabal para crear un clima poético que hace de esa manera de poetizar una característica definitoria de su obra.

Después de *Hay un país en el mundo*, quizá al año o al año y medio, viviendo todavía en La Habana, Pedro Mir escribe *Contracanto a Walt Whitman*, que se editaría en 1952 en Guatemala, adonde fue el poeta a vivir. Ese *Contracanto* está entre

las mayores piezas poéticas que se han escrito en la lengua española. Supera la *Oda a Roosevelt* de Darío como supera el Amazonas a los grandes ríos, y todo lo que seguirá al *Contracanto* será de calidad extraordinaria porque las facultades poéticas de Pedro Mir pasaron a señorear la lengua a partir de *Hay un país en el mundo*, como si dijéramos, a partir del momento en que adquirieron la suma de la libertad que le proporcionó al poeta su exilio.

La obra de Pedro Mir ha sido corta en términos de cantidad y extraordinaria en términos de calidad. Esa calidad debió llevar sus versos a otras lenguas, pero sólo ha sido traducido, y nada más al inglés, el *Contracanto a Walt Whitman*. De haber sido leído en Suecia, Pedro Mir sería Premio Nobel. Si no lo es, no se debe a que su poesía no tenga la calidad necesaria para igualar a la de Neruda; se debe a su condición de dominicano. Neruda tenía la dimensión de Chile y Chile tenía tanto peso en el mundo de la poesía que Gabriela Mistral, chilena y poeta como Neruda, recibió el Nobel antes que Neruda.

A Neruda está dedicado el último de los poemas de Pedro Mir. Fue escrito a finales de 1975. Su autor lo tituló *El huracán Neruda*, y es un huracán de poesía; un huracán que sacude de raíz el corazón de quien lo lea. Si Neruda pudiera volver a la vida, sólo durante el tiempo indispensable para leer ese poema, reconocería en Pedro Mir lo que es: uno de los más altos poetas de la lengua española; y lo juzgaría por la calidad de su poesía, no por la cantidad de poemas que haya escrito.

Santo Domingo,
31 de agosto, 1983.

EVOCACIÓN DE PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA*

Si el nombre con que se me conoce es de dos sílabas, se lo debo a Pedro Henríquez Ureña porque un buen día, cuando yo andaba por los veinte y tres años, el ilustre ensayista me aconsejó que no siguiera usando la E que aparecía en cada uno de los cuentos que publicaba en Bahoruco, la revista de Horacio Blanco Fombona, metida —y seguida de un punto— entre las palabras Juan y Bosch.

El consejo me lo dio el entonces Superintendente General de Enseñanza —que todavía la alta dirección de la educación pública dominicana no estaba encabezada por un secretario de Estado— en la casa de la calle El Conde donde vivía con su hermano, el Dr. Rodolfo Henríquez Laurazón, que había venido de Cuba, donde la única universidad del país —la de La Habana— había sido cerrada por la dictadura de Gerardo Machado. En esa ocasión —que no era la primera— fui a verlo para llevarle dos cuentos que don Pedro quería mandar a revistas literarias del Continente, una de ellas la bien conocida *Repertorio Americano* que publicaba en la capital de Costa Rica el cuentista Joaquín García Monge, y los dos cuentos iban firmados por Juan Bosch en vez del Juan E. Bosch que había sido el nombre usado por mí hasta ese día.

* *Isla Abierta*. Santo Domingo, 15 y 30 de junio, 1984, pp.36/7.

Tal vez una semana antes, el maestro de la lengua que era Pedro Henríquez Ureña me había preguntado, en ocasión en que nos hallábamos en el Café Paliza, de la calle El Conde, qué quería decir esa E que aparecía entre Juan y Bosch. “Es que yo me llamo Juan Emilio”, le respondí, y pasé a explicarle que como no me gustaba el último nombre usaba sólo su inicial; y en la ocasión en que me aconsejaba, poco después, que no usara más la E me dijo: “Olvídese de esa E, que para lo único que le sirve a usted es para confundir a sus lectores”, y a seguidas inquirió: “¿Para qué pone usted una letra sola en medio de un nombre tan sonoro como Juan y su apellido, que se pronuncia sin ningún esfuerzo?” Y remachó lo que estaba diciendo con estas palabras: “En cambio, es muy fácil recordar un nombre de dos sílabas, por ejemplo, Juan Bosch, como era fácil recordar el de Mark Twain.

En el escaso tiempo que Pedro Henríquez Ureña vivió en el país por esos años —no creo que llegaran a dos— se fue formando a su alrededor lo que en España dieron por llamar peña literaria, esto es, el hábito de reunirse en un café algunos escritores —que podían ser poetas, periodistas, historiadores, pero no dramaturgos ni pintores porque en esa época no los había en la Capital si se exceptúan los casos de Celeste Woss y Gil y Aida Ibarra, en Santiago el de Yoryi Morel y en La Vega los de Andrés García Godoy y Miguel Moya—. El sitio de reunión era, como dije, el Café Paliza, y allí íbamos en horas de la tarde, además de don Pedro Juan, José Llovet, notable periodista español, Tomás Hernández Franco, Manuel Arturo Peña Batlle, Franklin Mieses Burgos, Pompeyo Cruz y Manuel del Cabral cuando estaban en la Capital; alguna que otra vez iban Héctor Incháustegui y Manuel Llanes, y aunque al pasear por El Conde saludaban desde la acera, nunca entraron, al menos hasta donde alcanza mi memoria, ni Fabio Fiallo ni Vigil Díaz.

El retorno de Pedro Henríquez Ureña a su país no fue definitivo y no podía serlo en las circunstancias en que vivía el pueblo dominicano en esos primeros años de la década de los treinta, pero pocos meses antes de irse trajo a su familia, que era de tres personas: su mujer —todavía no había llegado al país la moda de llamar esposa a la compañera de la vida y el propio don Pedro rechazaba el uso de la palabra señora en lugar de mujer y lo hacía recordando que en España había sido de uso desde hacía muchos siglos la fórmula de despedida “saludos a mi señora su mujer”—, que se llamaba Isabel Lombardo Toledano y sus hijas Sonia y Natacha. Algunos años después conocí al hermano de doña Isabel, Vicente Lombardo Toledano, que durante mucho tiempo fue el más importante líder de la izquierda mexicana.

Cuando llegó su familia, don Pedro se mudó a Gazcue y un día me preguntó qué debía hacer para conseguir un pavo real porque doña Isabel le pedía uno para soltarlo en el jardín de la casa que estaba estrenando. “Yo me encargo de eso”, le dije, y dos semanas después doña Isabel tenía el pajuil en su jardín.

Don Pedro y su familia se fueron, pero él no se olvidó de los amigos que había dejado aquí; por lo menos no se olvidó de mí. Que recuerde, me escribió dos veces, y en una de ellas junto con la carta venía un cuento suyo en el que describía con una finura muy propia de su temperamento literario la atmósfera rica de color y de luz de Santo Domingo. Ese cuento fue publicado en Batoruco porque él me lo pidió en su carta y en otra me decía que no dejara de escribir, que leyera a los grandes cuentistas; fue él quien me recomendó en esa carta la lectura de Maupassant, de Kipling y de Quiroga. A mí me impresionaba que un maestro de su categoría se tomara el trabajo de dirigirme a tanta distancia en una actividad como la literaria y en la especialidad del cuento, que para esos años

no podía desarrollarse de manera cabal en una sociedad tan elemental como era la nuestra. A tal extremo llegaba el subdesarrollo dominicano que yo pude conseguir aquí un libro, —uno solo— de Ruyard Kipling porque me lo obsequió Julio Ortega Frier, pero de Horacio Quiroga no apareció ni una página, y en cuanto a Maupassant, había leído cuentos suyos sueltos que aparecían de vez en cuando en publicaciones españolas o argentinas.

Pedro Henríquez Ureña se había ido del país cinco, tal vez seis años antes de que yo hiciera lo mismo en enero de 1938, y cuando llegué a La Habana, un año después, en enero de 1939, quien me esperaba en el muelle de la Capital de Cuba era un hermano del ilustre filósofo, el Dr. Enrique Cotubanamá Henríquez, en cuya casa iba yo a encontrar una extensión de la mía. Para fines de 1940 yo tenía en Cuba dos trabajos; uno como autor de dos programas de radio que se pasaban tres veces a la semana cada uno a través de la estación CMQ, que era la más potente del país en esos tiempos, y el otro de visitante a médicos y vendedor de medicinas en las provincias de Matanzas y Santa Clara, y un día de ese año recibí en el laboratorio que producía las medicinas que vendía un recado del Dr. Henríquez en el que me daba la noticia de que su hermano Pedro estaba en La Habana y quería verme. Llamé a Cotubanamá —que así le decíamos sus amigos, sin el acento que llevaba su nombre en la última sílaba— para preguntarle dónde podía ver a don Pedro. “Está en el hotel Sevilla”, dijo Cotubanamá, “pero estará aquí, en casa, dentro de hora y media”, y a la hora y media, cuando él subía las escaleras de aquella casa que tenía a su frente las aguas del Atlántico, yo bajaba los escalones para encontrarlo a medio camino y allí nos dimos un abrazo cálido, estrecho. En los tal vez ocho años que habíamos estado sin vernos él había echado algunas canas, pero yo había echado más que él.

Don Pedro pasaba por La Habana en viaje desde Norteamérica, donde estuvo dando conferencias en la universidad de Harvard y allí había encontrado a su hermana Camila, mujer excepcional, de una finura exquisita, que también daba conferencias en una universidad de aquel país; él iba hacia Buenos Aires y no quería salir de Cuba sin visitar Varadero, la playa más conocida de las muchas que tenía —y sigue teniendo, naturalmente— la patria de José Martí, y Cotubanamá le había dicho que yo conocía Varadero porque viajaba por la provincia de Matanzas a la cual pertenecía el municipio de Cárdenas, en cuya jurisdicción se hallaba Varadero. A mi pregunta de cuándo quería ir a Varadero don Pedro respondió que de ser posible al día siguiente, y al día siguiente hicimos el viaje por la Carretera Central, porque todavía no se había hecho la de la costa que iba a llamarse Vía Blanca. Cotubanamá había conseguido que un amigo le prestara automóvil con chofer y don Pedro y yo lo usamos desde las ocho de la mañana hasta las siete de la noche, hora en que me despedí de él en el hotel Sevilla. En esa excursión de todo un día el hombre enciclopédico que era Pedro Henríquez Ureña habló de muchos temas, y con interés especial de la Segunda Guerra Mundial que estaba entonces en la etapa de mayor agresividad por parte de Alemania, pero a saltos preguntaba por sus conocidos de la República Dominicana y sobre todo por la situación del país en el orden político, en el económico, en el cultural.

La próxima vez que supe del más ilustre de los intelectuales dominicanos fue a mediados de mayo de 1946 cuando Cotubanamá me dio la noticia de que don Pedro había muerto en la Argentina mientras viajaba en ferrocarril de Buenos Aires a La Plata, una ciudad que está en la desembocadura del río que lleva ese nombre. Unos días después Cotubanamá me dijo que los miembros de la familia Henríquez que vivían en Cuba habían acordado pedirme que tomara parte,

en condición de expositor de la vida y la obra de don Pedro, en un acto que iba a celebrarse en La Habana para rendir homenaje a su memoria, y como era natural, cumplí ese deber, que para mí era mucho más que un compromiso.

Ahora, mientras escribo estas páginas evoco la imagen del personaje a quien ellas se refieren y lo veo ante mí con lo que era a mi juicio el aspecto más característico de su personalidad: la expresión de dulzura que emanaba de él en todos sus movimientos, lo mismo cuando levantaba ligeramente el codo para llevarse a la boca la tacita de café que cuando se ponía de pie y daba la mano para despedirse de los que le rodeaban. En lo que hace a su contextura, Pedro Henríquez Ureña no era ni alto ni delgado sino más bien de tamaño medio y cuerpo lleno, pero el rostro no correspondía con el cuerpo porque si bien la frente era ancha, a partir de los pómulos las líneas descendentes se estrechaban y el centro mismo de la cara, que está entre los ojos y la boca, quedaba iluminado por una luz que hacía resplandecer ese rostro como si fuera el de un joven que tenía siempre los labios ligeramente recogidos y también ligeramente entreabiertos, como si estuviera sonriendo de manera continua.

El busto que se le erigió en la esquina de la calle que lleva su nombre con la Leopoldo Navarro, en el barrio capitalino de Gazcue, no refleja esa dulzura, que era para mí lo más característico de la apariencia física de ese dominicano extraordinario. En el busto se le ve carirredondo y hosco, y él no era ni una cosa ni la otra. Yo lo conocí en Santo Domingo y volví a verlo varios años después en Cuba, y aquí y allá le vi siempre en la boca un esbozo de sonrisa que no era impuesto ni falso porque se correspondía con lo que expresaban los ojos y con su dulzura, que era a la vez perpetua, contenida y varonil.

PALABRAS DEL PROFESOR JUAN BOSCH
EN EL RECITAL DE ERNESTO CARDENAL*

Buenas noches a todos ustedes que tan cálidamente han saludado mi presencia en esta tribuna. Pero debo decirles que hoy yo no estoy aquí para hablar.

Como este acto es un recital de poemas de Ernesto Cardenal, y no es posible que él les explicara uno de sus poemas, yo escogí el último que figura en la última antología suya, una que se ha editado recientemente en Nicaragua, para leerlo yo, porque yo sí puedo explicar un poema de Ernesto Cardenal; y puedo explicarlo por varias razones.

En primer lugar, porque lo admiro, es decir, admiro a Ernesto Cardenal; en segundo lugar, porque ese poema me parece el resumen de su posición ante los problemas humanos. Ernesto ve los problemas humanos, que son los problemas de nuestros pueblos, con una dimensión universal, estelar; y una concepción de la miseria, del sufrimiento, de la esclavitud, de la sumisión a los que nos someten (y digo *nos* hablando de los pueblos nuestros), concebida en términos universales, es decir, del tamaño mismo del universo, hacen del poeta Ernesto Cardenal un caso de excepción entre los grandes poetas de la lengua española, y la lengua española tiene grandes poetas.

Por razones personales me tocaba decir esto. Como acabo de explicar, admiro a Ernesto Cardenal, pero además lo admiro

* Santo Domingo, 7 de julio de 1984.

profundamente, porque él es uno de los pedazos más nobles del corazón de América Latina.

Cuando él canta, canta por todos nosotros, por todos nuestros pueblos, no solamente por el suyo y las circunstancias de la vida hicieron que se me eligiera compañero suyo, como miembro del Comité Permanente de Intelectuales Latinoamericanos para la Defensa de la Soberanía de Nuestros Pueblos. Soy, como él, miembro de este comité, pero no soy igual.

Ernesto Cardenal es tan alto como puede ser alta la luz del sol, pero yo sin llegar a su estatura, tengo una razón para leer este poema; la razón es que a mí me conmueve la obra de los grandes poetas de una manera profunda, y no solamente intelectual y moral. A mí me parece que el poeta es el resumen mismo de lo más hermoso que tiene la humanidad y que tiene el globo terráqueo. Los poetas son para mí seres de excepción que por su excepcionalidad tienen una función que ejercer, y los que como Pedro Mir y Ernesto Cardenal la ejercen, merecen mi respeto; y no sólo mi cariño, mi amistad y mi admiración, sino mi respeto más profundo; el respeto que se tiene a todo lo que es excepcional.

Este poema que voy a leer se titula "En la tumba del guerrillero"; y quiero explicarlo antes de leerlo para que ustedes sepan por qué he querido leerlo. He aquí que por primera vez en la letra impresa, en cualquier lengua del mundo, un hombre explica la eternidad de la vida humana. Siempre se ha creído que la vida noble, cuando ha sido dedicada a la humanidad, pasa a ser eterna, sobre todo cuando muere el que la dedicó a todos los demás. Ernesto la explica en este poema como eterna en la medida en que la vida es una sucesión de transformaciones de una misma materia.

El hombre aparentemente desaparece, pero lo que hace es cambiar su forma; cambia su forma en otra materia, y esa otra materia cambia también a su vez; y la tercera materia, la cuarta

y la quinta, hasta la enésima, va cambiando cada vez pero siempre dentro de la vida que circula como un río eterno en el planeta en que vivimos, por tanto en el universo al que pertenece ese planeta.

Nunca había yo encontrado en un poema una expresión tan extraordinaria de la eternidad de la vida. Yo creía lo contrario; que la vida no solamente no es eterna, sino que es muy breve. Pero para aquellos que saben bien morir, para aquellos que mueren en defensa de los derechos de los pueblos, la vida es eterna.

Así lo explica nuestro huésped Ernesto “En La Tumba del Guerrillero”.

PRÓLOGO A *UN PASO HACIA LA VERDAD**

Guelo me ha pedido que prologue su segunda colección de pensamientos. ¿Pensamientos?

Guelo es mulato, frente tumbada por golpes de razas; pómulos salidos y labios anchos. En él hay tanto de negro como de blanco. Así su vida: tumbada y levantada; negra antes, hoy blanca; mulata vida ésta de Miguel Tavárez. Ignorante apenas si sabe escribir. Se le enredan los conceptos que deslumbran a fuerza de puros y nobles. Yo le he aconsejado que estudie. Pero me ha dicho que no puede. ¡Poder! ¿Qué no será capaz de hacer un hombre que fue terror de los barrios altos durante largos años y que hoy pasea una bondad infinita por las aceras centrales, donde cada boca le regala una sonrisa despiadada y cada voz le grita loco?

Él ha querido que yo haga un prólogo; mas he aquí que nada hay que prologar. Escribo esto porque debemos estimularle, si no hace alguna obra cierta dejará, por lo menos, de hacerla mala. Y, además ¡es muy corazonador ver como Guelo logró desasirse de su vida miserable para ser ahora un hombre libre! ¡Eso sólo basta ya para que, bajo su nombre todos pongamos nuestra hoja de laurel!

* *Un paso hacia la verdad*, de Miguel Tavárez. Santo Domingo, Imprenta Cosmos, 1933, pp.3-4.

Guelo es loco; sí. Todos lo gritan. Y yo lo creo porque nada más siéndolo se puede uno tirar, con amor y constancia, a este arroyo asqueroso que es hoy la humanidad, para ir diciendo, aunque traigan los oídos tapiados, con voz autorizada por experiencia propia:

Todos podéis ser buenos. Este no es el camino. Torced...

Hace tres años Guelo se nos arrimaba, los ojos enrojecidos y los párpados hinchados, para pedirnos o arrebatarnos violentamente un vaso de ron; hoy se nos acerca para proponernos un libro o leernos un concepto. Sigue teniendo la frente achatada, pero nadie le oye palabras groseras. Ahora, cuando no tiene con qué comer, pide; antes, cuando no tenía con qué beber, exigía. Entonces todos le atendían porque era “Guelo el Oso” y rompía cabezas; hoy todos le burlan porque aconseja y dice que “la mayor valentía de un hombre es respetar los derechos ajenos”. Pero en el presente como en el pasado usa un método común: obra por impulso propio. Nadie le obligó a ser bueno. Y lo es.

¡Que pruebe alguno y verá cuánto cuesta dejar de ser lo que fuera!

En la tierra hace falta una epidemia de locura como ésta que sufre Miguel Tavárez. Solamente así, siendo todos locos, dejaríamos de ser cuerdos peligrosos y locos necesarios.

“PALABRAS DE MÁS”*

PRÓLOGO A *LA SOPA DE TORTUGA Y OTROS CUENTOS*
DE MARIO E. DIHIGO

De los numerosos matices de la gracia que es posible alcanzar con la palabra escrita, Mario E. Dihigo prefiere el más difícil. Acaso no sea justo asegurar que lo prefiere. Pues en Mario E. Dihigo ese sentido tan fino del humor es una manifestación espontánea, una especie de cono psicológico en que coinciden las diversas fuerzas que integran su personalidad.

La gracia tiene muy distintas maneras de expresarse. Desde luego, en todos los casos quien la manifiesta tiene una mirada singular para cuanto le rodea. La pupila que toma la línea y la conduce, sin abandonar en momento alguno la sensación de parecido con el original, a deformar la imagen hasta lograr darnos el aspecto ridículo que yace incluso en el fondo de lo más trágico, es siempre singular. Pero hay matices dentro de tal singularidad; y esos matices distinguen el tipo de humorismo —expresión de la gracia— con que nos solazamos un poco en este valle de lágrimas que es la tierra.

El humorismo de Mario E. Dihigo es tan deliciosamente fino que apenas se advierte en su obra el proceso deformativo de la realidad.

Fundamentalmente, Dihigo es el “bon-vivant” en el sentido noble de la locución. Para él, la vida tiene numerosos

* *La Sopa de Tortuga y otros cuentos*, de Mario E. Dihigo. La Habana, Cuba. 1948, pp.5-7.

encantos, una atracción especial que emana de toda ella; de los sucesos que normalmente desenvuelve en su seno, de las criaturas que la padecen, la sobrellevan o la gustan. Ese sentimiento grato de la vida en sí y por sí misma es lo que expresa Dihigo, y de tal sentimiento brota con toda naturalidad el extraño origen de su humor. Pues se da el caso de que el humor —el buen humor— de Dihigo, se produce sobre un fondo humilde, más propicio al sufrimiento que a la sonrisa. La leve y generosa ironía de este médico-escritor no descansa en personajes, sino en situaciones. Es claro que las situaciones requieren personajes que las expresen; pero he aquí que los sujetos manejados por Dihigo son siempre humildes, o él los torna tales con su sentido veraz, simple y humano de la vida; y por tanto, las situaciones a que lleva a sus protagonistas son también humildes. No ridiculiza al personaje, sino que lo humaniza; no se ríe de él a carcajadas: lo contempla con una generosa y a la vez ligeramente escéptica sonrisa que tiene su fuente en un corazón cálido y sin embargo, templado por la bondad. Con los cuentos de Mario E. Dihigo por delante podría escribirse todo un ensayo sobre política, porque se advierte tan a las claras la raigambre popular, de legítima esencia democrática, en cuanto en ellos se relata, y resulta a la vez tan ajeno al propósito del autor expresar tal esencia, que uno admira, sin darse cuenta, esa naturalidad con que el “demos” va pasando por cada página, como si en realidad él existiera sobre la tierra sin enemigos y, por tanto, sin conflictos que lo amenacen. Decididamente, Mario E. Dihigo no podría vivir en un país donde el sirviente, la cocinera y el chofer tuvieran que ser tratados como animales de otra especie.

Mario E. Dihigo no inventa sus personajes. Cualquier lector avisado que conozca el medio donde trabaja Dihigo —Matanzas, la deliciosa— puede reconocer uno por uno sus personajes. Hasta en los detalles es fiel a la realidad. Así, en

un párrafo, cuando habla de un lesionado, y refiere que “se ordenó gorro de hielo y Depletán”, me toca evocar que fui yo mismo, cuando recorría la provincia yumurina vendiendo productos farmacéuticos, quien introdujo el Depletán en esa zona. “Naranjal” González es “Limonar Martínez”, el notable pítcher que tanto se distinguió en las series de “amateurs”; la consulta instalada a medias con un dentista es la misma que años atrás conocimos tantos pacientes y vendedores de medicina. Dihigo no es un imaginativo. Ve la misma vida que ven todos los matanceros; tiene ante sí los mismos problemas que sufren sus colegas, los médicos de la localidad; charla con iguales personas, recorre idénticas calles... Pero él ve todo aquello con una mirada sutil, en la que hay una piedad infinita, que en vez de triste se hace alegre gracias a la conformación íntima de ese hombre alto, bondadoso, fuerte, que ha traído al mundo el don de sonreír donde otros solo hallan ocasión para llorar o maldecir.

Pero todo cuanto vengo diciendo son palabras de más. Pues quien las lea lo hará porque va a leer los cuentos de Dihigo y en ese caso sentirá lo que yo. Sobro aquí. Por tanto, me despi-do. Y que me perdonen Mario E. Dihigo y el lector.

La Habana,
diciembre de 1947.

GUANUMA DE FEDERICO GARCÍA GODOY*

Rufinito, *Alma Dominicana* y *Guanuma*, son novelas concebidas con una misma idea central: usar los personajes de la historia dominicana como ejes de relatos en que los caracteres principales no son precisamente figuras históricas. Así, por ejemplo, en *Guanuma* Fonso Ortiz es el héroe de la novela pero no es el personaje histórico; el personaje histórico es Pedro Santana, y *Guanuma* es el escenario en que se mueve Pedro Santana.

En la concepción general, esas tres novelas de don Federico García Godoy nacieron bajo la influencia de *los Episodios Nacionales* de don Benito Pérez Galdós; pues en la vasta obra del escritor canario los protagonistas son seres comunes, gente del pueblo o de la clase media o de la aristocracia española, nunca héroes de las grandes hazañas de su país, pero los héroes de esas grandes hazañas son la contraparte justificativa de los protagonistas.

Además del general Santana, en *Guanuma* vemos ante nosotros al general Vargas, a Juan Pablo Duarte, a Luperón. Sin embargo la figura de Santana es la que más impresiona al lector, a pesar de que aparece descrita brevemente y en un solo capítulo. Pero la descripción es magnífica, obra de un escritor de alta categoría. Antes de llegar a Santana en persona, García

* Santo Domingo, Ediciones de la Librería Dominicana, 1963, pp.5-9.

Godoy prepara el ambiente; va formando, con la atmósfera del campamento, el carácter de Santana, como si ese carácter les llegara a sus amigos y sus enemigos a través de los ruidos, los movimientos y las peripecias sin importancia del vivac de Guanuma. Así, cuando García Godoy entra en el capítulo titulado “Ocaso de un astro” el lector se ha forjado una imagen adecuada del ambiente que ha creado Santana en torno suyo, y de ese ambiente deduce la manera de ser del general anexionista; de manera que al darse con la descripción de Santana en persona, encuentra que la figura es adecuada a la idea ya hecha.

Don Federico García Godoy tenía las cualidades necesarias para ser novelista. Sabía relatar; el relato no se le iba de las manos ni se le obstruía en ellas. Salvo algún que otro momento en que el autor filosofa, *Guanuma* es esencialmente relato, acción, hechos. Si el novelista no logró crear caracteres definidos en Fonso Ortiz y Rosario, anduvo muy cerca de alcanzarlo; y debemos reconocer que si lo hubiera logrado, *Guanuma* sería una obra maestra, un “capo lavoro” como dicen los italianos.

Pues la novela está bien concebida; la trama es fluida, los personajes históricos aparecen trazados con seguridad, el ambiente está bien reconstruido. Y por último el lenguaje es hermoso y simple, muy de la época en que *Guanuma* fue escrita, cuando el habla española de los literatos americanos brillaba bajo el fulgor del parnasianismo francés modificado por el verbo de Rubén Darío. En medio de esa habla García Godoy introduce los modismos del lenguaje popular dominicano; y los lectores de *Guanuma* van a encontrar en la novela, dos veces por lo menos, una palabra que se había perdido en el país y que fue resucitada a fines de 1961 e incorporada entonces al lenguaje político nacional: es la palabra “tutumpote”.

Don Federico García Godoy vivió y murió en La Vega. En sus últimos años era de estatura sobre lo mediano, delgado, de tez blanca casi transparente; llevaba siempre chaleco, camisa abotonada hasta el cuello sin corbata, saco de dril y una gorra de tela para cubrirse la calva cabeza; paseaba de día por la acera de su casa y de noche tomaba asiento en un banco del parque, dando la espalda a la iglesia. Era hombre de vida simple y austera; escribía y daba clases, y fuera del tiempo que dedicaba a esos paseos, se le hallaba en la sala de la casa, con un libro en la mano. Para mí, entonces un niño, era una especie de ídolo, pues escribía libros y tenía una biblioteca importante. Esa biblioteca se quemó una noche, y en el incendio se perdió mi primer libro, una colección de cuentos infantiles que yo mismo había ilustrado con dibujos a lápices de colores. Mi padre le había llevado mi tontería literaria a don Federico y, para ventura de la posteridad, el fuego le dio el destino que merecía.

Me ha parecido una idea excelente de don Julio D. Postigo que la Librería Dominicana reedite *Guanuma* en el año Centenario de la Restauración, es decir al cumplirse un siglo de los acontecimientos que forman el ambiente de la novela. Con esa reedición se les rinde homenaje a los restauradores y también a don Federico García Godoy, un escritor excelente, cuya obra prolonga en el tiempo la de los héroes de la guerra de 1863-1865.

Ciertos escritores tienen la virtud de entregarnos el pasado, y aún lo mejor del pasado, en bandeja artística, y a través de esa facultad dan a sus lectores un manjar que sólo ellos pueden ofrecer: resucitan los grandes momentos de los pueblos, las horas brillantes de su historia, y los ponen en nuestras manos, que de otro modo jamás los recibirían. Son dioses, puesto que regalan el tiempo ya ido con los acontecimientos que les distinguen.

Entre los pocos escritores dominicanos que nos obsequian el pasado como materia viva, y no como estudio histórico, está don Federico García Godoy. Y *Guanuma* es la prueba.

Santo Domingo,
20 de mayo de 1963.

PRÓLOGO A UN LIBRO DE CUENTOS POLÍTICOS*

Una vez dijimos, y a menudo lo hemos repetido en conversaciones, que la historia dominicana no podría escribirse tal como está escribiéndose de cierto tiempo a esta parte si Emilio Rodríguez Demorizi no se hubiera dedicado durante toda su vida adulta a recoger y publicar materiales que estaban diseminados en papeles sueltos y en archivos del país y del extranjero. Los datos que él ha aportado al conocimiento del pasado nacional han hecho posible, por lo menos en gran medida, que algunos historiadores pudieran analizar detalladamente muchos aspectos de ese pasado, y sin análisis pormenorizado de los sucesos no podemos ver la historia con claridad.

Para Rodríguez Demorizi no hay actividad social que carezca de sentido a la hora de escribir la historia. Buena muestra de lo que decimos es su libro *Cuentos de política criolla*, publicado por Librería Dominicana en octubre de 1963, edición que a esta altura debe haberse agotado.

En la introducción de esa colección figura “Un cuento”, que Rodríguez Demorizi copia del periódico *El Eco del Pueblo*, de fines de 1856; y lo hace para darle base a su tesis de que el género de cuento que el autor llama de política criolla “nació sin dudas con las contiendas políticas entre santanistas

* *Cuentos de política criolla* (Emilio Rodríguez Demorizi, editor), Santo Domingo, Editorial Librería Dominicana, 1977, pp.I-VII.

y baecistas”. La tesis no nos parece aventurada. La publicación en un periódico nacional hacia mediados del siglo pasado de ése que se titula “Un cuento” indica que no teníamos tradición en el género y que por no tenerla, para hacer burla de los enemigos o adversarios políticos, echábamos manos del cuento humorístico aunque viniera de otra lengua. Por ejemplo, el tema de “Un cuento” y las palabras con que fue realizado deben haber sido tomados del inglés, puesto que desde el siglo pasado ese tema y esas palabras se le atribuyen a Abraham Lincoln, quien al parecer los usó para defender un cliente cuando era abogado rural y por tanto años antes de alcanzar la categoría a que llegó como presidente de su país.

El libro de Rodríguez Demorizi comienza con diez cuentos de José Ramón López. Todos relatan episodios de la política criolla; algunos bien escritos, como “Siéntate, no corras”; algunos con partes excelentes, como la descripción del general en el cuento titulado “El general Fico”; en unos brota de súbito un humor insospechado, como en “Moralidad social”. José Ramón López tenía madera de escritor, como puede verse en las escasas líneas con que describe la aniquilación de La Vega Real que tuvo lugar el 2 de diciembre de 1562 a causa de un terremoto: “Y se oscureció el cielo y la tierra se desquició de sus cimientos y toda la ciudad desapareció con estrépito quedando en su lugar una laguna cenagosa”.

De Joaquín María Bobea hay en la colección de Rodríguez Demorizi siete cuentos. El primero, “La opinión de la marmota”, es típicamente pintoresco; el segundo, “Los gobiernistas”, es en realidad un comentario satírico, cuya última parte es el tema del cuento “Una decepción”, de Manuel de Jesús Troncoso de la Concha, que aparece en la página 127. “Una decepción” está mejor escrito que “La opinión de la marmota” y tiene la factura de un cuento pintoresco; es

decir, tiene a la vez gracia y humor. “Cómicos y acróbatas políticos, Le coté y Cohetes tirados”, de Bobea, son sátiras, no cuentos; “Yo no conozco a nadie”, del mismo autor, es un episodio, bien escrito por cierto, de la acción de la Loma de Cabao, en la que Ulises Heureaux, que figura en “Cohetes tirados” con el nombre de general Troncoso, derrotó a Cesáreo Guillermo. Sin embargo, su condición de episodio no le impide ser un cuento político muy bueno. “El que más patea”, último de los de Joaquín María Bobea, no es cuento; es un apólogo, y bueno.

De Lorenzo Justiniano Bobea, hermano de Joaquín María, hay en el libro de Rodríguez Demorizi un típico “Cuento de política criolla” en el cual el actor es a la vez, como solían serlo en el siglo pasado y a principios de éste todos los “generales” dominicanos, un “militar” y un político; y de ñapa, como dice el pueblo, ese “general” era un arquetipo de sinvergüenzas.

“La huelga”, de Víctor M. de Castro, es una anécdota de Lilís, asunto en que podríamos decir que de Castro se especializó. Lilís es la fuente más rica de anécdotas políticas que tenemos en nuestro país, y de Castro escribió muchas de ellas. Lástima que en “Cuentos de política criolla” aparezca sólo “La huelga”, que es muy buena.

De Vigil Díaz, a quien Rodríguez Demorizi hace figurar con un resonante Otilio antes de su conocido nombre de Vigil, hay en la colección seis cuentos encabezados por “El delegado”, descripción de una acción de armas hecha en una lengua rica, suntuosa; la misma lengua que se desborda en “Carvajal” en párrafo como éste: “Una noche, mientras se derramaba el toque de ánimo del campanario de la iglesia de Santa Bárbara, la patrona de los artilleros, y el terral fresco y arrullador batía los velámenes de los balandros listos para zarpar y las linternas sangraban y rutilaban en los mástiles; con un cielo alto y tachonado de estrellas, y con la cartuchera congestionada

de recomendaciones ejecutivas, Carvajal puso proa franca al Este, en el Mario Emilio, que era un balandro raudo como una gaviota”.

La descripción de la forma en que vestía Carvajal, que “estaba de comérselo con cucharita” (p.147), es simplemente deliciosa y muy a lo Vigil Díaz. En “Cándido Espuela” Vigil Díaz nos presenta el tipo clásico del dominicano de principios de este siglo, pequeño burgués malicioso que simulaba ser lo que no era; en “El Secretario”, a otro tipo de pequeño burgués que simulaba también ser lo que no era, pero en sentido opuesto a Cándido Espuela, nombre que resume a quien lo llevaba, que parecía ser cándido y sin embargo tenía tamaña espuela escondida en el jardín de su inocencia. En “Saramagullón”, Vigil Díaz nos da la estampa de un malicioso, pero despreciable, espía de los soldados yanquis que recorrían la zona del Este buscando “gavilleros” que matar. Pero en “El miedo de arriba”, que es una anécdota de Alejandro Woss y Gil, la rica y suntuosa lengua de Vigil Díaz se empobreció de golpe, porque escribir anécdotas es una especialidad que él no conocía.

De Ramón Emilio Jiménez hay nueve trabajos. Tres son anécdotas de Lilís, de las que se hicieron más populares, mejoradas por el buen decir de Jiménez, que era escritor cuidadoso; otro es la conocida anécdota del paso de “Orden y Honradez”, lema del horacismo, por las tierras de la Línea noroestana; tres son anécdotas de Goyito Polanco, que en el terreno de lo anecdótico, muerto Lilís, superó a todos los dominicanos de su tiempo; otra es la también conocida de la respuesta que le dio un general cimarrón a Lilís al echarle éste en cara el uso indebido que le había dado a un dinero que le había enviado: “General, cuando usted moja el tronco las ramas se refrescan”. El último de los nueve trabajos de Ramón Emilio Jiménez es “Los ladrones de lo suyo”, el mejor de los nueve y de los mejores del libro.

La cola del libro de Rodríguez Demorizi está ocupada por Rafael Damirón (“Política de amarre”), Jafet D. Hernández (“De la guerra”), Max Henríquez Ureña (“Borrón y cuenta nueva”) y Agustín Aybar (“Sor de Moca”). Los cuentos de Damirón y Hernández se basan en dos frases de la picaresca política nacional, y las dos, como otras muchas que se leen en la colección, reflejan nítidamente la realidad social dominicana de principios de este siglo, pues un hombre como el “general” Niño Camilo, que en el cuento de Damirón es el autor de la frase que le da razón de ser al cuento, no era un cualquiera puesto que se hallaba en el número de los veinte a quienes estaba consultando el gobernador de Santiago acerca del posible sucesor del presidente Ramón Cáceres, y precisamente porque no era un cualquiera señalan hacia su origen social, que estaba en la baja pequeña burguesía campesina; así como en el cuento de Jafet D. Hernández, casi con seguridad creación anónima mejorada por el pueblo así como el rodaje en los ríos pule las piedras pequeñas que se llevan las aguas, lo que dice el soldado desconocido de la “revolución” que se acerca a la Capital resume y rezuma a la vez la necesidad y la ignorancia del campesino pobre de esa región de tierras ricas llamada Cibao.

El cuento de Max Henríquez Ureña es también un espejo de la realidad social dominicana, pero un espejo torcido que nos devuelve una figura irreal formada con materia que existía únicamente en la imaginación de sectores muy reducidos de la alta pequeña burguesía de la Capital y de Santiago.

En cuanto a “Sor de Moca”, de Agustín Aybar, es posible que el primero que le dio categoría de letra impresa a la frase con que está titulado fuera Bienvenido Gimbernard, en su revista “Cosmopolita”, quizá por el año 1928. Si la memoria no nos falla, Gimbernard caricaturizó a un campesino mocano que le decía al doctor José Dolores Alfonseca, mocano él

y especie de primer ministro del gobierno de don Horacio Vásquez: “Sor de Moca y vor pa el Serbo”.

¿Qué significación social tenía esa frase?

Pues la de destacar el esfuerzo que hacían miembros de la baja pequeña burguesía ignorante para hacerse pasar por componentes de una capa más alta. Al decir sor en vez de soy, y rotado en vez de roto, como lo oímos muchas veces en esos tiempos, esos dominicanos del pueblo pensaban que estaban dando demostraciones de un dominio de la lengua que sólo podían tener los miembros de sectores sociales privilegiados. Y naturalmente, el esfuerzo que se hace para parecer lo que no se es conduce a menudo al ridículo, y lo ridículo provoca risa en aquellos que pueden distinguir entre lo que es ridículo y lo que es sensato. Por eso los que se ríen de frases o actitudes ridículas de gentes del pueblo están con frecuencia en las filas de los privilegiados, y a menudo no se dan cuenta de ello.

Cuentos de política criolla no es una antología sino una colección en la que figuran once autores con treintinueve cuentos. En la mayoría de esos trabajos la política queda descrita como una actividad de sinvergüenzas, abusadores y ladrones; y era así como la veían los altos pequeños burgueses dominicanos y los comerciantes españoles, alemanes, holandeses, árabes, que se relacionaban con los funcionarios públicos mediante el pago de impuestos, especialmente en las ciudades como Santo Domingo, Puerto Plata y San Pedro de Macorís, donde se hallaban establecidos los importadores.

¿Qué base real había para acusar a los políticos de ser sinvergüenzas, abusadores y ladrones?

El hecho de que sólo ejerciendo el poder en alguno de sus muchos niveles podía ascender social y económicamente el bloque compuesto por la baja pequeña burguesía muy pobre, la pobre, la baja propiamente dicha y algunos sectores de la mediana; y de manera muy especial, las capas muy pobre

y pobre de la baja pequeña burguesía no disimulaban sus apetitos y trataban de satisfacerlos sin la menor consideración para nadie ni para nada. En una escala muchas veces mayor y en el más alto de los niveles, en el sistema en que ha vivido hasta ahora el pueblo dominicano no se conoce otra manera de conquistar posiciones públicas y honores o de acumular riquezas; y en los años cubiertos por los cuentos del libro de Emilio Rodríguez Demorizi la única industria que les abría sus puertas a los osados que procedían de las capas más bajas de la sociedad dominicana era el poder, y al poder se llega ejerciendo la actividad política.

En realidad, lo que se hacía al acusar de sinvergüenzas, abusadores y ladrones a los “generales” y políticos de la época de esos cuentos era llevar adelante, mediante la palabra injuriosa, una lucha de clases que se manifestaba en combates, escaramuzas, tiroteos y ejercicio violento del poder, pero también en la literatura, aunque los escritores de esos años no alcanzaran a darse cuenta de las causas que los llevaban a decir lo que decían.

Santo Domingo,
28 de diciembre, 1976.

PRESENTACIÓN DE *INFANCIA FELIZ**

El libro de Armando Almánzar que tienen ustedes en sus manos empieza con “Infancia feliz”, que ganó el primer premio de un concurso de cuentos organizado en 1977 por la Casa de Teatro. Ganar un primer premio de cuentos no era novedad para Armando Almánzar porque había ganado varios, dos de ellos en un mismo concurso, el que organizó la sociedad cultural La Máscara en el año 1966, y para esos días Almánzar era un principiante en el arte de dominar ese difícil género literario llamado cuento.

En “Infancia feliz” llama la atención el tratamiento que el autor le dio al tema: una historia contada mediante el monólogo de un niño en el que van insertándose unos cuantos diálogos de la gente del vecindario en que ocurre el drama, y esos diálogos cumplen la misión de proyectar hacia el lector el aspecto externo de la historia. Con ese artificio Almánzar convierte a su lector en el público, y tal vez sería más correcto decir que en la totalidad del público, que por esa razón pasa a ser más numeroso que las personas que se amontonan, haciendo comentarios, ante la casa donde han ocurrido los hechos que forman el relato.

“Infancia feliz” es un cuento de ambiente urbano, lo que se explica porque Armando Almánzar nació en la capital del

* *Infancia feliz*, de Armando Almánzar, Santo Domingo, Editora Alfa y Omega, 1978, pp.7-10.

país y esa capital fue haciéndose ciudad a medida que él iba haciéndose adulto. La ciudad es ahora el asiento de por lo menos un millón de personas, y en ella hay barrios donde lo normal es que cada vecino tenga su automóvil y a veces en una casa hay más de dos. Lo que ha hecho el autor de "Infancia feliz" para ganarse la vida ha sido siempre oficio urbano: vendedor de medicinas, visitador a médicos, burócrata en dependencias del Estado, publicista, productor de programas de radio y de televisión, crítico de cine. Su vida material se ha realizado en un encadenamiento de actividades que no conoció la gente de la generación anterior a la suya, y al escribir un cuento como "Infancia feliz" tenía que reflejar en él, como lo hizo, la atmósfera de esa vida material, que en fin de cuentas es la de seres propios de la sociedad urbana de un país dependiente.

Ofrecer a la observación y el estudio de las mujeres y los hombres sensibles ese reflejo, que viene a ser la sustancia misma de una realidad social en medio de la cual vive el autor, puede parecerles muy poca cosa a los que buscan la denuncia en la literatura, pero no es poca cosa porque sin necesidad de levantar acta ante la policía de la Historia, Armando Almánzar presenta en "Infancia feliz" una verdad tan sórdida que su cuento pasa a ser, al mismo tiempo que una obra de arte, una condena enérgica del tipo de sociedad en que se dan como plantas naturales padres borrachos, madres desnaturalizadas, amantes sin amor y niños abandonados que aprenden desde sus años más tiernos a ver el dinero como la imagen misma del poder y de la felicidad.

A esa capacidad de describir de manera objetiva, colocándose fuera del drama, una verdad social en que todos vivimos inmersos pero pocos alcanzan a ver en sus verdaderas dimensiones, se agrega en el caso de "Infancia feliz" el planteamiento del drama en dos niveles: el externo, de que hemos hablado, que se adelanta y sale a la puerta del cuento a recibir al

lector y orientarlo a fin de que no se pierda en sus vericuetos, y el interno, que hunde sus raíces más profundas en el alma confusa y adolorida de un niño. Esa manera no se había usado hasta ahora, que sepamos, en la literatura dominicana.

Para darle fin a este comentario hagamos dos preguntas y démosles una respuesta:

¿Por qué escribimos lo que va a usarse como prólogo de este libro ciñéndonos nada más que a un cuento? ¿Es que “Infancia feliz” es el único cuento bueno del volumen?

Es que en él se resume el libro hasta tal punto que éste se llama como él, y además para muestra basta un botón, según dice la muy probada sabiduría de la lengua española, y el botón llamado “Infancia feliz” es un cuento muy bueno.

Santo Domingo,
3 de noviembre, 1976.

PALABRAS EN LA PRESENTACIÓN
DE UN LIBRO DE CUENTOS*

Buenas noches Ligia, Aída, Virgilio; buenas noches a todos los presentes, y permítanme hacer un paréntesis para saludar de manera especial a los embajadores de España, de Venezuela y de Ecuador, que se encuentran presentes. Debo saludarlos porque lo que ellos representan es, a la vez, el origen mismo de la lengua en la cual hablamos, la lengua en la cual están escritos los libros que se presentan aquí esta noche, pero además de ese origen, representan también la extensión de esa lengua por el mundo americano y su vinculación con la tierra española. La lengua, y para mí concretamente la española, es algo cuya sola existencia me conmueve, me hace sentirme varias veces hombre, y pienso que si no fuera por esa lengua no podríamos expresar, no solamente lo que uno piensa y lo que uno siente, lo que uno sabe, lo que presiente y lo que ignora, sino algunas cosas profundas aún: las que decía, por ejemplo, Neruda, que escapan a la posibilidad de clasificarlas porque, como he dicho alguna que otra vez, los poetas auténticos tienen el don de saber en un instante, que es sucesivo, presente y constante, todo lo que ha sucedido, todo lo que está sucediendo y todo lo que va a suceder. El poeta vive en el corazón mismo del tiempo.

* Publicado luego como prólogo de *De niños, hombres y fantasmas*, Santo Domingo, Editora Taller, 1981, pp.5-12.

Hecha esta profesión de fe, cierro el paréntesis de saludo a los embajadores aquí presentes y paso a hablar de este libro, *De niños, hombres y fantasmas*, y necesariamente al hablar del libro tengo que hablar del género... diríamos de los dos géneros que figuran en él, pero más de uno, que es cuantitativamente mayoritario en el libro (me refiero al cuento); tengo que hablar también de su autor y tengo que hablar de la literatura dominicana. Así es que les pido a ustedes que sean pacientes para poder deglutir este emparedado en el que voy a referirme a cosas que al parecer son tan distintas; y empece-mos hablando del cuento.

Se ha dicho con frecuencia, y de parte de críticos respetables, que el cuento es probablemente el más difícil de los géneros literarios. Yo me he preguntado muchas veces: ¿Por qué es tan difícil? Porque a mí, aunque es verdad que lo que hago son cuentos malos, me resulta fácil hacer un cuento, y creo que lo mismo debe sucederle al Embajador del Ecuador, a quien tenemos aquí, que es un excelente cuentista, así como novelista y pintor, y lo mismo debe sucederle a Virgilio Díaz Grullón, que ha escrito en este libro cuentos no solamente buenos, sino muy buenos. (Entre ellos hay esa cosa muy difícil de encontrar en un cuentista o en un libro de cuentos, que es lo que yo llamo el cuento perfecto), y además lo hace con una gracia muy propia de él... Pero luego hablaremos de eso.

Es el caso que si el cuento es o no es un género que se ha ganado el título del más difícil de todos los literarios, debe ser porque se requieren algunas condiciones muy especiales en la conformación cerebral del escritor de cuentos. Y aquí tenemos esta noche, afortunadamente, a Margarita Fernández de Olmos, profesora de literatura latinoamericana en el City College de Nueva York, que ha escrito libros sobre el cuento, y en uno de ellos me enteré yo de que el cuento, señores, tiene leyes, leyes que siguen todos los cuentistas, y sin embargo, si

esas leyes no habían sido descubiertas, no estaban escritas, ¿por qué las siguen o tienen que seguirlas todos los cuentistas? Hay una sola explicación, lo que decía hace un momento: el cuentista debe tener una conformación cerebral sui géneris. Es cierto que son muy raros los buenos cuentos, los cuentos que podríamos calificar de perfectos, y también los grandes cuentistas son muy raros. Abundan mucho más los novelistas, los ensayistas, hasta los filósofos. Aparece de tarde en tarde un Guy de Maupassant en Francia, un Ruyard Kipling en Inglaterra o un Horacio Quiroga en América del Sur, pero no son abundantes los cuentistas y mucho menos lo son los buenos cuentistas, y son muy contados, extraordinariamente contados, los grandes cuentistas; Sherwood Anderson, en los Estados Unidos, Hemingway en los Estados Unidos, y tal vez en ese género suyo tan propio, Marx Twain, que escribió muy buenos cuentos.

Empecemos por la definición del cuento. No se sabe lo que es un cuento. Cada crítico lo describe en una forma. Yo tengo una manera de describirlo; yo digo que el cuento es el relato breve de un acontecimiento, de un solo hecho. Tan pronto el cuento deja de ser el relato de un solo hecho, deja de ser cuento.

¿Cuál es la característica del cuento?

Su intensidad. El cuento es intenso por el solo hecho de ser cuento; porque transmite en su brevedad y en el relato de ese hecho único una carga emocional muy tensa, y naturalmente, de tensa a intensa no hay más diferencia que ese "in" que nos indica que la tensión ha pasado a ser interior, que está en la entraña misma del relato. Pero el hecho de que el cuento sea intenso no requiere que el lenguaje en el cual se escribe sea un lenguaje a su vez intenso o tenso. Uno de los grandes cuentistas de Occidente, Anton Chejov, escribía con un estilo que no tenía nada de dramático. Tampoco Oscar Wilde, que fue un excelente cuentista, tenía un lenguaje dramático.

Lo dramático en el cuento de Chejov como en el cuento de Oscar Wilde y como en el cuento de Virgilio Díaz Grullón, no está en las palabras que usan, no está en la manera de decir las cosas; está en la sorpresa con la que el cuentista aturde inesperadamente al lector, utilizando una técnica que no se aprende —nadie puede aprenderla—. Gracias a esa técnica, de las palabras suaves, de las palabras tiernas, de las palabras que no tienen una garra para llevar al lector doblegado hacia un fin que se persigue, salta inesperadamente lo que el cuentista le ha escondido al lector, y en eso que le ha escondido se presenta en el cuento perfecto el final, donde está la carga emocional y por tanto la intensidad del cuento. Eso lo logra Virgilio Díaz Grullón; lo logra en general en todos sus cuentos, pero en forma magistral en los mejores y sobre todo en uno que he seleccionado como cuento perfecto, que leeré al final de estas palabras.

Este libro tiene para mí una importancia en la historia de la literatura dominicana y es su característica de literatura urbana, y eso tiene su explicación desde mi punto de vista; una explicación propia que voy a dar inmediatamente.

Cuando Virgilio Díaz Grullón nació yo tenía quince años de edad. Los había cumplido hacía pocos días. Esos quince años hacen una gran diferencia: el país en que yo viví mis primeros quince años no era el país en que Virgilio Díaz Grullón iba a vivir sus primeros quince años porque entre mi nacimiento y sus primeros quince años hay treinta años de diferencia. En esos años míos, en los primeros quince, la República Dominicana era una sociedad eminentemente rural, tan rural que cuando yo cumplía once años se hizo el primer censo que se hacía en la historia de la República, es decir, después de haber dejado nosotros de ser colonia española. El último censo nuestro fue hecho por españoles, y no se hizo más censo hasta el año 1920 (este de 1920 fue hecho por el

gobierno de ocupación militar norteamericana). Pues bien, en ese censo de 1920 la población campesina era de 83.4 por ciento; y no era cierto, sin embargo, porque aparecían como poblaciones urbanas las de municipios que no tenían más de 60, 70 u 80 viviendas, “hogares”, como se decía en la época de la Conquista. Es decir, aparecían como poblaciones urbanas los habitantes de las Matas de Farfán, los habitantes de Constanza y de muchos sitios pequeños del país, que en realidad no eran sino pequeñas concentraciones de poblaciones campesinas. Yo viví en una de esas poblaciones, y no solamente de niño, sino después, ya joven. Estuve viviendo, por ejemplo, en Constanza, y para que ustedes tengan una idea clara de cómo era de rural la Constanza de entonces les contaré algo del año 1929, no del 1920, cuando se hizo el censo sino nueve años después. En Constanza, en el 1929 no había un médico, no había un dentista, no había una sola persona que supiera poner una inyección, no había una farmacia; el correo llegaba una vez a la semana a caballo desde Jarabacoa; hacía ya tiempo que Clemencia, la curandera del pueblo, había muerto y no había aparecido una sustituta. Como yo llegaba de La Vega y había vivido en la Capital los constanceros creían que yo debía saber medicina y tenía que resolver los problemas médicos del pueblo. Si había que poner una inyección me llamaban para ponerla y yo la ponía porque no podía quitarle a esos pobres campesinos, que vivían en un centro oficialmente urbano, la ilusión de que con una inyección iban a curarse. Pero hay algo más grave que el hecho de que yo pusiera inyecciones de una manera tan desaprensiva y tan peligrosa para mis pacientes, y es que un día, acabando de llegar de La Vega donde había ido a hacer una diligencia, llegaron a buscarme a mi casa porque Felipito Cosma tenía un dolor de muelas que no podía resistir. Me llamaba la familia de Felipito Cosma, y me llamaba para que yo le sacara la

muela a Felipito. Y le saqué la muela a Felipito Cosma, que todavía vive y que con frecuencia va a verme. No hace un mes estuvo en mi casa. La gente del pueblo dice que hay un santo que protege a los inocentes. Yo no sé cuál de los dos era el inocente en este caso, si Felipito o yo. Yo creo que los dos éramos inocentes y que además lo eran también los familiares de Felipito que lo sujetaron en una silla como si se tratara de un loco furioso; uno lo agarraba con las dos manos por la frente, por la espalda, siguiendo instrucciones mías (ahí en realidad el responsable era yo) mientras dos lo sujetaban por los brazos. Había aparecido una especie de alicate de boca muy largo (no supe nunca para qué le servía ese alicate) que quemé con ron Brugal al que le apliqué un fósforo encendido, temeroso de causarle una infección, y le saqué la muela del maxilar superior. Tres o cuatro años después, leyendo la anatomía de Cendrero, supe que de milagro no le arranqué el tabique del seno maxilar. De manera que en realidad hubo un santo que lo protegió a él y me protegió a mí, porque si Felipito se muere a causa de esa aventura incalificable, realmente incalificable, yo hubiera sido un hombre amargado con la idea de qué había dado muerte a mi amigo Felipito.

Ese era el país en el año 1929, el país rural en el cual viví, cinco años después de haber nacido Virgilio Díaz Grullón. Pero Virgilio Díaz Grullón nació en San Pedro de Macorís... Bueno, en realidad no nació allí, nació en Santiago, porque su mamá era santiaguera y los familiares de su madre eran médicos, sobre todo uno muy conocido, el doctor Arturo Grullón, de quien hereda el apellido; su madre fue a darlo a luz en Santiago, pero Virgilio se crió en San Pedro de Macorís, y San Pedro de Macorís, aunque esto le duela a Antonio Zaglul, era la única verdadera ciudad del país en ese momento. No lo era la capital de la República, no lo era tampoco Puerto Plata,

lo era San Pedro de Macorís, que vivía rodeada de 5 ingenios azucareros, es decir, era un centro capitalista, el único centro capitalista que tenía el país.

En ese medio había un ámbito urbano que trasciende en los cuentos de Virgilio Díaz Grullón. Eso es lo que explica que mis cuentos sean cuentos rurales y los suyos sean cuentos urbanos.

Yo mantengo el criterio, leyendo este libro, de que Virgilio Díaz Grullón inicia la literatura urbana en la literatura dominicana, porque en el país se habían escrito libros, novelas, por ejemplo, como *La sangre* de Tulio Cestero, pero esa Capital que describía Tulio Cestero no era urbana. La vida de la Capital a principios de este siglo y a fines del siglo pasado no era urbana, tampoco lo era la vida santiaguera, ni la vida de La Vega, ni la vida de Puerto Plata. Las ciudades del país, con la excepción de San Pedro de Macorís, estaban, en realidad, transitadas de ruralidad. Todavía en los primeros años del gobierno de Trujillo la población de la Capital se levantaba a las cinco de la mañana, hábito muy campesino, muy rural, y, naturalmente, se acostaba muy temprano.

Pues bien, me llama la atención esa expresión de lo urbano dominicano en este libro, pero me llama también la atención el hecho de que, por lo menos diez años antes de que Gabriel García Márquez inventara Macondo, Virgilio Díaz Grullón inventó Altocerro. Puede haber tenido la influencia de algunos novelistas norteamericanos como Faulkner, pero en español se conoce Macondo, y antes de Macondo Virgilio Díaz Grullón había convertido a San Pedro de Macorís en Altocerro. Macondo naturalmente es Aracataca, la ciudad de nacimiento de García Márquez.

El español que usa Virgilio Díaz Grullón, el español que escribe en este libro, es muy fino, muy cuidadoso, sin estridencias, sin, diríamos, excesos musculares. Es un español

que puede escribirse solamente con pluma de mano y no a maquinilla. Está trabajado con mucha finura y me recuerda la prosa de Chejov porque también en estos cuentos hay cierta familiaridad con el estilo de Chejov, sin ser una copia de Chejov. Chejov escribía, o describía, mejor dicho, a una mediana pequeña burguesía rusa de su época, y Díaz Grullón describe a una mediana y también alta pequeña burguesía, y de vez en cuanto a un comerciante rico, pero de su país, y más concretamente, de San Pedro de Macorís. Es posible que la similitud del ambiente social en el que se mueve Chejov con el que describe Díaz Grullón explique ese parecido en la manera de ambos autores de elaborar el relato; y como en el cuento, lo mismo que en la poesía, la elaboración del género es concomitante, simultánea, con el lenguaje que lo expresa, encontramos natural que una misma manera, o una parecida manera de describir un determinado estrato social a través de cuentos, dé lugar a que en un país muy distante y en una lengua absolutamente diferente —ésta es de origen latino, aquélla es eslava—, haya esa familiaridad.

Este cuento que yo llamo un cuento perfecto es corto; se titula “La enemiga” y voy a leerlo, pero antes de leerlo quiero llamar la atención de ustedes hacia una facultad que como cuentista tiene Virgilio Díaz Grullón: la de describir complejidades psicológicas con una cantidad sorprendentemente escasa de palabras como puede verse en “La enemiga”.

Virgilio Díaz Grullón comenzó a escribir cuentos a los treinta y dos años y a esa edad era un cuentista maduro; tenía la madurez de un cuentista avezado en el tratamiento del género. Este cuento es de 1978. Al escribirlo su autor tenía 54 años de nacido y veinte y tantos años escribiendo cuentos. No resulta extraño, pues, que con sus dotes nada comunes pudiera escribir a esa edad eso que yo llamo un cuento perfecto.

23 de junio de 1981.

UNA MANERA EXTRAÑA DE MORIR Y OTROS RELATOS
DE PIRCILIO DÍAZ*

Con *Una manera extraña de morir y otros relatos* comienza una nueva etapa de la literatura dominicana. Su autor, Pircilio Díaz, nacido en Río Arriba, un campo de Baní, incorpora a las letras nacionales una forma novedosa del surrealismo mágico que conserva, como si fuera la sangre que les da vida a sus relatos, un realismo sorprendente cuando lo que va diciendo se refiere a la manera como vive la gente pobre del pueblo; de nuestro pueblo, pero también, como puede verlo el lector en *Ausente de la Tierra*, del pueblo haitiano representado en esta obra por el personaje llamado Mauricio.

La descripción de la vida cotidiana de los actores de su obra que hace Pircilio Díaz es de un realismo sorprendente a la vez que los hechos que se dan en esas vidas son de un surrealismo mágico que no tiene nada que ver con el que hallamos en *Cien años de soledad* porque lo que les sucede a los seres que pueblan los relatos no son acontecimientos sobrenaturales y sin embargo tampoco son los que les pasan a los hombres y las mujeres comunes.

Pircilio Díaz no ve la vida de la gente del pueblo como ésta es en su apariencia. Su ojo de gran observador penetra bajo la piel de los hechos y su fina sensibilidad literaria les descubre valores inéditos a las palabras que usa esa gente para

* En *Una manera extraña de morir y otros relatos*, de Pircilio Díaz. Santo Domingo, Editora Alfa y Omega, 1984.

mantener a flote su necesidad de seguir viviendo en un medio social envenenado por la miseria.

En Pircilio Díaz le ha nacido a la República Dominicana un escritor excepcional. Así lo proclama su acta de nacimiento literario, que es este libro. A *Una manera extraña de morir y otros relatos* y a su autor hay que hacerle desde ahora un espacio en la estimación de cada uno de las mujeres y los hombres de este país capaces de darse cuenta de que un escritor de la calidad de Pircilio Díaz nos enaltece a todos y amplía y eleva la categoría del gentilicio *dominicano*.

JOSÉ JÁQUEZ, INVENTOR DE GREGUERÍAS DOMINICANAS*

Las *greguerías* fueron creadas en España por un joven escritor llamado Ramón Gómez de la Serna que cuando inventó ese tipo de expresión tenía apenas 25 años de edad. En el *Diccionario Larousse* se describe la *greguería* diciendo que es una frase breve, aguda, paradójica, y el de la Real Academia Española la califica de “Agudeza, imagen en prosa que presenta una visión personal y sorprendente de algún aspecto de la realidad”.

De esas dos descripciones la primera me parece la más acertada, y a propuesta de Abelardo Vicioso, conocido profesor de Literatura, le aplico el nombre de *greguerías* a la sección que con el de *Ají tití* publica en el diario *El Nacional* José Jáquez.

Gómez de la Serna decía que la *greguería* es el resultado de humorismo más metáfora, y seguramente sin haber conocido esa opinión del creador de la *greguería*, José Jáquez usa esos dos componentes en cada uno de sus *Ají titíes*, que en su mayoría están expuestos en menos de dos líneas. Para él, la esencia misma del humorismo se halla en la capacidad de usar los valores ocultos de la lengua española enfrentando cada uno de ellos consigo mismo, pero en todos los casos valiéndose de palabras que suenan como si fueran iguales sin serlo.

* *Ají tití*, de José Jáquez. Santo Domingo, Amigo del Hogar, 1990, pp.13-14.

La voz *ají* es de origen taíno; con ella se denomina un tipo de pimiento usado para dar sabor a platos de la cocina criolla, y el agregado *titi* se le da cuando el *ají* es del tipo más picante; pero no parece que José Jáquez se haya propuesto mortificar con el ardor del *titi* a las personas que figuran en su larga lista de mencionados o aludidos en la colección de *Ají titíes*. Es más: las alusiones irónicas de José Jáquez son de un carácter tan cuidadoso de no herir a nadie que en ese aspecto las *greguerías* del dominicano son ejemplos de delicadeza como se aprecia en éste:

“Ya no se puede decir que los robos no tienen cura, pues acaban de asaltar a un sacerdote en Santiago”.

La *greguería* que ha inventado José Jáquez no sólo es original sino además fina. Se pueden leer todas y en ninguna de ellas hallará el lector la más mínima denotación de vulgaridad. Algunas son de carácter político, como ésta:

“Habrá que hablar con la Policía, a ver si detiene la inflación”.

O la siguiente:

“Como no hay harina, los estudiantes no podrán recibir el pan de la enseñanza”.

En todos sus *Ají titíes*, José Jáquez juega con la capacidad de la lengua española que le permite decir una cosa y al mismo tiempo decir lo contrario de lo que dijo palabras antes, un extraño don que descubrió el autor de *Ají titíes* sin que necesitara dedicarle al estudio de la lengua el largo tiempo que le han dedicado otros para conocer sus misteriosas entrañas, ésas a cuyo conocimiento le dedicaron su vida Dámaso Alonso y Pedro Henríquez Ureña.

José Jáquez ha resuelto publicar un libro de *Ají titíes*. Ese libro es el que el lector tiene en las manos, y yo me propuse escribir estas líneas de presentación de su obra porque tomo como un deber hacerlo con la de todo escritor dominicano

que sea capaz de introducir novedades en el campo de la literatura nacional, que es lo que hace José Jáquez con sus finas y agradables *greguerías*.

Santo Domingo,
4 de abril de 1990.

PALABRAS DE INTRODUCCIÓN A *INTENTO DE BANDERA*
DE LEÓN DAVID*

El lector de *Intento de bandera* tiene en sus manos uno de los grandes libros de poesía social escritos en la lengua española, y debo aclarar que cuando digo libro de poesía social no estoy refiriéndome a obras de poesía patriótica, revolucionaria, de denuncia política o algo parecido. *Intento de bandera* es una colección de 42 poemas de los cuales los más describen escenas, actitudes o episodios sociales. El primero de ellos es Escena, al cual presenta su autor diciendo:

“Detrás de la tristeza
un niño vi que asomaba la cara.
Por la esquina del miedo se perdió
Descalzo y con apuro
Le he sentido rondar a orillas del silencio.
Tras su escuálida imagen de ceniza
saca la lengua el hambre
y se echa en la calzada.
Detrás de la tristeza, sobre sucio cartones,
descansa un niño mudo.
Como no puede hablar quise prestarle estas
palabras;
pero en la esquina del miedo lo perdí
lo perdí para siempre
y ahora, en medio de la calle sin esquina,
sin niño, sin tristeza,
contra un poste de luz,
levantando la pata
un perro flaco orina.”

* *Intento de bandera*, de León David. Santo Domingo, Mograf S.A. Taller Gráfico, 1991, pp.5-6.

Ese poema está superado en su condición de descripción de un hecho social por el que se titula “Limpiabotas”, y éste, a su vez, es superado por “La prostituta callejera”, cuya última línea, además de que sorprende al lector como si fuera el final de un cuento de Rudyard Kipling o de Guy de Maupassant, es una descarga arrolladora de una denuncia de un mal social que se propaga como el peor de los venenos.

La poesía de León David empezó siendo la de cuartetos octosílabos que pasaron a ser de once sílabas enmarcadas en los sonetos clásicos de su libro *Compañera* o en el titulado *Trovas del tiempo añejo*, dejó atrás la poesía rítmica en *Poemas del hombre nuevo* y *Poemas del hombre anodino*. En esos dos libros los versos clásicos le dejaron espacio libre a la poesía moderna, en la cual el tamaño de cada verso es el que le conviene al autor, y al llegar a esa etapa del desarrollo de la poesía el poeta quedó en libertad de usar las normas poéticas que él aceptara; y León David usó esa libertad, pero la llevó tan lejos como cualquier otro poeta de la lengua española cuando escribió los poemas de *Intento de bandera*, libro en el cual el tema de sus versos es la denuncia, en lenguaje poético, de males sociales ante los cuales la poesía de la lengua española cerraba los ojos y la boca. Ni los veía ni los denunciaba.

Santo Domingo,
22 de septiembre, 1991.

PALABRAS DE PRESENTACIÓN DEL LIBRO
DE CARMEN SÁNCHEZ*

Carmen Mateo, doña Carmen, yo no pensé que alguna vez me iba a tocar en un acto como este, leer cosas que yo había escrito sobre la obra de una persona que todavía no había presentado un libro, pero esta noche, cuando salía para acá recordé que hacía algunos meses yo había escrito unas páginas sobre la poesía de Carmen Sánchez, y cogí ese texto y lo traje por si acaso. La verdad es que yo pensaba hablar aquí en otra forma, desde un ángulo diferente al que uso en el tratamiento de la poesía de Carmen Sánchez en ese trabajo, pero resulta que me precedió Mateo Morrison y de Mateo debo decir que es el primer hombre que ha tenido un parto séxtuple, porque eso lo viene dando las mujeres de cierto tiempo a esta parte, desde que la señora Dionea, canadiense, dio a luz cinco hijos hace ya muchos años y ahora ya andamos por los partos séxtuples pero el grupo de poetas, de mujeres poetas, y adviertan que no digo poetisas, poetisa a mí me parece una mala palabra, las mujeres poetas son unos seres privilegiados, extraordinariamente privilegiados y no sé por qué hay que degradarles su categoría llamándoles poetisas. Son poetas, como cualquier gran poeta hombre, tienen la facultad que han tenido los poetas hombres desde Homero hasta Pedro Mir.

* "Palabras de Juan Bosch", Suplemento Cultural de *La Noticia*, Santo Domingo, 1985, pp.3-4.

Se dio el caso de que aquí, en la República Dominicana, en un momento, y digo momento viéndolo con una perspectiva histórica, en que es evidente que nuestro pueblo está transitando, esta cruzando por un momento muy difícil, un momento en que se están perdiendo las nociones de lo que es un pueblo, de lo que es un estado, de lo que es la escuela, la educación de lo que es la lengua, ese don de los dioses que fue creado por el hombre, porque no es cierto que los dioses le dieran al hombre el don de la palabra, el don de la palabra lo fue creando el hombre a medida que iba transitando del mono al hombre.

En los tal vez dos millones de años que tardó en pasar de mono a hombre, el hombre fue creando la palabra. Y a nosotros nos tocó, en ese reparto de las palabras que se ha producido sobre la faz de la Tierra, nos tocó una lengua hermosa, rica, sensible, la lengua española, una lengua que salió de Castilla; Castilla apenas tenía siete millones de habitantes cuando se descubrió a América, pero hoy esa lengua la hablan más de doscientos millones de personas. Y en el único país de la lengua española donde está degenerando el dominio de la lengua es aquí en nuestro país, en la República Dominicana.

Naturalmente, la responsabilidad de esa degeneración no es del pueblo dominicano, es de la escuela pública dominicana que entró en caída vertiginosa hace ya muchos años y ya no educa, y ni siquiera mal educa, sino que deseduca. Pero de pronto en medio de un pueblo que está perdiendo el dominio de la palabra aparece un ramillete de seis mujeres, ahora son siete, porque ahora a esas seis se ha sumado Chiqui Vicioso, quien es que ha estado haciendo la presentación, ha estado fungiendo de maestra de ceremonia en este acto, y esas seis mujeres poetas que irrumpieron así de pronto como si salieran del fondo de la tierra ya parida de flores, fueron hasta un grado muy importante, una obra de Mateo Morrison, por eso

cuando hablaba aquí, y yo lo oía hablar, me decía a mí mismo que Mateo no solamente es un ciudadano ejemplar, y un poeta excelente, sino también un formador de poetas que sabe lo que está haciendo, que conoce la técnica de afinar el instrumento humano que trae a la tierra la capacidad de producir esas melodías significativas que se llaman versos.

Yo me encontré con este ramillete por primera vez en la casa de un familiar mío, precisamente estaba allí Pedro Mir también, y allí estaban Carmen Imbert, a quien tenemos presente aquí esta noche, allí estaba Sabrina Román, allí estaba Carmen Sánchez, allí estaba Mirian Ventura, allí estaba Dulce Ureña y allí estaba Mayra. Mayra se llama Mayra Alemán, y yo digo que debería llamarse Mayra Alemana, para conservar en el apellido el carácter femenino de su nombre.

¿Por qué razón en un momento histórico en que estamos perdiendo el dominio de la lengua se produce así este ramillete de poetas mujeres...? Este es un caso único, yo no conozco otro caso como este y he vivido muchos años fuera de la República Dominicana, y he viajado a muchos países y además en países de lenguas diferentes y tampoco he conocido un caso igual en esos países de lengua que no son la española, solamente se explica para mí este fenómeno como una manifestación del poder de la dialéctica. Porque así como se puede simplificar la exposición de qué es la dialéctica diciendo que no hay nada tan bueno que no tenga algún aspecto malo, así hay que decir que no hay nada tan malo que no tenga algún aspecto bueno. Es decir, en la dialéctica se manifiestan las fuerzas antagónicas que están constantemente en función en la naturaleza y también en las sociedades. Estas mujeres que aparecieron juntas y de golpe y por sorpresa con ese poder de expresión poético, representan lo antagónico de la sociedad dominicana en un momento dado de su historia, es decir, cuando nuestra lengua está sufriendo las consecuencias del

maltrato que se le hace a la niñez cuando se le enseña a hablar y a escribir, surge la fuerza contraria y se presenta de pronto en el panorama de las artes dominicanas estas seis mujeres poetas y jóvenes. Dense cuenta de que para que se reunieran ellas, una de Hato Mayor, otra de Puerto Plata, otra de la Capital, otra, no sé, me parece que Dulce Ureña es de algún lugar del Cibao, de Salcedo... para que ocurra eso es necesario que haya fuerzas que las reúnan, que las convoque, que ellas se relacionen entre sí, y esos hechos no son fortuitos.

Un hombre a quien la humanidad le estará rindiendo honores dentro de mil años llamado Carlos Marx decía "Que la casualidad, es decir, el azar, es una categoría histórica", por casualidad pueden conocerse dos mujeres que escriben versos, pero que se reúnan seis, y que las seis sean buenas poetas, no, eso obedece a que en este caso, la casualidad, el azar ha funcionado al nivel que le señaló Marx, de categoría histórica.

Decía yo al comenzar que pensaba decir de la poesía no exactamente las cosas que dijo Mateo, pero trillar este tema, y no voy a decirlo, porque Mateo ya lo dijo y no voy a superar a Mateo de ninguna manera.

Lo que voy a hacer, es que voy a leer lo que había escrito yo sobre Carmen. Anduve buscando algo que escribí sobre las seis, pero no lo encontré, aquello y esto se publicaron en una columna que sale en *El Nacional* todas las semanas bajo el título de Sumando, la columna se llama Suma para la Convivencia, cuya autora es Renata Domínguez, y yo he ocupado dos veces esa columna: la primera para hablar de esas seis jóvenes mujeres poetas y la segunda para hablar de Carmen Sánchez.

Esta columna la firma Renata Domínguez, Renata Domínguez es el nombre de una mujer uruguaya a quien conocimos Doña Carmen y yo en Caracas, en cuya casa estuvimos viviendo en los años de mi exilio, pero el nombre lo está usando otra persona, lo está usando porque para ella,

este nombre de Renata Domínguez quiere decir “Renacida en Santo Domingo”, esa mujer es Doña Carmen. Entonces, decía yo, en este trabajo: en marzo de 1983 ocupé el espacio dedicado a Sumando para hablar de un ramillete de poetisas mujeres, todas jóvenes, que de buenas a primeras irrumpieron en el ámbito literario nacional con una fuerza que era a la vez fina y deslumbrante. Las había presentado en la Biblioteca Nacional Mateo Morrison y *La Noticia* del 27 de febrero de este año publicó en su Suplemento Cultural versos de cinco de ellas. Al comentar ese hecho tan insólito, yo hacía estas preguntas:

¿Por qué en un país pequeño, cuyo pueblo no se distingue precisamente como buen hablante de su lengua, en cuyas escuelas se ha perdido la tradición de enseñar a usar las palabras con la debida propiedad, surgen de pronto, como si salieran en haz de un amasijo de sombras intensas, esas cinco mujeres poetisas? ¿Qué las identifica entre sí? ¿Qué las ha convocado, las ha llevado a reconocerse y les ha ordenado cantar? Cada una de las cinco jóvenes poetisas había explicado por qué escribía versos y en lo que escribí para Sumando reproduje esas explicaciones, sobre las cuales dije:

“Para mí, que pasé mas de diez años escribiendo cuentos sin poder definir ante mí mismo qué cosa era el cuento, resulta sorprendente que esta bandada de poetisas sepan, desde el momento mismo en que empiezan a ejercer el alto oficio de expresarse en versos, qué es la poesía, pero sé que por el sólo hecho de tener ese conocimiento todas ellas van a volar muy alto, y la convicción de que será así me proporciona una alegría intensa, vivificante, porque me siento seguro de que mi pueblo no va a quedarse mudo cuando deje de oírse el canto de Pedro Mir”.

Ahora quiero referirme a lo que dijo una de ellas, Carmen Sánchez, que fueron exactamente setenta y cinco palabras, de las cuales extraigo éstas:

“Concibo la poesía como un eterno clamor, un acto vivo que contradice, defiende y lucha... El poema reafirma la conducta humana. Creo en su fuerza. Creo en él al servicio del hombre, creo en su continuidad para seguir labrando camino y espacio... ¡Que hable la vida con su propio lenguaje!”.

Este concepto esencial (en el sentido de que es para esencia extraída de una masa de conceptos elaborados no a través de ideas sino de fuerzas instintivas), está presente en los versos que Carmen Sánchez ha reunido en un proyecto de libro cuyos originales han llegado a mis manos.

(Me refería a este libro que estamos presentando aquí esta noche).

Carmen Sánchez escribe poesía de una modernidad impresionante. Sus versos son modernos en la forma y en el fondo; en la forma, porque el único signo de puntuación que hay en ellos es el punto final con que termina el último verso y sin embargo el lector sabe donde están las comas y los puntos y comas; en el fondo, porque lo que dice es supremamente abstracto y a la vez supremamente bello. Es como si sus versos no estuvieran hechos con las palabras sino con resplandores o como si en vez de versos compuestos con sonidos fueran espadas de luz que penetran con señorío dominante en los dominios más íntimos de las ideas y de la sensibilidad de quien los lee.

En transición dice Carmen Sánchez:

Esta es mi tarde pródiga
siento energía vasta
deseo conversar
corre con los que corren
reír con los que ríen
ir con los que no van
no hay tiempo para cálculos
hoy se inauguran los hechos.

Y con un poema que no voy a leer ahora porque lo leyó Mateo en el de “Los cuchillos que duermen en mis labios”, lo menciono porque no fue por casualidad que lo escogió Mateo

y lo había escogido yo, es porque es un poema singularmente abstracto, puro, transparente y bello y terminaba diciendo:

No presento esos poemas porque sean los mejores de la autora sino porque son característicos de la modernidad de su poesía y de su capacidad de abstracción sin que ésta empale o deteriore su voz de poeta singular.

Buenas noches. Ah no, un momento, un momento, que aquí hay otra poeta o mejor dicho, hay dos poetas que se expresan con música, que son Xiomara Fortuna y Manuel Jiménez. Para ellos un aplauso otra vez.

PRÓLOGO A UN LIBRO LATINOAMERICANO*

El título del libro cuya introducción inició con estas palabras en *Nicaragua: Un siglo en veinte y tres poemas*, pero en realidad el título se queda corto porque en sus páginas hay muchas que son obra de dos grabadores, una argentina y un dominicano, su diagramador es dominicano naturalizado y su editor dominicano; de manera que si a los veinte y tres poetas de la patria de Sandino que, produjeron la sustancia poética, y con ella la razón de ser de este libro, se les suma la obra de quienes han pegado a esas páginas los hermosos grabados que las adornan, trabajo de quienes hicieron el volumen diseñándolo, componiendo los textos e imprimiéndolos y la dirección de la casa editora que tomó la decisión de publicarlo, hay que hablar de *Nicaragua: Un siglo en veinte y tres poemas* llamándolo obra latinoamericana porque en ella se han conjugado, los esfuerzos y creatividad de hombres y mujeres de tres países de América en su empeño de rendirle homenaje a Nicaragua a través de veinte y tres de sus poetas.

El primero de ellos es —y tenía que ser— Rubén el Grande, conocido con el nombre de Rubén Darío, cuyo poema “A Roosevelt” fue escrito en Málaga, España, un año después que ese Roosevelt, de nombre Theodore, presidente entonces

* *Hoy*, Suplemento “Isla Abierta”. Santo Domingo, 31 de enero de 1987, pp.3-4.

de Estados Unidos, le arrebatara a Colombia el departamento o provincia de Panamá para que Panamá, convertida en República, le cediera a Estados Unidos lo que Colombia se negó a darle: un enorme territorio por cuyo centro pasarían, y tienen más de 70 años pasando, las aguas del Canal de Panamá, que desde antes de quedar inaugurado como lo fue en el año 1914, es propiedad de una compañía cuyo dueño es el gobierno norteamericano. A ese Theodore Roosevelt le decía Rubén el Grande:

“Eres los Estados Unidos,
eres el futuro invasor
de la América ingenua que tiene sangre indígena,
que aun reza a Jesucristo y aún habla en español”.

Y seguía diciendo que esa América:

“...sueña. Y ama, y vibra; y es hija del Sol.
Tened cuidado. ¡Vive la América Española!”

Los últimos versos de ese poema, que ha sido leído y releído por varias generaciones latinoamericanas, eran cuatro. Helos aquí:

“Se necesitaría, Roosevelt, ser, por Dios mismo
el Riflero terrible y el fuerte Cazador,
para poder tenernos en vuestras férreas garras.
Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!”

Nicaragua es un criadero de poetas patriotas, y todo patriota es revolucionario, Rubén el Grande lo fue en la poesía, pero Ernesto Cardenal lo es no sólo en sus versos sino también en sus actividades sacerdotales y políticas. Es lástima que su “Canto Nacional” no cupiera en *Nicaragua: Un siglo en veinte y tres poemas*. Ese largo, intenso, hermoso poema, escrito en el español dialectal nicaragüense, rico en giros de dulzura desarmante, merece ser conocido en toda América.

En la breve antología para la cual se escribe esta introducción Ernesto Cardenal está representado por “Amanecer”, un poema que figura en *Poesía Nicaragüense*, libro de versos publicado por Casa de las Américas. El prologuista y

compilador de ese libro fue Cardenal, quien terminó el prólogo con estas palabras:

“Yo creo que los poetas aquí reunidos muestran o alguna vez mostraron, en diversa medida, que la poesía sirve para algo; para construir un país y crear un hombre nuevo, cambiar la sociedad, hacer la futura Nicaragua como parte de la futura patria grande que es la América Latina”.

Eso decía el autor de “Canto Nacional” en abril de 1972, más de siete años antes de que la tiranía de los Somoza fuera desmontada con la fuga hacia Miami de Anastasio Somoza Debayle (Tachito), el último de la dinastía que mantuvo la larga dictadura de la familia de ese nombre; y lo que decía Cardenal estaba avalado en esa antología con cinco poemas de Leonel Rugama, un estudiante de 20 años muerto en Managua el 15 de enero de 1970 junto con dos compañeros de su edad cuando nada menos que un batallón de la Guardia somocista destruyó a cañonazos la casa en que se habían refugiado.

Leonel Rugama figura en *Nicaragua: Un siglo en veinte y tres poemas* con “La Tierra es un satélite de la Luna”, cuyo último verso es una siembra de emoción:

“Bienaventurados los pobres porque de ellos será
la Luna”.

Rugama moría a cañonazos y en la cárcel de la Aviación escribía versos Ricardo Morales Avilés, entre ellos “Nos-Otros”, que el lector hallará en la breve antología para la cual se escribe esta introducción. A esa cárcel había ido a dar Edwin Castro, acusado de haber organizado con Rigoberto López y otros dos jóvenes la acción en que murió el fundador de la tiranía somocista, Anastasio Somoza García (Tacho). De esos cuatro jóvenes, dos eran poetas: Rigoberto López y Edwin Castro.

El primero había escrito, poco antes de la muerte de Somoza, un poema titulado “Ansiedad” en el cual se decían estas palabras:

“En mis venas nada un héroe buscando libertad.”

Y estas otras:

“Las flores de mis días siempre estarán marchitas
si la sangre del tirano está en sus venas.”

Las flores de los días del poeta se abrieron en todo su esplendor el 21 de septiembre de 1956. Ese día Somoza festejaba en la Casa del Obrero de León el inicio de un nuevo periodo presidencial y allí lo esperaba Rigoberto López, que en el plan convenido entre él, Edwin Castro, Cornelio Silva y Ausberto Narváez tenía a su cargo la acción de descargar sobre Somoza un revólver que llevaría oculto, y así lo hizo. Herido por los guardaespaldas del dictador, Rigoberto López cayó al suelo y desde allí disparó el tiro que iba a costarle la vida a Somoza. Muerto éste, el poder cayó en manos de su hijo Luis.

Luis Somoza Debayle gobernó el país hasta 1963, y entre sus hazañas está la de haber permitido que su hermano menor, Anastasio hijo (Tachito), ordenara la muerte a palos de los compañeros de Rigoberto López. Entre los cuales se hallaba el autor de “Mañana, hijo mío, todo será distinto”, el conmovedor poema de Edwin Castro que el lector hallará en las páginas del volumen que estoy prolongando con esta introducción. Ese crimen fue ejecutado en la cárcel de la Aviación de Managua el 18 de mayo de 1960, y la tiranía que lo llevó a cabo iba a durar 19 años más, a los que hay que agregar los 23 que para esa fecha tenía en el poder.

De seguro que al acabar de leer *Nicaragua: Un siglo en veinte y tres poemas* el lector se dirá a sí mismo, o se le dirá a algún interlocutor: “Efectivamente, Nicaragua es un criadero de poetas patriotas, y entre ellos abundan los héroes”.

Pero sin duda se dirá también a sí mismo, o se lo dirá algún interlocutor, que *Nicaragua: Un siglo en veinte y tres poemas* es un libro bello no sólo por la poesía estampada en sus páginas sino también por las ilustraciones que acompañan a

los poemas; unas ilustraciones creadas por Graciela Azcarate, argentina (Buenos Aires, 1947) y Tony Capellán, dominicano (Tamboril, 1955). Azcárate trabajó en madera —xilografía— y Capellán en linóleo. Y ambos lo hicieron con tanta finura y responsabilidad que el volumen que el lector tiene en sus manos acabará siendo en poco tiempo, un modelo de libro embellecido por la colaboración de los dos grabadores.

Pero no son ellos los únicos autores de la belleza de *Nicaragua: Un siglo en veinte y tres poemas*. A los nombres de Graciela Azcárate y Tony Capellán hay que agregar el de Vladimir Lerner, dominicano naturalizado, autor de la diagramación y por último al editor, Miguel Cocco, dominicano.

Poetas de Nicaragua, grabadores y diseñador argentinos y dominicanos y editor dominicano, lo que determina que la edición sea también dominicana, hacen de *Nicaragua: Un siglo en veinte y tres poemas* un libro latinoamericano, y como tal lo saludo con la emoción galopante que despierta en mí la convicción de que cada una de nuestras patrias chicas son porciones de esta patria grande que los españoles llaman, con razón, Iberoamérica, y nosotros llamamos Latinoamérica o América Latina.

LA POESÍA DE DULCE UREÑA*

Cuatro años atrás —el 24 de marzo de 1983— escribí para *Suma* un comentario acerca de cinco mujeres jóvenes que habían aparecido en el parnaso dominicano de manera subitánea, como si fueran un ramillete de flores que al abrirse estallaban produciendo poesía en vez de ruido, y cuando digo poesía quiero decir obra poética de mucha calidad, que el verso elaborado tan sólo a base de rima será literatura, pero para mí no es poesía. Además de la rima, y más allá de ella, un poema debe ser fuerza acumulada que al dársele salida conmueva las entrañas del lector a tal punto que los sacuda en lo más íntimo de su ser como si fuera un temblor de tierra contenido en palabras; y ese tipo de poesía-temblor de tierra era el que hacían las cinco jóvenes poetas acerca de las cuales escribí en un artículo en *Suma*.

Una de ellas era Dulce Ureña, autora de *Preámbulo*, libro de versos que habrá de salir de la imprenta cualquiera de estos días. Los poemas de *Preámbulo* son modernos, lo que significa que fueron concebidos y escritos de manera diferente en fondo y forma a los que se hacían en los años de César Vallejo y Federico García Lorca y hasta en los de Pablo Neruda.

En el poema actual la posición de las palabras escritas no obedece al principio de la rima visual que, por lo menos en la

* *El Nacional de ¡Ahora!* "Cátedra Libre". Santo Domingo, 14 de febrero de 1987, p.22.

lengua española, se siguió durante siglos; ahora lo que se cultiva es la rima sonora, y en consecuencia, al hacerse públicas las palabras de un poema están situadas de arriba abajo como le parezca bien al poeta, pero el conjunto debe sonar musicalmente, con la música poética, que no es la de claves y notas, bemoles y sostenidos que producen los instrumentos de una orquesta.

En la música poética lo que hay es armonía, el resultado de una relación armónica entre los sonidos que brotan de las palabras aunque esas palabras no hayan sido dichas en baja o alta voz sino sólo percibidas por la vista al ser leídas; y sucede que la armonía que produce la música poética llega directamente a la región del cerebro que por almacenar emociones, ideas y posiciones ante los problemas humanos y sociales es sensible a todo lo que evoca esas emociones, ideas y posiciones y expresa su sensibilidad con sacudimientos que son manifestaciones profundas de todo lo que hay en el alma del lector.

Pero la colocación de las palabras sin obedecer a la forma en que eran colocadas tradicionalmente no es la única novedad de la poesía moderna en lo que se refiere a la presentación de cada verso y del conjunto de las estrofas; hay otra: la carencia absoluta de puntuación salvo el punto al final de la última línea, y en cuanto al inicio de cada estrofa, sólo ahí se usan las letras mayúsculas. Esa manera de escribir y la ruptura total con la colocación de los versos en conjuntos de cuatro o de diez o de tres por estrofa proclaman la liberación del poeta moderno en lo que se refiere a forma de presentación de la obra poética. En eso como en el contenido emocional del poema, Dulce Ureña es una poeta moderna, y para que el lector quede convencido de lo que se le ha dicho en este comentario paso a ofrecerle dos muestras de su poesía.

Compañeras

Yo te entiendo
 a ti
 te prostituyó
 la noche
 por monedas
 A mí
 por ausencias
 la vida
 me prostituye
 entera
 Pero al fin de
 riendas
 percibimos a destajo
 una en cheque
 y otra
 en sueños
 el equivalente
 Probablemente
 estemos
 hoy
 de compras
 en la misma tienda.

Este dolor

Este dolor cansado
 lleva siglos buscando
 sin piedras
 que lo guíen
 Su abismal forma
 nos desconoce a todos
 Es escaso el mar
 para su canto
 Son torpes
 mis anginas
 en su fuerza
 Jactancioso y sin tino
 no se asilará en Vallejo
 ni en Cristo
 Duele tanto la voz
 de este dolor sin cuerpo
 que todo el aire
 del mundo
 está doliendo.

ALGO MÁS SOBRE EL MERENGUE*

Se sigue hablando del merengue, en unos casos para decir que el legítimo es el que se toca hoy a pesar de que cómo dijo Martha Miniño (*El Caribe*, 13 de agosto), éste “se ha nutrido de varios ritmos entre los que se encuentran la salsa, el calipso, reggae, cumbia, son, guaracha, jazz, rumba, hasta el Rock’n Roll”, lo que equivale a decir que el merengue no es ya dominicano sino una ensalada de numerosas verduras musicales extranjeras.

Martha Miniño dice que “hay varios tipos de merengue entre los que se cuentan el liniero, de origen en la Línea noroestana; merengue quebrado... también está el merengue de pregunta y respuesta...”, y menciona el pambiche, conocido, agrego yo, con el nombre de merengue apambichao, que se le dio debido a que en los años en que se tocaba, la tela de moda para trajes de hombre era una llamada pambiche que se hacía en Palm Beach, un lugar de La Florida, y lo de apambichao se le sumó para aludir a los que en los clubs y casinos bailaban vestidos con el traje de moda de los años 1920 y tantos, que era hecho con pambiche. Los que dijeron que se le llamó así para acomodarlo al paso de los marinos norteamericanos que ocupaban entonces el país ignoraban que ningún soldado yanqui bailó merengue

* *El Nacional*. Santo Domingo, 3 de septiembre de 1988, p.18.

en la República Dominicana; eso habría sido considerado por los jefes militares en la intervención un acto de traición a su bandera.

Martha Miniño dice lo cierto cuando afirma que hubo merengue liniero y merengue quebrado, pero debe tomarse en cuenta que todos eran merengues porque lo del merengue era la música que identificaba a los dominicanos a la hora de bailar, lo mismo si el baile era de gallera tocado con acordeón güira y tambora que si era de casino o club y se tocaba con orquesta. Para orquesta escribió Julio Alberto Hernández el bellissimo merengue titulado Desiderio Arias, una pieza que se tocó, se cantó y se bailó durante años hasta el mal día de 1931 en que Desiderio cayó abatido en las lomas maeñas por el plomo de los fusiles trujillistas.

En *El Nacional* del 21 de agosto se publica lo que dijo en 1947 el respetado merengero a quien todos los que se preocupaban por el origen y el destino de nuestra música popular conocieron con el nombre de Ñico Lora, y de acuerdo con sus palabras cuando él era muchacho “todavía tocaban la galopada, la polca, el sarambo, el valse, el chenche, la yuca, pero apareció el merengue y como gallo bueno hizo huir a todos los otros bailes”; y así fue, sólo que en la Línea noroestana y en el Cibao, porque en el Sur la música popular dominante fue la mangulina, ya desaparecida a tal punto que nadie se acuerda de ella.

Quien ha visto con claridad lo que significa el merengue para el acervo cultural dominicano es Fernando Echavarría, de quien dice Yanet Ventura, en una entrevista publicada en la Escala del *Listín Diario*, sin fecha, que pide “un nombre que identifique al merengue que se toca ahora”, y eso es lo que pido yo; no que se condene la música que se toca aquí y fuera de aquí con el nominativo de merengue sino que se le llame de otra manera porque aunque sea muy buena y guste mucho, no es merengue.

La patria dominicana no es sólo el conjunto de sus paisajes de montañas, de valles, de ríos, de playas; es también su lengua, la suma de sus hombres y mujeres, los poemas que han escrito sus poetas y la música que han escrito sus músicos. El merengue es parte de la patria porque fue creación del pueblo, y si los que amamos la patria no quisiéramos ver agotados sus lagos y ríos, ni secas sus playas ni destruidas sus montañas y desarbolados sus valles, tampoco queremos que llegue el día en que ninguno de sus hijos sepa qué fue el merengue, cómo sonaba, cómo se bailaba esa música que durante muchos años nos identificó a todos los dominicanos como partes de un mismo pueblo así como la cueca identifica a los chilenos, el tango a los argentinos y el corrido a los mexicanos.

Santo Domingo,
23 de agosto de 1988

ENCUESTA SOBRE LA CULTURA NACIONAL*

La cultura nacional está en una etapa de transición compleja que hace difícil caracterizarla así sea en sus rasgos generales. Por de pronto se advierte que al mismo tiempo que los dominicanos vamos pasando por un proceso de desarrollo capitalista que produce una inevitable división social del trabajo con importantes consecuencias de tipo cultural, transitamos también un camino que nos lleva de sociedad predominantemente campesina que éramos hace medio siglo a sociedad urbana dentro del modelo dependiente que le corresponde a un país del llamado Tercer Mundo.

Como sociedad con predominio de medios de producción campesinos sufríamos todas las limitaciones culturales correspondientes al aislamiento en que transcurría la vida del 75 por ciento de los dominicanos que no se enteraban de qué cosas sucedían más allá de sus campos, pero al mismo tiempo disfrutábamos de las ventajas de disponer de una franca definición cultural a partir de la cual podíamos proyectar un perfil propio en tanto conjunto de hombres y mujeres que formábamos una nación.

Ahora nos hallamos, como dije, en tránsito hacia una sociedad urbana de las llamadas del Tercer Mundo, y en consecuencia estamos convirtiéndonos en país de los que son

* Suplemento del periódico *Hoy*, "Isla Abierta", 16 de julio de 1983. p.4.

bombardeados día y noche a través de los medios modernos de comunicación con mensajes y presiones culturales procedentes de las economías capitalistas altamente desarrolladas. Esos mensajes y presiones transforman los valores propios de la cultura nacional en un amasijo de confusiones que pasan a ser nuestras en la medida en que van quedando incorporadas a la práctica diaria de nuestras vidas, pero no entran en nuestras conciencias porque no son creaciones de nuestro pueblo.

El mejor ejemplo que podemos dar de lo que acabamos de decir es el televisor, que los dominicanos usamos sin saber cómo ni por qué fue inventado ni cómo ni por qué ni desde dónde nos llegan a través de él los modelos sociales que se nos imponen de manera formal, pero sólo formal, sin que en ellos haya el tipo de mensaje que por razones de identificación profunda con nuestro pasado deja en la persona un sedimento formativo que tenga carácter positivo. Para nosotros, el televisor no es un agente de promoción cultural sino un instrumento útil para vender mercancías, que lleva dinero a las manos de quienes lo importan y de quienes han montado el negocio de la televisión y endroga al pueblo con productos culturales que no tienen que ver nada con la realidad social dominicana.

CHARLA SOBRE CULTURA POPULAR*

Tal como ha dicho el poeta Mateo Morrison, a mí se me fijó un tema para participar en este seminario, y el tema fue el de cultura popular. Dicho así, con esas dos palabras, el tema resulta muy vago porque la cultura popular sería en este caso la cultura del pueblo dominicano, pero como todos los pueblos del mundo, el pueblo dominicano crea su cultura popular; y aclaro, cultura popular porque la cultura tiene interpretaciones amplias y diversas. Es más, si analizamos la palabra en sí misma, la palabra cultura, encontraremos que en algunas lenguas romances, es decir, lenguas que han sido derivaciones del latín, y correctamente en el francés, que esa palabra se refiere al cultivo de la tierra, es decir, su origen, en su etimología, tiene una connotación puramente agrícola.

Y encontraremos esa palabra aplicada en forma de cultivo cuando se dice que Fulano de Tal es una persona cultivada en música, por ejemplo, o cultivada en geografía o cultivada en artes; pero en este caso el concepto de cultura expresado a través de ese participio del verbo cultivar, está limitado a conocimientos ejercidos, conocimientos que se ejercen en tal materia, en ésta o en la otra.

Cuando se habla de la cultura popular no es así porque no escapamos del concepto clasista de la cultura, o del concepto

* Museo del Hombre Dominicano, 15 de octubre de 1984.

clasista del aprovechamiento, uso y ejercicio de los conocimientos. No se dice de nadie del pueblo que sea, por ejemplo, un buen guitarrista, o un buen cantante, que está cultivado en música o que es una persona cultivada en canto; no, se dice que es un buen guitarrista o que es un buen cantante, y hasta se ha inventado una palabra compuesta de uso muy reciente: cantautor, cuando además de cantante es el autor de la letra y de la música de lo que canta.

Como cultura popular tenemos que calificar a aquellos valores de la cultura que crea el pueblo, y en ese caso, la cultura es un proceso en desarrollo constante, en desarrollo permanente. Así, por ejemplo, veamos el caso nuestro, el de la República Dominicana.

El pueblo dominicano, hace unos cincuenta años, menos aún todavía, hace unos cuarenta años, era un pueblo mayoritariamente campesino; todavía en el año 1935 —y señalo ese año porque en él se hizo un censo, el segundo que se hacía en el presente siglo; el primero se había hecho en el año 1920 y el otro en el 1935—, la población campesina figuraba en un 80 por ciento; en el censo de 1920 era de 83 por ciento. Quiere decir que de cada 100 dominicanos 80 eran, según el censo, campesinos, y yo digo que ese dato no era correcto porque, por ejemplo, siete años antes de que se hiciera este censo yo había estado viviendo unos 8 ó 9 meses en Constanza, y Constanza figuraba en ese censo como una población urbana, lo que era un municipio; y en el 1928 la ciudad de Constanza no tenía más de 30 viviendas, y si no tenía más de 30 viviendas —es decir, la población urbana debía ser de 150 personas, y 150 personas que vivían en un lugar rodeado de campo por todas partes (solamente les faltaba estar rodeados de campo por encima)—, tenían necesariamente que pensar, actuar, sentir como campesinos. Estoy hablando de Constanza como un caso, porque lo mismo sucedía

en Las Matas de Farfán para esa época, lo mismo sucedía en Elías Piña, lo mismo sucedía en lo que hoy se llama Ramón Santana, y se llama Jimaní, etc., y Padre Las Casas y muchos otros lugares del país que eran centros urbanos desde el punto de vista de la división política porque habían sido declarados municipios, pero no lo eran de hecho, es decir, sus habitantes no eran munícipes, eran campesinos porque en esos lugares la producción era campesina.

En Constanza, por ejemplo, había una sola familia que tenía una casa de comercio y una señora que hacía pan y galletas, y todos los demás vivían ejerciendo labores campesinas: unos hacían andullos, otros cosechaban frijoles (como se llamaba entonces lo que ahora se llama habichuela), otros cosechaban maíz, otros criaban puercos o vacas, etc.; pero era una producción campesina. Quiere decir que la población campesina de 1935 no era en realidad de un 80 por ciento, era más; y el campo dominicano en esa época estaba muy bien definido desde el punto de vista cultural.

¿En qué consiste la cultura? ¿Qué hace un pueblo cuando crea cultura?

Lo que hace ese pueblo es producir en lucha contra la naturaleza lo que necesita para vivir, para mantenerse; inventa a base de lo que le da la naturaleza en medio de la cual vive; inventa muchísimas cosas, y a la hora de divertirse, por ejemplo, sus invenciones se relacionan con las fiestas que puede crear a base de lo que la naturaleza le da. Vamos a concretar esto en un ejemplo:

Nosotros producimos plátanos; todos los dominicanos han comido alguna vez en su vida plátanos. De los plátanos hacemos mangú, tostones, plátanos fritos amarillos, hacemos pasteles de hoja; se hacen muchos platos diferentes que no se pueden comer en Francia. Por mucho que uno quiera comerse un pastel en hoja o un tostón en Francia no puede comérselo

porque en Francia no se conoce el plátano, no se produce el plátano. La lucha del pueblo francés contra la naturaleza para dominarla y ponerla a su servicio no tiene que ver nada con el plátano; la nuestra sí. Nosotros, y hablo de una sociedad campesina, que era lo que había para 1935, mayoritariamente campesina; nosotros teníamos que adaptar nuestros hábitos a la existencia de la yuca, del plátano, del maíz, de la auyama o de otras cosas. Por ejemplo, los franceses comían y sigue comiendo carne de caballo; aquí en nuestro país no se come carne de caballo; y no hay diferencia entre el caballo y la vaca o la res, desde el punto de vista de la gastronomía; no hay diferencia alguna porque son cuadrúpedos vegetarianos exactamente iguales; la leche de la yegua alimenta tanto como la leche de vaca, y de un caballo se puede sacar el mismo tipo de carne que se saca de una res, pero aquí, dada la vida que ha hecho el pueblo dominicano, en las actividades productivas el caballo se destinaba a transportar de un sitio para otros a las gentes y a los productos, y la vaca se destinaba a dar leche y a dar carne para comer; y debido a esas razones se creó en el pueblo dominicano el concepto cultural de que el caballo no se come, la vaca sí.

Como pueblo campesino nosotros teníamos hábitos creados por la lucha de nuestro pueblo contra la naturaleza. Esa lucha del pueblo contra la naturaleza se lleva a cabo en todo el mundo; pero se lleva a cabo en cada lugar de acuerdo con las condiciones, las circunstancias, el medio ambiente en que está un pueblo. Nosotros, por ejemplo, no producimos uva para hacer vino sino caña con la cual se puede hacer el guarapo y con el guarapo se puede hacer ron, se puede hacer el azúcar; pero en Italia, en España, en Francia no se produce la caña de azúcar; se produce la uva, y de la uva se saca el vino. Nosotros sembramos la yuca, que no se conoce en España, y con la yuca antes se hacía almidón que se usaba en el planchado de la ropa, y se hacen alimentos, y lo mismo podemos decir de la batata.

Una manifestación cultural propia del campesino dominicano muy característica y muy propia era convertir la jagua en una bebida deliciosa, verdaderamente deliciosa. La jagua es una fruta que ya no se conoce porque está en proceso de extinción; es una fruta de la cual nos habla Fernández de Oviedo en su *Historia general de las Indias*, y nos dice que las indias la usaban porque su jugo contrae las carnes, y que las indias usaban ese jugo de la jagua para mantener las carnes bien sólidas.

Pero aquí cualquier campesino, y especialmente cualquier mujer campesina, sabía qué hacer con la jagua; a la jagua se le pasaba un cuchillo de filo por fuera para quitarle una especie de polvillo marrón que tiene en la cáscara, luego se cortaba por lo menos en cuatro partes para quitarle las semillas y después una capa que tiene en la parte interior de la cáscara, una parte que es como si fuera una tela cubierta de pedacitos muy diminutos de cristal; entonces quedaba limpia la cáscara; esa cáscara se ponía en agua herméticamente cerrada en unos frascos de vidrio grandes que ya no se ven a los cuales se les ponía la tapa de cristal y se fortalecía el cierre con un cierre automático de alambre, entonces se dejaba ahí hasta que fermentara y al fermentar eso daba un refresco delicioso.

Pero, primero, la jagua ha ido desapareciendo; segundo, la población campesina no es hoy de un 80 por ciento ni de un 70 por ciento ni de un 60 por ciento; la población campesina debe estar en estos momentos por debajo de un 50 por ciento. Los campesinos y las campesinas que vinieron a la Capital de niños, ya no conocen la jagua, no saben hacer el jugo de la jagua, ese jugo fermentado de la jagua. Esa era una manifestación de la cultura popular dominicana que ha desaparecido; pero aún más: tampoco saben hacer el dulce de jagua, que se hacía con la cáscara de la jagua después de haber fermentado la cáscara, se dejaba y se cocinaba con agua de azúcar; así se hacía un dulce que ahora no se conoce.

Ha desaparecido también, conjuntamente, como efecto del desplazamiento de la población campesina hacia las ciudades o hacia afuera como, por ejemplo hacia los Estados Unidos, la lengua propia de los diversos lugares del país, la lengua campesina, propiamente hablando. Es difícil encontrar a cibaños que hablen el lenguaje cibaño que yo conocía de niño.

¿Por qué?

Porque los que han salido de su campo o están aquí en la Capital o están Nueva York o Venezuela, no oyen en su entorno, en su medio ambiente, el habla cibaña, y ya no la hablan, la han perdido, la van perdiendo poco a poco; y el habla es una expresión cultural; los pueblos van creando su habla, su manera de hablar.

El pueblo cibaño creó una forma dialectal de la lengua española, una forma que no la encontraba nadie en ninguna parte, excepto, hasta hace un siglo, en el caso de los negros curros de La Habana, que parece que fueron los que trajeron aquí los gérmenes de esa forma dialectal del idioma español. Eso consta en una de las grandes novelas que se han escrito en América, escrita en el siglo pasado en Cuba, con el título de *Cecilia Valdez*; su autor es Cirilo Villaverde, el creador de la bandera cubana, la de las tres barras azules y dos blancas, el triángulo azul y la estrella solitaria.

Se han perdido, por ejemplo, los bailes típicos. Ya los dominicanos no bailan el merengue que yo conocí en mi infancia y en mi juventud; el merengue nuestro no es ya el merengue que era, una creación cultural del pueblo dominicano, y tampoco lo es el baile de la mangulina. Para ver el baile de la mangulina tenemos que verlo aquí en este Museo del Hombre o en alguna actividad artística parecida, como si desenterráramos, por ejemplo, la tumba de un guerrero del año 900 ó del año 1000, o la osamenta fósil de un

animal desconocido; eso es lo que nosotros vemos cuando vemos bailar la mangulina. Ahora el pueblo dominicano no baila mangulina.

Naturalmente, no tenemos que lamentarnos de eso porque el proceso de la creación de las culturas populares es igual en todas partes del mundo. Las culturas populares van en desarrollo, exactamente en la misma medida en que los pueblos van aumentando su capacidad productiva o incorporando en la lucha para producir los elementos nuevo que el pueblo crea a través de sus inventores. Nosotros no sabemos ni podemos imaginarnos cómo se llamaba el hombre que hizo el primer instrumento de piedra, pero de entonces a acá, hasta ahora, todo lo que significó una transformación de los instrumentos de producción ha sido obra de los pueblos, a menudo a través de un hombre que inventa algo, pero ese hombre ha inventado algo porque su pueblo había llegado a un límite tal que ya necesitaba algo nuevo que agregar a sus instrumentos de producción. Digamos, cuando llegó el momento de inventar el ferrocarril, por ejemplo, era necesario absolutamente necesario inventar una especie de animal de hierro que sustituyera al caballo y a las otras bestias de carga, porque la producción de mercancía había entrado en la etapa de producir objetos de hierro pesados que no podía cargar un caballo. Ya se había inventado la máquina que se movía con vapor, y después a alguien se le ocurrió la idea de que la fuerza del vapor podía ser aplicada a algo que se moviera llevando carga, y se inventó el ferrocarril.

30 años después se le ocurría a otro señor, que en este caso era un norteamericano, que lo que los ingleses habían hecho con el ferrocarril podía hacerse con los barcos: poner una máquina en una nave que hiciera caminar esa nave por el mar, y se hizo una nave de hierro para que la hiciera caminar una máquina de hierro, y mucho tiempo después alguien dijo: “¿Pero por qué no hacer una máquina que cargue pero que

no necesite raíles y que no use carbón de piedra, sino otro combustible?”. De ahí salió el automóvil, y del automóvil salió el avión, y del avión ha salido el cohete. Es decir, la humanidad va avanzando hasta un límite y al llegar ese límite tendrá que seguir avanzando.

Cuando yo me fui de la República Dominicana en enero del año 1938, ningún agricultor usaba tractor aquí; algunos ingenios lo usaban para sembrar caña, aquí en el este; pero en el Cibao, por ejemplo, esa tierra fértil, pródiga, del valle de La Vega Real, nunca se usó arado, y mucho menos tractor, porque el tractor no es sino una máquina que ara; en vez de ser un buey el que lleve el arado, es una máquina. Pero hoy no solamente se usa arado de animales y de máquinas, sino que se usa abono, fungicidas, pesticidas. De todo eso no se usaba nada hace 50 años en República Dominicana. El desarrollo de los medios de producción afecta a todo el mundo, en todas partes, y naturalmente va afectando también eso que nosotros llamamos cultura y que creemos que se relaciona solamente con los conocimientos de cierto tipo: de tipo artístico, científico; y no es así.

Lo que ocurre es que en los pueblos más viejos que los nuestros los valores culturales de tipo artísticos, por ejemplo, las danzas, las canciones, se conservan; la sociedad va progresando, va cambiando, pero estos aspectos culturales con los cuales se identifica al pueblo desde su infancia se mantienen como bienes permanentes del pueblo. Entre nosotros se van creando nuevos valores culturales con lo que nos traen la radio y la televisión; ahora lo que quiere un campesinito de Los Higüeritos de Moca, por ejemplo, es bailar como Michael Jackson; ésa es una ilusión. ¿Por qué? Porque ve en la televisión a los imitadores de Michael Jackson.

La cultura es un producto —lo repito—, en el terreno de los conocimientos, en el terreno de la creación artística, de la

lucha de los hombres contra la naturaleza en la cual viven; los hombres tienen que dominar a la naturaleza y ponerla a su servicio para que esa naturaleza los alimente, los vista y les dé techo. La creación del bohío dominicano, que se hacía a base de tabla de palma, era el producto de todo un proceso cultural. En ese proceso había que saber tumbar la palma, había que saber abrirla, como decía el campesino, que no era sino hendirla con hacha, cortarla con hacha porque no había sierra ni método mecánico alguno para hacerlo; cortarla con hacha en partes a lo largo para después cortarla en tablas, y de la palma misma había que sacar la yagua para techar la casa.

Al principio las tablas se amarraban como se amarraban las vigas sobre las cuales iría el entablado y después la yagua; después, cuando empezaron a llegar clavos al país, se usaban clavos, pero los clavos de los bohíos (los bohíos eran hechos siempre con tablas de palmas, no con otra clase de tabla), esos clavos no eran redondos ni puntiagudos como ahora nosotros los conocemos; eran unos clavos grandes, cuadrados, con punta también cuadrada, aunque afilada; es decir, el cuerpo del clavo era agudo, pero no tenía la punta que tienen los de hoy. Todos éstos eran elementos de una cultura que conocía perfectamente el campesino.

La gente trabajaba en grupo, en común; por ejemplo, un bohío no lo hacía una sola persona ni los miembros de una familia; lo hacía una junta, que era como se llamaba la reunión de los vecinos; se hacía la junta para ser el bohío y la junta para poner las yaguas, para techarlo; pero también se hacían juntas para hacer siembras.

Nosotros tuvimos en nuestra sociedad características como la de las tierras comuneras que todavía se encontraban en Santo Domingo a la muerte de Trujillo por la región de Gurabo Francés, en las vecindades de la Línea Noroeste; antes de morir, Trujillo había comprado por ahí tierras comuneras. Esas

tierras se compraban pero no pasaban a ser propiedad del comprador. Lo que compraba el comprador era el derecho a usar esas tierras, a ponerlas a producir, y en algunos casos a cortar la madera. Pero la tierra seguía siendo de los miembros de la comunidad, de los vecinos, y lo que se compraba eran pesos de título: 100 pesos de título, 200 pesos de título. Eso quería decir que el que pagaba 100 ó 200 pesos de título que se repartían entre los jefe de las familias que ocupaban esos terrenos tenía derecho a sembrar ahí, a coger su cosecha y también, en muchos casos, a seleccionar madera, cortarla y llevársela.

Eso era una forma cultural dominicana, una expresión dominicana. Eso nosotros no lo habríamos hallado en los Estados Unidos ni en Venezuela ni se conocía, naturalmente, en Francia.

La propiedad comunera y su conservación en la República Dominicana hasta hace solamente 25 años eran una manifestación de cultura nacional, como lo es el traje que usan, por ejemplo, las muchachas yugoeslavas y los jóvenes yugoeslavos que practican las danzas tradicionales de su región o como lo son los trajes que usan las mujeres mexicanas y los hombres mexicanos que bailan sus danzas folklóricas en la región Tal o la región Cual; es decir, no pensemos en ningún caso que la palabra cultura se refiere sólo a los conocimientos adquiridos o a las capacidades artísticas o a las expresiones artísticas.

En el tránsito en que nos hallamos nosotros, de pueblo campesino en una etapa precapitalista a pueblo en una etapa de desarrollo capitalista correspondiente a la acumulación originaria; en un momento histórico en que no hay reglas de juego, nadie las conoce y como nadie las conoce nadie las respeta porque no las haya, se pierden los valores y hay que vivir en un ambiente distinto, en un ambiente nuevo, y hay

que adaptarse a ese ambiente nuevo; y estamos precisamente en el proceso de la adaptación. Lo que saben ahora muchos campesinos es cómo meterse de contrabando en los Estados Unidos y en Puerto Rico. Ya no se conocen ni siquiera el uso del machete, o el uso de la coa, que era un palo de madera puntiagudo al que se le sacaba la punta con fuego y se usaba para sembrar. El tipo de cultura que mantuvo la gran masa del pueblo dominicano hasta hace 25 ó 30 años entró en un proceso de transformación, y a esa etapa le corresponden nuevos colores culturales que todavía no han sido creados. Posiblemente estemos en el proceso de la creación de esos valores culturales; tal vez a eso se deba el atractivo que tiene para las masas nuestras las telenovelas y los cantantes de música nueva, de música moderna.

Pero los que conocen los barrios pobres de la Capital saben que aquí se ha trasladado un hábito campesino que no se conocía en la Capital, que es el de los rezos de los nueve días de los difuntos. En Cristo Rey, o en unos de esos barrios que llaman los sociólogos marginales o marginados, muere una persona, un hombre, un joven, una muchacha, o una señora, y se las arreglan a través de estaciones de radio, que se dedican a eso nada más, para hacerles llegar a todos sus familiares conocidos en los campos más lejanos, más remotos, la noticia de que murió María Josefa Pérez natural de Tal Parte, los familiares que están en la Capital y los que están en los campos aparecen para venir a los novenarios, y especialmente al último rezo de ese caso; llegan y se sientan en la calle, frente a la casa en sillas que todo el barrio reúne, y esperan todo el día y toda la tarde hasta que termina esa noche. Pero los vecinos de todo ese barrio y los choferes de los automóviles y de camiones respetan esa cuadra donde está la gente reunida; no pasan por ahí, no perturban a la gente; esa es una manifestación cultural nueva que no se

conocía hace 25 años en nuestras ciudades, pero mucho menos en la capital de la República.

Estamos en una hora crítica de las expresiones culturales cuando se están perdiendo las formas de las manifestaciones de cultura que se adquieren en una sociedad que era la sociedad campesina y todavía no se han creado las que corresponden a una población.

¿Por qué no se han creado?

Porque la mayoría de esos campesinos que han venido a la ciudad todavía no son elementos productivos. La mayoría de ellos son elementos intermediarios, es el clásico chiripero. El chiripero no produce, el chiripero intermedia; compra y vende; sale a vender o a comprar cosas que se va vender; por tanto no estamos todavía en el momento de crear valores culturales en esos barrios. Para que se puedan crear esos valores culturales es necesario crear una sociedad nueva, y eso no lo puede hacer el sistema en que estamos viviendo.

Quedo a las órdenes de ustedes para los que quieran hacer preguntas.

1.- *¿Usted cree que para preservar esos rasgos de cultura como la mangulina, el merengue, el Estado dominicano ha tenido algo que ver en eso?*

En realidad, todavía nosotros no hemos creado un Estado nacional, no lo hemos tenido. Al principio tuvimos un Estado hatero, después tuvimos un Estado español, luego un Estado pequeño burgués, después el Estado trujillista ¿Por qué hay que decir el Estado trujillista? porque lo cierto es que el Estado durante los 31 años del ejercicio del poder de Trujillo fue utilizado nada más que al servicio de los intereses de Trujillo. Trujillo era un pequeño burgués cuando tomó el poder, y en el poder se convirtió en el potentado más grande de la historia dominicana y el burgués más grande de la historia dominicana, puesto que explotaba fuerza de trabajo en todas partes; no era

solamente en los ingenio de azúcar, era también en la fábrica de cemento, en la fábrica de vidrio, en la lechera; en toda las actividades económicas de Trujillo; y después de la muerte de Trujillo lo que tenemos en un Estado subordinado, un Estado puertorriqueñizado al servicio del capital norteamericano; un Estado para servirle a los poderes imperiales nada más.

El Estado no ha hecho aquí una obra cultural. El pueblo conserva algunos valores culturales, como por ejemplo los carnavales, que en un sitio se celebraban en una forma y en otros sitios se celebraban en otra, o como era por ejemplo en la Semana Santa la costumbre de comer frijoles con dulce, habichuelas con dulce, y repartir entre la familia habichuelas con dulce; mandárselas aquí, mandárselas allá, esos valores culturales han ido desapareciendo.

Todavía no se ha creado en el pueblo dominicano la conciencia del Estado. El Estado no puede existir allí donde no hay una soberanía total; es decir que el Estado, todo su poder, toda su capacidad, de creación y también de opresión, estén al servicio de los intereses del pueblo, y nada más que al servicio de los intereses del pueblo; ese caso aquí no se da. Así es que tenemos que abrir los ojos claramente y ver la verdad nosotros mismos; somos un pueblo a la deriva en el mar de la historia, un pueblo que es muy heroico, muy luchador, pero no ha podido todavía en ningún momento ejercer la soberanía sobre sus territorios, sus aguas, su aire y sus seres humanos.

2.- ¿Cómo es que las organizaciones internacionales (UNESCO, OEA, BID), aportan tanto dinero para formar actividades culturales en los países en desarrollo y a la vez los países ricos dedican grandes sumas para la penetración de costumbres que no corresponden a los valores nuestros? ¿Cómo se explica esa contradicción?

Porque eso es parte de la lucha del sistema capitalista para controlar el mundo. Se da dinero, pero ese dinero no es para formar técnicos ni para favorecer a nuestros pueblos.

Ese dinero les sirve a los instrumentos del sistema, les sirve a ellos como parte de las armas que usan en esa lucha. Porque no podría el BID, el Banco Mundial, esas instituciones así, que a veces están encabezadas directamente, por ejemplo, el Banco Mundial está encabezado por MacNamara, imagínense MacNamara; MacNamara fue el jefe civil del Ejército norteamericano durante casi toda la guerra de Vietnam, pues les sirve como un argumento para defenderse cuando les digan que ellos lo que están reservando es cómo explotar a los pueblos: “No señor, nosotros estamos ayudando, fíjese que a la República Dominicana le damos tanto y más cuanto”, comprendes, pero no es cierto nada de eso, nada de eso.

En estos momentos en la República Dominicana hay 1500 médicos sin trabajo; han hecho cientos de estudiantes de odontología en la Universidad, en la UASD nada más, y nadie sabe a quiénes les van a curar los dientes esos futuros 800 odontólogos; sí, porque si hay 1500 médicos que están sin trabajo y hay muchos enfermos aquí que no tienen atención médica, se graduaron de médico pero no pueden servirles a sus posibles clientes, a sus posibles pacientes, y lo mismo pasará con nosotros. Nosotros todos estamos viviendo, en los países del Tercer Mundo, una vida totalmente falsa. Nosotros hemos creado 1500 médicos y hay médicos conchando aquí en la Capital; entonces, ¿para qué han servido los millones que se han gastado en formar 1500 médicos? Para nada.

3.- *¿Podemos decir que estamos ante una crisis de la dignidad nacional?*

JB: ¡Claro!

4.- *Se ha venido diciendo desde 1844 que nosotros no tenemos una real identidad nacional.*

JB: ¡Claro! La identidad nacional es pasajera, de acuerdo como se vea qué es la identidad nacional, pero la legítima identidad nacional solamente se obtiene cuando hay expresiones

realmente culturales propias de un pueblo, que ese pueblo preserva, amplía y fortifica, y para eso se necesita que ese pueblo disfrute de la soberanía. A nosotros viven engañándonos. Vamos a ver un caso concreto, el caso de Gregorio Luperón.

A Gregorio Luperón se le presenta en la historia de este país como si hubiera sido el jefe de la Guerra de Restauración, y Gregorio Luperón entró a la guerra después de comenzada como un anónimo más, un hombre del pueblo. ¿Pero qué sucede con Gregorio Luperón? Que fue el jefe del Partido Azul, y el Partido Azul era el de la alta pequeña burguesía dominicana, que sustituía a la burguesía que nosotros no teníamos. Esa alta pequeña burguesía le hizo mucha propaganda a Luperón porque Luperón estaba a su servicio; Luperón aparece incluso como escritor de libros que nunca escribió porque él apenas sabía escribir.

Luperón fue una gran figura histórica desde el punto de vista de que fue un hombre de mucho valor y que estuvo muy claro a pesar de su incultura, en cuanto a lo que significaban los Estados Unidos y en cuanto a lo que significaba la independencia de la República Dominicana, pero no es el tipo que nos han pintado en la historia. A nosotros nos pintan un Luperón que no existió. Deformaron su figura para presentarlo como el modelo de los héroes dominicanos, como el jefe de la Guerra Restauradora, y no fue verdad, el jefe de la revolución Restauradora, el jefe de Luperón en esa guerra fue Gaspar Polanco, pero a Gaspar Polanco también se le mantuvo y se le sigue manteniendo arrinconado en la historia por razones clasistas. ¿Por qué? Porque mandó a fusilar a Pepillo Salcedo, que era un miembro destacado de la alta pequeña burguesía.

5.- Luperón se hizo restaurador en pleno combate, pero al cabo de 4 ó 6 semanas ya es una figura preponderante del grupo beligerante dominicano, e incluso es el hombre en cuya espada, en cuyo

brazo se sustenta la Guerra de Restauración, sobre todo en la campaña que hace contra el ejército de Santana en la zona este, en Guanuma.

JB: Sí. Es ahí, en Guanuma donde Luperón en realidad da su talla de hombre muy valiente y muy patriota, pero hubo muchos tan valientes y patriotas como él. Antes no, eso de que a las 6 u 8 semanas ya era un jefe en Santiago, eso no es cierto; el jefe fue Gaspar Polanco, y el propio Luperón lo dice siempre, y le llamaba Generalísimo.

6.- Me gustaría oír su opinión en cuanto al arte popular, el arte del pueblo y el arte popular comercial.

JB: Es que aquí ya no hay arte popular; comercial sí, naturalmente, y el arte comercial se expresa a través de la televisión, fundamentalmente en forma publicitaria, en periódicos, en radio y en televisión, pero ese arte no lo hace el pueblo.

7.- ¿Y las máscaras para los carnavales?

JB: Sí, pero las máscaras de carnaval se hacen una vez al año. Eso no crea un artesanado, y yo lo sé porque yo hacía máscaras, y las hacía y las vendía.

LA PALABRA “CULTURA”*

Cuando decimos “cultura” estamos usando una palabra que puede tener varios significados. El vocablo llegó al español desde la lengua latina, en la que se escribía exactamente con las mismas letras, y en latín quería decir “cultivo” refiriéndose a las actividades agrícolas.

A tal punto ha perdurado en el español esa significación que para calificar a una persona de culta podemos valernos de cinco o seis sinónimos, entre ellos el de “cultivada”; sin embargo es el caso que ya corre por los países que hablan el idioma de Machado y de Neruda el consenso de que persona culta es alguien que tiene amplios conocimientos en varias materias, y en sentido limitado, que lo tiene en una materia, y en ese caso hay que agregar esto último; por ejemplo: Luis tiene una sólida cultura musical, o poética, o médica; o que se distingue por sus modales: Julio tiene maneras cultivadas.

Pero lo cierto es que en su significación más amplia y profunda la palabra “cultura” significa la acumulación de todos los conocimientos y de todas las artes que la humanidad ha venido creando en su larga lucha por dominar la naturaleza que lo rodea, de la cual saca su sustento, su techo, lo que la viste y la cura, y en suma todo lo que ha necesitado para mantenerse con vida y en constante evolución.

* *Textos culturales y literarios*. Santo Domingo. Editora Alfa & Omega, 1999, pp.11-13.

Cuanto el hombre ha hecho y todo lo que ha aprendido ha sido el producto de esa lucha contra la naturaleza, puesto que para ponerla a su servicio tenía que dominarla, y para dominarla necesitó de millones de años a partir del momento en que se dio cuenta de que en la Tierra había cosas que podían serle útiles; por ejemplo, desde que advirtió que tal árbol daba tal fruta y de que esa fruta era jugosa, dulce, y le aplacaba el hambre, hasta el día en que terminó de clasificar, dándoles nombres y describiéndolos, a cada árbol, a cada arbusto, a cada yerba; y otro tanto hizo con los animales de la Tierra, los peces y los moluscos y los quelonios de las aguas, y con la Tierra misma en sus valles, sus montañas, sus desiertos, y con lo que guarda en su seno y con el aire que la rodea y los planetas que ruedan con ella por los espacios.

Haciendo cosas con los elementos naturales que hallaba a su paso ese ser que acabaría llamándose hombre fue creando los conocimientos que ha acumulado a lo largo de los tres y medio millones de años que se le atribuyen de existencia desde que apareció en la Tierra en condición de antropopiteco, y para embellecer lo que hacía agregó las artes a los conocimientos.

De todos los conocimientos que él mismo había creado. La corona fue el don de la palabra, la capacidad de clasificar con un nombre cada objeto, ser vivo, elemento natural, y más tarde, las ideas; y fue la corona, no porque con el habla le pusiera fin al proceso que lo condujo de primate a hombre sino porque con su invención terminó una larga etapa de la vida de la especie y comenzó otra, la que le permitió penetrar en el mundo de las ciencias, en el cual no habría podido entrar si no hubiera sido capaz de concentrar en su cerebro la esencia de los conocimientos que había ido inventando y de las artes que había ido creando; esto es, si no hubiera podido moverse con libertad en el terreno de las abstracciones, que es donde se llevan a cabo las relaciones de valores, ¿y cómo llegar

a ese punto sin haber desenvuelto a sus máximas posibilidades ese instrumento de comunicación llamado el lenguaje?

Fue, pues, llevando a cabo la larga tarea de dominar a la naturaleza, de convertirse en el amo de la Tierra, sus árboles, sus animales, las aguas y los peces, y también de otros hombres, como el hombre fue organizando y acumulando todos sus conocimientos a través de la palabra, y a través de ella pasó a transmitírselos a las nuevas generaciones.

La satisfacción de sus necesidades llevó al hombre a hacer cosas, y haciendo cosas se habituó a otras necesidades, y para satisfacer las unas y las otras se veía obligado a trabajar. De todos sus inventos, el más importante fue ése; pero sucedió que en la misma medida en que él inventaba el trabajo y lo enriquecía constantemente con nuevas modalidades, el trabajo iba creándolo a él como ser pensante, y en el proceso de esa creación mutua se fue dando la acumulación de los conocimientos y las artes que el pueblo latino, limitándose al conocimiento y al arte agrícolas, llamó “cultura”, palabra con la cual nosotros nos referimos a la suma de todos los conocimientos y las artes reunidos, o del conocimiento y el arte de una materia que son dominados por una persona. Pero en este caso, *cultura* es un atributo de esa persona, no un concepto abstracto que podamos aplicar a todos los hombres.

Junio 14, de 1980.

CULTURA NACIONAL Y CULTURA POPULAR*

Los directivos de este Club nos han pedido que les hablemos de cultura nacional y cultura popular, un tema que fue muy discutido hace algún tiempo en los círculos de la juventud capitalense politizada.

Para colocarnos en una posición objetiva —que es la única correcta— ante el tema que se nos ha pedido tratar, lo primero que debemos hacer es definir la significación de las palabras “cultura”, “cultura nacional” y “cultura popular”, y lo segundo es aclarar el significado político de esas palabras en relación con la situación actual de nuestro pueblo.

Las palabras y sus cambios

Si decidimos entrar en materia inmediatamente debemos explicar que las palabras expresan conceptos y que los conceptos van variando de significación a medida que van pasando los años. Por ejemplo, cualquiera de ustedes puede hallar las palabras “imperialismo” y “reacción” escritas por José Gabriel García en varios de los tomos de su *Historia Dominicana*; pero los que

* Conferencia dictada el 29 de mayo de 1976 en el Club Cultural Capotillo, de Santo Domingo. Publicada en dos partes en *Vanguardia del Pueblo*, Año II, N° 46, Santo Domingo, órgano del PLD, 11-20 de junio de 1976, p.4; Año II, N° 47, 21-30 de junio de 1976, pp.4-5; y en *Política, Teoría y Acción*, Año IV, N° 39, Santo Domingo, órgano del Comité Central del PLD, junio de 1983, pp.1-10; y en *Textos culturales y literarios*. Santo Domingo. Editora Alfa & Omega, 1999, pp.42-54.

lean esas palabras en esa obra se llenarán de confusión si pretenden darles los valores o las significaciones que tienen hoy; pues cuando esa obra fue escrita en el siglo pasado la palabra “imperialismo” quería decir carácter impositivo (lo que se advierte, por ejemplo, cuando se habla del imperialismo de Luperón) y “reacción” significaba alzarse en armas contra el gobierno, y como entonces no se conocían los gobiernos de izquierda, la palabra *reacción* no tenía el sentido que le damos hoy.

Entre las palabras cuyo significado ha cambiado con el tiempo está “cultura”. Cultura, que originalmente se refería al cultivo de la mente mediante el estudio, la lectura o el trato con filósofos y gramáticos, significaba hasta hace relativamente pocos años acumulación de conocimientos de cierto tipo, como los científicos, los literarios, los musicales, los políticos. Pero hoy “cultura” quiere decir mucho más que eso, y además se ha convertido en una palabra con contenido político porque algunos le atribuyen el significado de ideología y otros hablan de “cultura burguesa” y de “cultura proletaria”. Es más, nos han contado que en este país de nuestros dolores hay un supuesto líder supuestamente marxista y leninista y maoísta que dice que el que oye música de Beethoven es un reaccionario porque Beethoven fue un músico burgués.

Si se siguiera ese criterio es reaccionario todo el que se monta en una bicicleta, en una motoneta, en una motocicleta, en una guagua o un automóvil, en un buque de vapor o en un avión, usa televisión, radio y teléfono o va al cine; usa penicilina o cualquier antibiótico o permite que le hagan una radiografía o un electrocardiograma o le pongan una inyección o enciende una luz eléctrica, pues todo eso fue inventado dentro del sistema capitalista y con el propósito de ganar dinero. Es más, todos los que nos hallamos esta tarde en este salón estamos vestidos con telas hechas a máquina, y la máquina es el producto clásico de la Revolución Industrial, que fue obra de la burguesía.

Los valores culturales, sean artísticos o científicos no pueden ser rechazados porque los haya creado la burguesía. Lo que hay que rechazar del capitalismo no es una sinfonía de Beethoven ni un cuadro de Manet, una novela de Balzac o de Dostoievsky o un poema de Byron. Lo que hay que rechazar del capitalismo son sus crímenes; la explotación de los países pobres de parte de los poderosos; los negocios a base de las drogas y la prostitución, los monopolios que se llevan nuestras riquezas y las guerras criminales como la de Viet Nam.

No confundamos la cultura con las posiciones ideológicas. La ideología es un producto de la cultura, y por razones que se explican mediante el buen uso de la dialéctica, la ideología está llamada a dirigir el desarrollo de la cultura debido a que la cultura es a su vez un producto social, y la ideología dominante es la que dirige todo el proceso del desarrollo social.

La humanidad está pasando actualmente del sistema social capitalista al sistema social socialista, y los padres teóricos del socialismo científico fueron Carlos Marx y Federico Engels. Pues bien, Carlos Marx y Federico Engels no habrían podido crear las bases teóricas del socialismo si no hubieran partido de los conocimientos acumulados y expuestos en libros y en cátedras universitarias por políticos, economistas y filósofos burgueses. Lo que hoy se conoce con el nombre de marxismo no habría podido elaborarse de ninguna manera si antes de Marx y Engels no hubieran existido y escrito los economistas ingleses de los siglos XVIII y XIX, los socialistas utópicos franceses de los mismos siglos y los filósofos alemanes del siglo XIX, como Ludwig Feuerbach y George Frederick Hegel; y advertimos que con la excepción de los socialistas utópicos franceses, todos los demás eran defensores a rajatabla de la burguesía.

Dijimos hace poco que la cultura es un producto social. Pero esas palabras deben ser entendidas en su sentido más amplio; en su sentido histórico, porque la cultura es la suma de todos

los conocimientos que ha ido acumulando la humanidad en su larga tarea de ir trasformando con su trabajo la naturaleza terrestre a fin de vivir dentro de ella mejor y más plenamente; y con estas palabras queremos decir tener una vida más satisfactoria en el orden material y en el orden espiritual.

Ahora bien, sucede que en una sociedad donde una clase explota a otras clases o capas de clases, la clase explotadora se adueña de los medios que proporcionan una vida más satisfactoria en el orden material y en el orden espiritual, y las clases y capas explotadas no pueden disponer de los medios que proporcionan esos tipos de satisfacciones. Pero esa injusticia no es de orden ni de origen cultural; es de orden y de origen político. La cultura forma parte de la superestructura política, pero la parte no es el todo y no debe ser tomada por el todo.

Sucede, eso sí, que para cambiar el orden político establecido sobre la explotación y la injusticia hay que aplicarse a estudiar la sociedad tal como está organizada y hay que determinar cuál ha de ser la posición ideológica que debemos adoptar para proceder a transformar el orden establecido. Así pues, para conseguir la transformación de la sociedad tenemos que adoptar una posición ideológica, y según sea esa posición pasaremos a adquirir unos conocimientos determinados; lo que significa que esos conocimientos determinados serán seleccionados de acuerdo con la posición ideológica que se adopte. Por ejemplo, el que decida luchar en defensa del sistema capitalista no va a dedicarse a estudiar el materialismo histórico o *El Capital* o el *Anti-Dubring*, y el que decida luchar contra ese sistema no va a dedicarse a leer las encíclicas de los papas o los discursos de los gobernantes norteamericanos.

Por todo eso dijimos hace un rato que la ideología está llamada a dirigir el desarrollo de la cultura y explicamos que eso se debe a que la cultura es un producto social y la

ideología es la que dirige todo el proceso del desarrollo social. Y ahora agregamos: a pesar de que la ideología es un producto de la cultura.

Ya hemos hablado de la cultura y ahora nos toca definir la palabra “nacional” y qué significado tiene el concepto “cultura nacional”.

Naturalmente, todos sabemos lo que significa la palabra *nación*, pero tal vez no todos nos hemos detenido a pensar qué relación hay entre “nación”, “nacimiento” y “nacido”. Y esa relación existe hasta el punto de que una nación se forma con las personas que han nacido en un mismo territorio y tienen una historia común. La unidad del idioma que a simple vista parece, y en muchas ocasiones es de primera importancia para la existencia de una nación, no es en realidad indispensable como lo demuestran los casos de Suiza y de la India, para mencionar ejemplos del viejo mundo, o el del Perú, para mencionar un caso latinoamericano. En Suiza hay cantones o provincias donde se habla el francés, en otros se habla el alemán y en otros el italiano, cada uno como lengua materna; en la India se habla un montón de lenguas diferentes y en el Perú hay millones de indígenas que no hablan el español.

Tal vez tampoco todos nosotros sepamos que a pesar de que la palabra “nación” tiene una raíz muy antigua, una raíz que hallamos en la lengua latina (madre, junto con varias otras, de la lengua española, que es la que nosotros hablamos), su uso vino a generalizarse a partir de la Revolución Francesa, es decir, hace menos de doscientos años. Y esa tardanza en la generalización del uso de la palabra “nación” se debe a un hecho político; se debe al hecho de que la Revolución francesa fue la revolución más completa y más radical de todas las revoluciones burguesas, y el concepto nación, tal como lo entendemos hoy, es una creación de la

burguesía, así como fue una creación de la burguesía nacionalismo, sentimiento con el cual sustituyó hábilmente el patriotismo.

La nación es en su significado actual una extensión de la propiedad privada. Para decirlo con palabras más precisas es la reserva de la propiedad privada que crea la burguesía de cada país para usarla en su provecho cuando necesita ampliar su poder económico apoyándose en el poder político; y el nacionalismo es un falso patriotismo que la burguesía crea en la mente y los sentimientos del pueblo para que éste corra a defender las reservas de tierras, bosques y minas que hay en la nación, reservas destinadas a ser explotadas por las burguesías, no por el pueblo que se las defiende con su vida creyendo con la mayor ingenuidad que está defendiendo la patria.

Un síntoma de que en tal o cual país no se ha desarrollado una burguesía es la ausencia del sentimiento nacionalista en el sector o en los sectores dominantes de la sociedad. En ese país puede haber ricos, pero no burgueses, porque el burgués considera que las riquezas que hay en su país deben ser explotadas por él, no por ningún extranjero. En eso se parecen un poco las burguesías y los socialistas. Ambos aspiran a ser ellos quienes exploten las riquezas de su país, sólo que la burguesía quiere esas riquezas para ella y los socialistas las quieren para que las aproveche el pueblo.

Son numerosos los políticos, historiadores y sociólogos que confunden el nacionalismo con el patriotismo, y hay algunos de ellos que hablan de nacionalismo revolucionario sin detenerse a pensar que hoy no puede haber en ninguna parte del mundo nacionalismo revolucionario; que la burguesía fue revolucionaria cuando destruyó las fortalezas del feudalismo, pero de eso hace ya mucho tiempo, y en ese tiempo la burguesía ha evolucionado en dirección totalmente opuesta a la que siguió al hacer la Revolución Francesa.

Las palabras “nacionalismo” y “revolucionario” llevan en su entraña una contradicción insoluble porque la existencia de una burguesía revolucionaria equivale a la existencia de un niño de meses que esté cumpliendo noventa años. Lo que sí puede haber, y los hay en muchos lugares, son burgueses nacionalistas, y esos burgueses nacionalistas, aunque sean pocos, pueden ser un factor importante, por razones de calidad, no de cantidad, en la formación de un frente de liberación nacional.

Pero no nos desviemos del tema de esta charla; y para no desviarnos vamos a hacer un ligero análisis de la palabra “nacional” a fin de que podamos pasar al estudio del concepto “cultura nacional”.

Desde que empezó a tener uso generalizado, la palabra *nación* no ha cambiado de significado, y sin embargo la palabra *nacional*, que se deriva de *nación*, si no ha cambiado de significado ha cambiado al menos de categoría. La palabra *nacional* no se usa ya para referirse a algo que pertenece a o es de la nación. Ahora esa palabra tiene un profundo contenido político que la acerca al significado de la palabra patria y aun de la palabra patriotismo, y eso se ha debido al mismo tiempo al interés que tuvo la burguesía de engañar a sus pueblos llevándolos a confundir el nacionalismo con el patriotismo y a la creciente importancia de los pueblos como factores de decisión política, pues al creer que nacionalismo significaba lo mismo que patriotismo, los pueblos han acabado imponiéndole a la palabra “nacionalismo” el significado que tiene la palabra “patriotismo”. Por esa razón desde cierto tiempo a esta parte el adjetivo “nacional” tiene tanta relación con el pueblo como la palabra “patriotismo”. Decimos “historia nacional”, “música nacional”, “liberación nacional”, relacionando el adjetivo (“nacional”) con el pueblo, no con una clase social dominante; y sucede que el contenido político de ese adjetivo

(“nacional”) modifica en un sentido también político los sustantivos “historia”, “música” y “liberación”.

El adjetivo “nacional” ha pasado a tener una significación concreta que se limita a todo lo que afecta al pueblo sea en sentido positivo o sea en sentido negativo. Por esa razón, cuando decimos “cultura nacional” estamos hablando de expresiones culturales muy concretas, que son todas las que ha creado el pueblo, y en nuestro caso el pueblo dominicano, a lo largo de su lucha por modificar con el esfuerzo de su trabajo la naturaleza en que está viviendo desde hace siglos.

¿Quiere decir, entonces, que hay un tipo concreto de cultura que puede ser llamada “cultura nacional”?

Sí, y cada país tiene su cultura propia; una cultura nacional que se expresa en las formas culturales creadas por su pueblo, como acabamos de decir, en su lucha por modificar, mediante el trabajo, la naturaleza que le rodea.

Si la cultura es la acumulación de todos los conocimientos, y los conocimientos son un resultado del trabajo, debemos aceptar que cada pueblo crea conocimientos cuando ejecuta trabajos que corresponden a las condiciones concretas de su medio. Por ejemplo los franceses no comen tostones porque en Francia no se da el plátano; aquí se da el plátano y de él se hacen tostones, mangú, pasteles de hoja, y del plátano amarillo o maduro se hacen varios manjares.

Esas son formas concretas de cultura, como lo es la transformación de una calabaza en güiro o de cierto tipo de calabaza en maracas y aun de otro tipo de calabaza; éste último llamado calabazo, es un recipiente para llevar agua del río a la casa. El güiro o la güira y las maracas contribuyeron a modificar en un sentido nacional la música que nos vino de España y de África y el calabazo usado en llevar agua del río a la casa sustituyó el acueducto y los envases de barro o cerámica que no tuvimos durante siglos.

Con el trabajo de sus manos, el pueblo dominicano aprendió a usar la palma para construir su vivienda; del tronco hacía los setos, las ventanas y las puertas, y de las yaguas hacía el techo, y todo eso requería una técnica o unas técnicas. Un alemán que no haya salido de su país no sabe cómo se hace un techo de cana ni cómo se teje la hoja de la palma para hacer un macuto o un serón ni todo el mundo sabe qué tratamiento hay que darle a la cabuya para blanquearla o al tabaco para hacer un andullo.

Naturalmente, la cultura nacional de México es mucho más rica que la nuestra por varias razones: su pueblo está formado por muchos pueblos que tienen en su territorio largo tiempo, algunos de ellos quizá miles de años, y cada uno de esos pueblos había creado su propia cultura, de manera que al sumarse todas ellas han producido una cultura nacional riquísima en una gran variedad de manifestaciones. Además, México es muchas veces más grande que nuestro país y tiene climas de varios tipos, lo cual ha obligado a su pueblo a crear y desarrollar técnicas diferentes en los cultivos de frutos, en la construcción de viviendas y hasta en la forma de vestirse.

Pero la manifestación más alta y más respetable de la cultura nacional es la historia. La historia dominicana es única en el mundo, como lo es la cubana, como lo es la argentina, como lo son la francesa y la vietnamita. Cada país tiene una historia que es el producto de la vida entera de su pueblo, y como no hay dos pueblos iguales tampoco hay dos historias iguales.

En la medida en que el trabajo del hombre va transformando el planeta en que vivimos y va creando nuevas técnicas, van desapareciendo muchas de las manifestaciones culturales nacionales, pero las que no pueden desaparecer son las historias nacionales.

¿Por qué no pueden desaparecer?

Porque la historia de cada país refleja toda la vida de su pueblo, y en la vida de un pueblo está la suma de su lucha por mantenerse como una unidad de seres humanos que combaten juntos contra la naturaleza para transformar el medio en que se hallan a fin de convertirlo en más acogedor para los hombres y las mujeres que forman esa unidad. Si fracasa o si triunfa en esa lucha, su historia lo dirá. Si se deja arrollar por fuerzas extrañas o si degenera y no puede desarrollarse, su historia lo dirá; y si por el contrario se enfrenta a esas fuerzas extrañas y a las fuerzas negativas que tiene dentro de sí y las derrota y sabe escoger el camino que lo llevará al desarrollo de todas sus capacidades, su historia también lo dirá, porque la historia de cada país es hecha por su pueblo; no por unos cuantos hombres de ese pueblo sino por el pueblo mismo; y el hecho de que cada pueblo haga su historia confirma que hay una forma concreta de cultura incluida dentro de la forma más amplia de la cultura general, y que esa forma concreta de que hablamos es la cultura nacional.

Esa forma concreta de cultura se manifiesta no sólo en la música nacional, en la poesía, la literatura, la cultura y la escultura nacionales; se manifiesta también en la manera de hablar, en los instrumentos de trabajo que usan los campesinos, en los bailes y hasta en la comida que llamamos típica.

Bien; hay una cultura nacional; la hay aquí y en China y en Arabia Saudita. Lo que nos resta ahora es preguntarnos si hay una cultura popular; y para tratar ese punto empezaremos diciendo que la palabra popular tiene un significado de aplicar debido a que es al mismo tiempo complejo y vago.

Hasta hace relativamente poco tiempo la suma de capas y clases sociales que hoy llamamos pueblo era llamado el populacho y la plebe, y en Francia se conocía como la canalla. Y del nombre o sustantivo “pueblo” viene el adjetivo “popular”. Así pues, para saber qué significa la palabra “popular” tenemos que saber antes qué es el pueblo.

Tal vez algunos de ustedes están pensando que el pueblo dominicano está formado por todos los dominicanos, pero no es así. La nuestra es una sociedad clasista, y las capas superiores de esa sociedad no se consideran parte del pueblo ni los que forman eso que se llama pueblo aceptan que ellas sean parte de él. El pueblo excluye de su seno a lo que llama burguesía, oligarquía o aristocracia y la llamada burguesía, oligarquía o aristocracia excluye al pueblo. Unos y otros se niegan mutuamente la condición de dominicanos.

En nuestro concepto, lo que llamamos pueblo en la República Dominicana está compuesto por la suma de la baja pequeña burguesía, en sí misma y en sus capas baja pobre y baja muy pobre, y por los obreros; y ese conjunto aprovecha en parte la cultura nacional y en parte ayuda a crearla, pero no tiene una forma cultural que le sea propia si se exceptúa la fracción campesina del conjunto mientras cumple tareas productivas en su medio natural, que es el campo; pues tan pronto como una familia campesina de la baja pequeña burguesía pobre y muy pobre se queda sin tierras en el campo y se traslada a la ciudad (a cualquiera ciudad del país), empieza a darse en ella un proceso de desculturación que se explica porque en la ciudad no tiene a su alcance los medios e instrumentos de producción que conoce y sabe manejar ni tiene el ambiente cultural campesino en que había estado viviendo.

Como ejemplo de lo que estamos diciendo podemos dar el caso de una niña que a los seis años fue traída a la Capital por sus padres, campesinos del Cibao que se sabían de memoria todo lo que se relaciona con la vida del campo.

Esa niña comenzó a trabajar en casa cuando tenía veintiún años y un día se le pidió que al ir al mercado comprara jaguas y preparara con ellas un refresco fermentado, bebida deliciosa que desconocen otros pueblos vecinos y que a nosotros nos quedó como herencia de los indígenas, y lo sabemos por

Fernández de Oviedo que menciona la jagua como fruto del país. Pues bien, esa muchacha campesina había olvidado completamente que esa fruta tiene, entre la cáscara y las semillas, una cubierta que parece hecha con partículas de vidrio, y había olvidado que todo el jugo de la jagua se halla en la cáscara, al revés de lo que sucede con la naranja, que tiene el jugo en su interior y no en la cáscara. Y lo que le pasaba con la jagua le pasaba con los aspectos de su cultura campesina, lo que se explica porque no había llegado a ser un elemento productivo en su ambiente propio, que era el campo, y al no desarrollarse como ser productivo no adquirió la cultura de su medio.

En países dependientes como el nuestro, la llamada cultura popular es una cultura marginal, formada con partes de la cultura nacional y elementos, muy abundantes por cierto, de culturas extranacionales que penetran en el país a través de los sectores dominantes y se expanden a través de las capas que forman lo que llamamos pueblo.

La penetración de esas culturas extranacionales a través de los sectores dominantes se explica porque ellos disponen de los recursos para adquirir los medios propios de esa cultura, es decir, la casa lujosa, la ropa de moda, el automóvil caro, el televisor último modelo; pero a la vez son ellos los que montan negocios para traer todo eso al país; y traen no sólo los televisores sino además las plantas de televisión y las novelas televisadas no sólo los modelos de culturas extranacionales sino además los instrumentos para difundirlos por el país, y la expansión de esa penetración se hace a través de los sectores populares debido a que éstos son los más débiles en el orden cultural.

La verdad es que en un país dependiente como lo es la República Dominicana no puede desarrollarse una cultura popular porque la única cultura popular verdaderamente popular, esto es, que ayude a modificar la vida de los sectores populares en un sentido más satisfactorio en el orden material

y en el orden espiritual, sería de un tipo muy concreto; sería la cultura que se transmite a través de las escuelas; los conocimientos científicos o artísticos que pueden convertir a esas capas sociales que forman lo que llamamos pueblo en creadoras de riqueza y de belleza, en trabajadores conscientes y capaces, lo mismo si trabajan en una planta eléctrica que si pintan un cuadro, escriben una obra musical o un poema.

Y eso no puede alcanzarse si la República Dominicana sigue figurando entre los países más colonizados de América.

METAFÍSICA Y MATERIA (1)*

El *Listín Diario* está publicando unos concentrados poéticos-filosóficos que escribe el poeta Manuel del Cabral bajo el título de *La Cultura del Diablo*, y como a Manuel del Cabral le pesan los ruedos de los pantalones de poeta y escritor, todo lo que lleva su firma es para mí manjar en letras. El jueves día 7 de este mes aparecieron dos de esos concentrados; el primero se titulaba *Tres Relámpagos Lentos* y el segundo, *Paradoja de Nuestro Siglo*, y ese segundo terminaba diciendo que “este Cosmos de números y perfecciones, cuando culmine su dilatación universal, ha de volver a su punto de partida... cuyo origen es esencialmente metafísico... O sea: que lo visible, lo revelado, lo disperso, volverá a concentrarse... Volverá a la semilla de la metafísica”.

Es una verdad demostrada que el Cosmos se dilata o expande, y se piensa que en algún momento dejará de dilatarse y comenzará a reducirse, de manera que Manuel del Cabral tiene razón cuando dice que ha de volver a su punto de partida, pero debe entenderse que ese punto no es un lugar dado en el espacio; que lo que el poeta ha querido decir es que volverá al tamaño que tuvo cuando comenzó a expandirse, y por tanto los que aceptan la teoría de su futura reducción

* *Textos culturales y literarios*. Santo Domingo. Editora Alfa & Omega, 1999, pp.14-16.

aceptan también implícitamente que volverá a concentrarse todo lo que en él es materia, como lo es cuanto sea visible, revelado y disperso, ya que sólo lo que está constituido por materia puede verse, revelarse o dispersarse. Lo que no aceptamos como verdad es la aseveración de que al retornar a su tamaño original, o a uno más pequeño, el Cosmos “volverá a la semilla de la metafísica”.

¿Qué quiere decir la palabra metafísica?

Tiene varios significados; depende de quien la lea o la emplee. Pero hay uno de esos significados que es difícil de hallar en los diccionarios, y es el de concepto opuesto al de materia, y si el Cosmos está compuesto de materia, será siempre materia, expandida, concentrada, pero materia, y de ninguna manera podrá ser lo opuesto a la materia porque en ese caso sería la nada, esto es, el no ser. La materia puede transformarse, y se transforma constantemente, y en el proceso de su transformación llega a ser en un momento dado lo opuesto de lo que había sido, pero sin dejar de ser materia, sin llegar al no ser. Una masa de hidrógeno y otra de oxígeno, combinadas a razón de dos por uno, en ciertas condiciones quedan transformadas en agua, y el agua, en ciertas condiciones, se transforma en hielo, y mientras el hielo se conserva siendo hielo y el agua se mantiene siendo agua, son un sólido y un líquido, manifestaciones de la materia opuestas a la gaseosa, que era la del hidrógeno y el oxígeno antes de que se convirtieran en agua, pero en todos los casos, como gases, como líquido, como sólido, en esas formas se mantuvo la condición de materia.

La materia tiene una particularidad, que es la de reflejarse en el cerebro humano, que a su vez está compuesto de materia; y es de esa materia cerebral de la que brotan las ideas, los conocimientos y la capacidad creadora. Manuel del Cabral, ese poeta de excepción que produjo nuestro pueblo, crea

belleza con palabras, y la palabra es materia; materia producida por una multitud de células cerebrales en combinación con las cuerdas vocales y con la caja de resonancia que es la cavidad bucal. Las palabras no tienen origen metafísico porque la metafísica no se manifiesta en sonidos; con sonidos sólo puede manifestarse la materia.

No; el Cosmos no volverá a la semilla de la metafísica porque no salió de ella. Salió de la materia y seguirá siendo materia en expansión o en reducción hasta el día en que deje de ser Cosmos para transformarse en otra cosa.

Santo Domingo,
7 de septiembre, 1978.

METAFÍSICA Y MATERIA (2)*

El gran poeta Manuel del Cabral ha respondido con dos artículos al mío titulado *Metafísica y Materia*, y quisiera dejar en claro que el que están leyendo ustedes no es una respuesta a los dos suyos; además, deseo que los que lean estas líneas entiendan que no me propongo ni por asomo entrar en polémica con Manuel del Cabral, a quien admiro pero a quien también quiero con mucho afecto y por varias razones. Si escribo bajo el estímulo de sus artículos es porque ellos me dan la oportunidad de exponer mi posición ante problemas que hoy por hoy están en la base misma de las ideas y los sentimientos de millones de hombres y mujeres para quienes la concepción materialista del universo representa muchísimo más que una simple especulación intelectual; representa la razón de ser de sus vidas.

Para empezar debo aclarar que no usé en mi artículo anterior el término antimateria ni tuve la intención de hacerlo, pero si lo hubiera usado habría sido a partir del hecho de que la antimateria está concebida como materia, a pesar de su nombre, pues se supone que está compuesta de antipartículas, y éstas son hipotéticamente positones, antiprotones y antineutrones que tienen propiedades opuestas a las que se

* *Textos culturales y literarios*. Santo Domingo. Editora Alfa & Omega, 1999, pp.17-19.

hallan en los átomos de los elementos químicos; luego, si lo que constituye la antimateria es materia, la antimateria es materia. Pero lo mismo sucede en el caso del universo si éste es el producto de la explosión de un *átomo simiente*, el “átomo gigante y primigenio” como le llama Manuel del Cabral, porque sea o no sea simiente y gigantesco, el átomo es materia, y lo que nace en el seno de la materia es materia.

Hablemos del don de la palabra... La palabra que se expresa con sonidos tiene una base material, pero la que usamos para pensar tiene también una base material porque es la misma que la otra, sólo que abstraída del sonido; sin embargo el sonido está potencialmente en ella como lo está en un disco que se halla separado del aparato mecánico a través del cual oímos lo que está impreso en él, o como una cinta magnetofónica que estuviera guardada en un cajón del escritorio; si la colocamos en la grabadora y ponemos ésta a funcionar, oiremos todo lo que fue grabado en ella. Lo que les falta a la cinta magnetofónica, al disco y a la persona que está pensando para sí, no para que nadie la oiga, es nada más que el sonido, y el sonido no es toda la base material de la palabra; es sólo una parte.

Las palabras con las cuales pensamos se hallan en nuestro cerebro y los sonidos con que las expresamos se hallan en la combinación de aire de nuestros pulmones, las cuerdas vocales, la caja sonora que es la cavidad bucal, la lengua y los labios, que juegan también un papel de primer orden en la actividad parlante; y podemos usar esas palabras para pensar sin sonidos o para pensar en voz alta; en el último caso, se establece una conexión entre las partes del cerebro en que están almacenadas las palabras impresas en células cerebrales y ese aparato sonoro al que acabo de referirme.

He dicho que la palabra pensada y no dicha en alta voz es la palabra abstracta, como es abstracta toda operación intelectual que se efectúa nada más que en la mente; pero abstracta

no quiere decir inmaterial o que se realiza fuera de la materia, porque la función de pensar tiene una base material, que es el cerebro; una base material sin la cual nadie podría pensar debido a que donde no hay cerebro no hay vida y donde no hay vida no puede haber pensamiento.

La palabra empieza a ser modulada por el ser humano sólo cuando éste comienza a tener desarrollo cerebral, lo que es prueba de que, entrando por el oído, va siendo grabada en el cerebro y ahí queda almacenada a disposición del dueño de ese cerebro y no de otra persona. La formación del aparato orgánico a través del cual se expresa el niño va haciéndose a compás del desarrollo de la masa cerebral. Si la palabra fuera de origen divino aparecería en la hora del nacimiento o pocos días después, y aparecería en todo el género humano, con lo cual todos los hombres y mujeres del mundo, y por tanto de todas las razas, nos explicaríamos en el mismo idioma.

Santo Domingo,
13 de septiembre de 1978.

HABLEMOS DEL TIEMPO*

Todos los seres humanos miden el tiempo, unos a través de los días y las noches, las semanas, los meses y los años; otros mediante los relojes de muñeca o de pared. Pero muy pocos se han preguntado qué es eso que llamamos tiempo; ese elemento de tan enorme importancia para todos nosotros y de naturaleza tan extraña que no podemos verlo ni olerlo ni tocarlo ni oírlo porque no tiene volumen ni peso ni color.

El tiempo es la medida del movimiento de la materia. La materia llena todo el universo. Es tierra o agua o árboles o seres vivos; es toda suerte de minerales y oxígeno o hidrógeno y cuanto forma moléculas; son las nubes de los cielos y el aire que las lleva de un sitio a otro; es la luz y es el fuego. La Tierra, el globo en que nacemos, vivimos y nos sepultan, y la atmósfera que la rodea, son materia, un conjunto de materia de todos los tipos que se hallan unidas unas con otras en lo que son y en sus transformaciones, a tal punto que el agua y la electricidad de que se encuentran cargadas las nubes no se dispersan por el espacio sino que caen en la Tierra en forma de lluvia, nieve y rayos.

Y sucede que toda esa materia se mueve. En el caso de la Tierra se mueve dando vueltas sobre un eje y se mueve recorriendo enormes distancias alrededor del Sol.

* *Listín Diario*, Santo Domingo, 21 de marzo de 1981, p.6.

Sabemos que todos los demás cuerpos celestes que hay en el universo en un número infinitamente grande, de millones y millones, se mueven también; unos, los planetas del sistema solar, en la misma forma que la Tierra, con dos movimientos simultáneos, el que hacen alrededor de un eje imaginario que los cruza de un lado a otro, y uno alrededor del Sol, siguiendo el curso de una órbita gigantesca. Sabemos que cuando esos cuerpos son satélites, como lo es la Luna de la Tierra, se mueven siguiendo el mismo esquema del movimiento de los astros a los cuales están satelizados.

Así pues, la materia que ocupa el espacio infinito se halla en movimiento constante, un movimiento que no cesa nunca y que sólo cesará en cada cuerpo celeste cuando vayan muriendo, lo que equivale a decir cuando la materia de que están compuestos se transforme en otras; y el tiempo es la medida del movimiento de la materia.

¿Cómo se mide ese movimiento?

El hombre lo midió, primero, en días y noches; después le sumó una nueva medida al darse cuenta de que la Tierra hacía cada cierto tiempo un recorrido alrededor del Sol.

¿Cómo llegó a medir ese otro movimiento?

Porque al cabo de muchos miles de generaciones acabó reconociendo que cada tantos días —que luego estableció en 365— el sitio donde él se hallaba pasaba por un mismo lugar del espacio en el cual se veían los mismos astros colocados en igual forma en que los había visto la vez anterior, y se dio cuenta además de que al pasar por ese mismo punto el clima volvía a ser el que había sido igual número de días antes. Esa segunda medida, que era la del recorrido de la Tierra a lo largo de la órbita solar, pasó a ser el año.

Así fue como el ser humano descubrió la existencia del tiempo y de su medida, pero la descubrió de manera natural y no la llevó a categoría de conocimiento intelectual que

debía mantenerse en ese plano sino que pasó a usarla en la práctica diaria de su vida porque había venido observando, también durante muchos miles de generaciones, que ciertas plantas que él necesitaba para alimentarse y alimentar sus animales se daban mejor en la época de las lluvias, y éstas caían con cierta regularidad dentro de plazos determinados; que en los tiempos de nevadas no se daban otras plantas o no se cogían peces en los ríos o en las aguas de los lagos y los mares. El tiempo, pues, pasó a ser para el hombre no sólo la medida del movimiento de la materia sino además un poder regulador de sus actividades productivas; el disciplinador de su trabajo.

En el último aspecto, el tiempo pasó a influir en el hombre a tal punto que éste inventó divisiones temporales para organizarse a compás de ellas; divisiones que no eran naturales porque la naturaleza de la materia no las requería. Esas divisiones fueron las horas con sus minutos y sus segundos, las semanas y los meses, medidas particulares del tiempo humano inventadas por el hombre para beneficio suyo.

Una vez que el ser humano hace conciencia del valor del tiempo advierte que en tanto que es medida del movimiento de la materia lo es también de la vida, puesto que la vida no puede darse fuera de la materia. Así pues, en el seno del tiempo se nace, se vive y se muere. Nacer, vivir y morir es un proceso en marcha que se cumple de manera inexorable a partir de un momento dado y en dirección hacia otro momento que se halla en un futuro más o menos largo, lo que se explica porque el movimiento de la materia no se detiene jamás. Al contrario, ella se mantiene avanzando, también de manera inexorable, desde el pasado hacia el porvenir.

TIEMPO Y TRABAJO EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Toda obra de creación —del hombre o de la naturaleza— se realiza en el seno del tiempo, y hay una sola manera de llevarla a cabo, que es trabajando. El creador, pues, está obligado, por la fuerza misma que lo lleva a crear, a sumergirse en el tiempo para trabajar. En última instancia, el valor de la obra creada estará en relación con el tiempo consumido en ejecutarla, o estará en relación con la intensidad con que el creador haya trabajado, dado que hay una medida del tiempo que se da en intensidad. Todas esas palabras las resumió Víctor Hugo diciendo que el genio es trabajo.

Desde que entramos en la era de la revolución industrial, con la consiguiente extensión y profundización de la actividad comercial —de la cual es un agente la publicidad—, entramos también en la época de los llamados “best seller”, es decir, los libros de mucha venta, que se consumen por cientos de miles y a veces por millones de ejemplares en pocos meses y a menudo hasta en pocas semanas; y a partir de entonces cada escritor aspira a ser un “best seller”. ¿Pero cuántos “best seller” figuran en la historia de las letras? Muy pocos, por cierto. En cambio, son numerosos los libros que les abrieron a sus autores el camino de la inmortalidad a través de una penetración lenta y a veces hasta dolorosa; porque fueron escritos

* *El Nacional de ¡Ahora!* Santo Domingo, 18 de junio de 1985, p.27.

con el designio de que perduraran, no de que se vendieran como una mercancía pasajera.

La conciencia del valor que le agrega a una obra el tiempo empleado en ejecutarla se advierte en el cuidado que emplea su autor en aplicar la técnica de su oficio. La pincelada de un pintor puede decirnos muchas verdades acerca de su actitud ante la pintura, así como la forma en que un escritor usa la lengua puede decirnos si respeta o no su arte. Se conoce el caso excepcional de una Premio Nobel italiana que escribía con faltas de ortografía, pero lo natural es que quien no sabe escribir su lengua no es escritor serio y para aprender a escribir una lengua se requiere darle al tiempo la dimensión del trabajo.

La vocación creadora es una pasión, por cierto, que consume a quien la padece. Pero si esa pasión no es contenida en los límites que le señala la técnica con que ha de manifestarse al mundo, puede ser tan dañina como todo lo que se desborda. Y la técnica se adquiere dedicándole trabajo y tiempo, así como hay que dedicarle trabajo y tiempo a la aplicación de esa técnica a cualquier obra de creación.

Los jóvenes que aspiran a ejecutar su obra de un día para otro se exponen a desencantos dolorosos, pues nada que no tenga sus raíces en el tiempo puede perdurar. Y la única manera conocida de enraizar algo en el tiempo es trabajando.

Publicado en *Auditorium*
15 de septiembre de 1971.

ALGO MÁS SOBRE EL TIEMPO*

Un lector que leyó en mi libro *Textos culturales y literarios* el artículo titulado “Hablemos del Tiempo” me pide que de ser posible le explique cómo llegué a concebir la idea de que el tiempo es la medida del movimiento de la materia, y además cuáles otros argumentos puedo proporcionarle para darle más base a esa afirmación.

Los argumentos a que alude el lector de “Hablemos del tiempo” son ejemplos de la actividad permanente de la Tierra, que se mueve dando vueltas sobre su eje y se mueve recorriendo enormes distancias alrededor del Sol, pero también me refiero en ese artículo a los movimientos “de todos los demás cuerpos celestes que hay en el universo en un número infinitamente grande, de millones y millones”.

Había —y hay, desde luego— otros argumentos que no di en “Hablemos del Tiempo” porque cuando lo escribí no estaba exponiendo un tratado sobre esa materia sino elaborando un artículo para un periódico, lo que equivale a decir exponiendo una idea para lectores comunes de esos que no buscan en las páginas de un diario lecciones de filosofía y matemáticas sino sólo mantenerse al día en lo que se refiere a lo que va aconteciendo en el mundo. Algunos de esos argumentos son los siguientes, que me propongo exponer con pocas palabras:

* *El Nacional*. Santo Domingo, 17 de diciembre de 1988, p.24.

Yo dije en “Hablemos del Tiempo” que “la Tierra, el globo en que nacemos, vivimos y nos sepultan, y la atmósfera que la rodea, son materia”, y “sucede que toda esa materia se mueve”; pero no dije que la materia de que están hechos todos los seres vivos se mantienen en un estado de movimiento perpetuo, aumentando, disminuyendo y transformándose.

En el caso del hombre, que empieza a formarse en el útero materno, ese movimiento perpetuo lo convierte en feto, de feto pasa a niño, de niño a joven, de joven a adulto, de adulto a viejo, de viejo a anciano, de anciano a cadáver, de cadáver a restos en descomposición, y todos esos cambios se originan en el hecho de que la materia de que están formados los seres vivos —y soy consciente de que al escribir “seres vivos” estoy haciendo un pleonazgo—, sean hombres, cuadrúpedos, cuadrumanos, peces, moluscos, se mantiene, como he dicho hace pocas líneas, en estado de movimiento perpetuo, aumentando, disminuyendo y transformándose.

Eso les pasa a los reptiles, algunos venenosos como la cobra de la India, pero también a las aves, las moscas y a las bacterias, y les pasa a todas las plantas, sean árboles frutales, maderables, ornamentales, fanerógamas o yerba. Todo eso nace, vive y perece, hechos que no pueden producirse si no es en el seno del Tiempo, del cual dije en el artículo que dio lugar a la solicitud del lector a que me referí en las dos primeras palabras de estas líneas que es un “elemento de tan enorme importancia para todos nosotros y de naturaleza tan extraña que no podemos verlo ni olerlo ni tocarlo ni oírlo porque no tiene volumen ni peso ni color”.

13 diciembre, 1988.

MOZART ES LA MÚSICA*

Si es cierto, y para mí lo es, que de todas las artes, la más artística, valiosa y rica es la música, hay que colocar a Wolfgang Amadeus Mozart a la gran distancia por encima de todos los creadores de obras bellas que han conocido el género humano. Para mí, al menos, Mozart no fue músico: es la música que brotó sorpresivamente de una montaña de flores en cuyos miles de millones de pétalos, de todas las formas y colores, se asentaron, cantando, miles de millones de aves cantoras.

Wolfgang Amadeus Mozart había nacido en Salzburgo, ciudad de Austria, el 27 de enero de 1756, y murió en Viena, la capital de su país, el 5 de diciembre de 1791, razón por la cual se ha escogido el año en que se escriben estas líneas para rendirle homenaje anticipado en el doscientos aniversario de su muerte.

Mozart, apellido y nombre a la vez porque es conocido universalmente por esa palabra de dos sílabas, vivió poco tiempo, apenas treinta años si se toma en cuenta que a los seis años era un violinista experimentado, por lo menos con dos años de práctica.

Se explica porque el padre del niño violinista era músico, y además un hombre excepcionalmente preparado para formar al niño Wolfgang Amadeus —el segundo nombre había sido

* *El Siglo*. Santo Domingo, 17 de diciembre de 1988, p.24.

el de un hermano fallecido— como antes había convertido en ardiente partidaria de la música a su hija Nanneri, mayor que Wolfgang.

El hogar donde nació y se desarrolló Mozart fue escuela, una escuela en la que recibió la enseñanza musical desde el día en que su oído empezó a desarrollarse, y sucedía que él heredaba la facultad de oír y apreciar las notas musicales del que para su bien fue su maestro a la vez que era su padre: Leopold Mozart, un hombre fuera de serie, que desde muy temprano se dio cuenta de que el bebé a quien él nombró Wolfgang Amadeus había traído al mundo condiciones excepcionales de inteligencia y de sensibilidad.

Leopold Mozart era músico, pero no a la manera del músico que limita su actividad musical a tocar un instrumento. Leopold Mozart escribió conciertos y sonatas, entre los primeros, uno para trompeta, y de las segundas tres para piano. En su obra *Mozart*, Bernhard Paumgartner dice (Págs. 88-99) que “Las obras de música de cámara de Leopold ofrecen una bipartición estilística similar a las sinfonías. Con rasgos moderadamente progresistas señalan hacia el pasado. Sin embargo, en la mayoría de los casos se hace esperar una feliz continuación. Más lozanos y vivaces resultan seis Divertimenti de tres movimientos para los violines y violonchelos de una época posterior, una música de entretenimiento alegre, amable, a ratos hasta contemplativa y sentimental, cuya realización no está exenta de gracia”. En la descripción de los seis Divertimenti de Leopold se entrevé la vivacidad y alegría de varias de las piezas del hijo, lo que nos lleva a recordar que si en la vida de los seres comunes la hija tiende a parecerse en sus actos a la madre, la tendencia del hijo es parecerse en sus actuaciones al padre.

Además del apoyo que recibió el niño Wolfgang Amadeus de su padre, tuvo el de su hermana Nanneri, que le llevaba seis años y también estudió música, y como estudiante fue

digna hermana de Wolfgang, a quien acompañó en los conciertos de piano que dieron en los recorridos por varios países de Europa que organizó y dirigió su padre.

La asombrosa capacidad musical de Wolfgang Mozart se formó en su cerebro antes de su nacimiento, pero el ambiente creado en su hogar por el padre fue sin duda un poderoso fertilizante para que esa capacidad se desarrollara, y se desarrolló a tal punto que a los seis años pidió ser él, y no su padre, quien tocara el segundo violín en un ensayo, a lo que el padre se opuso, pero la reacción del hijo fue tan fuerte que lo hizo llorar a chorros, y el músico que contó la historia de ese episodio, un violinista de nombre Schachtner, refiere: “Wolfgang tocó el violín conmigo. Enseguida noté con asombro que yo sobraba totalmente. Dejé con cuidado mi violín a un lado y miré al padre, a quien en ese momento le rodaban las lágrimas por las mejillas”.

Leopold Mozart llevó sus hijos a Viena, la capital de Austria. Mediaba el mes de septiembre de 1762 y al llegar a Ybbs, cuenta él, “el pequeño Wolfgang practicó en el órgano y tocó tan bien que los padres franciscanos que en aquel momento estaban sentados a la mesa con unos invitados, abandonaron la comida junto con éstos, corrieron hacia el coro y se maravillaron casi hasta morir”. Recuerde el lector que Wolfgang Mozart no tenía todavía siete años cuando causó en monjes y sacerdotes austriacos la impresión que describió su padre, y tengan en cuenta que todavía le quedaban de vida veinte y ocho años, todos dedicados a ejecutar y escribir piezas musicales. Las que escribió son incontables. Mientras mecanograffo estas líneas oigo su *Réquiem*, esa obra maestra que quisiera oír en la hora de mi muerte porque sólo en ella se explica para mí la existencia del tiempo, en cuyo seno palpita noche y día la eternidad.

CREACIÓN LITERARIA
Y ACTIVIDAD POLÍTICA

LITERATURA Y EXPERIENCIA LITERARIA*

Guillermo PIÑA-CONTRERAS

—¿Cuál fue el incentivo que le llevó a la literatura?

—No fue propiamente un incentivo, sino que me di cuenta muy temprano —muy temprano en relación con los años que tenía entonces—, que de las expresiones artísticas que podía desarrollar, la que más me permitía decir lo que quería decir era la literatura. Porque había cosas que siendo yo un niño me gustaban más que la literatura, por ejemplo, la escultura, la pintura y también la música. Pero a mí se me planteó a una edad muy temprana el problema de que había que decir cosas del pueblo dominicano. No sabía que cosas eran, eso no lo podía determinar. Admiraba al pueblo dominicano porque había aprendido a admirarlo en la casa de comercio de mi padre —un comercio pequeño—, al cual iban los campesinos a vender sus productos: maíz, frijoles, andullos; en fin, las pocas cosas que producían. También en el campo, en Río Verde y en El Pino, aprendí a admirarlos tratándolos. Sentí una gran admiración por ellos, los encontraba muy inteligentes. Me asombraba ver que pudieran sacar cuentas con granitos de frijoles y con granitos de maíz, y sacarlas bien. Se sentaban, por ejemplo, en el quicio de la puerta del comercio de mi padre y empezaban a extraer granitos de frijoles, de maíz,

* *Doce en la literatura dominicana*. Santiago R.D., Ed. UCMM, 1982, pp.55-89. (Colección Estudios; 62). Esta entrevista fue realizada el 24 de mayo de 1975.

a ponerlos a un lado y a llevarlos para otro lado hasta que se paraban y decían: “Aquí me faltan seis reales. Y el dependiente se ponía a calcular, pero papá calculaba y decía: “Sí señor, le faltan seis reales” (seis reales eran sólo 15 centavos). Me asombraba la manera que ellos tenían de ver la vida y de decir las cosas. Entonces me pareció, en un momento dado, que lo que tenía que decir del pueblo dominicano no lo iba a poder decir ni en escultura ni en pintura ni en música —la música me atraía en menor grado que la pintura y en mucho menor grado que la escultura—, y como únicamente podía decirlo era escribiendo...

—¿*Dónde pasó, si recuerda, los primeros años de su infancia?*

—Los primeros años de mi infancia los pasé en La Vega. Pero creo que tenía menos de dos años cuando nos fuimos a Haití. De Haití tengo unos recuerdos muy vagos. Tengo el recuerdo vivo, muy plástico, de cuando íbamos en el bote, en Puerto Plata, a tomar el vapor. Un sombrero rojo que yo tenía se me cayó al agua, y me puse a llorar y pedía: “¡Mi chomberito, papá, mi chomberito!”. No sabía hablar, pero recuerdo muy bien, muy nítidamente esas palabras. También recuerdo cuando el botero acercó el bote y con el remo levantó el sombrero. Además, recuerdo alguna que otras escenas de Haití.

—¿*Qué tiempo estuvieron en Haití?*

—Regresamos cuando yo tenía más o menos cuatro años. Entonces fue cuando pasamos a vivir a Río Verde.

—¿*Y se establecieron definitivamente en Río Verde?*

—No. De Río Verde pasamos a vivir a El Pino. Río Verde queda entre La Vega y Moca, y El Pino entre La Vega y Bonaó, es decir, que vinimos a un lugar totalmente opuesto. Después nos fuimos a vivir a La Vega en el año 1915; creo que en el 15 porque recuerdo conversaciones sobre la guerra europea tenidas en El Pino entre mi padre y Narciso

Decamps, y de algunos señores que llegaban a La Vega. Pero sí sé que en el año 15, cuando nació mi hermana Josefina, ya vivíamos en La Vega. Yo tenía seis años, y recuerdo que para llevarme a la escuela, al colegio San Sebastián más exactamente, hubo que falsear mi edad, ponerme siete años, pues no admitían en la escuela menores de esa edad.

Luego íbamos a pasar las vacaciones, primero a Río Verde y después, cuando mi abuelo se mudó de Río Verde a San Francisco —frente al Santo Cerro—, íbamos allí mi hermano y yo.

—*¿Cuál es la razón de que su obra literaria esté tan influida por el ambiente rural?*

—Para lo que era la República Dominicana, La Vega era entonces una ciudad; pero, ¿qué tendría La Vega? Una población de unos tres mil habitantes. Probablemente seis calles de Este a Oeste, o tal vez menos. Aún puedo contarlas: seis de Este a Oeste y seis o siete de Norte a Sur. La Vega era entonces un “pueblo”, tal como nosotros le decimos. Y, además, un pueblo cabecera de una zona rural. En La Vega se vivían ciertos aspectos de la vida urbana, pero más aspectos de la rural. De manera, que uno estaba en contacto con la zona rural completamente; sobre todo si uno pertenecía a la mediana pequeña burguesía. Nosotros no vivíamos en el centro del pueblo, no teníamos un negocio grande ni cosa parecida; en fin teníamos mucho contacto con los campesinos.

—*¿De dónde cree que le vienen sus facultades artísticas?*

—Mi padre escribía algunas cosas, pero como él era un español, catalán, que llegó al país como albañil, tenía la cultura de un artesano o de un obrero en Europa, pero no la cultura necesaria para ser un escritor. Pero eso sí, leía buenos libros —tenía el gusto de los buenos libros—, gustaba de la buena música. Había pertenecido en Barcelona, cuando vivió allí como albañil, pues él era de Tortosa, al orfeón del padre Claret, es decir, le gustaba la música y se matriculó en un coro

u orfeón, como le llamaban allí, del padre Claret, muy célebre, muy conocido en Cataluña...

Pero probablemente las facultades artísticas en mi familia —porque yo no soy el único que tiene esas facultades— las tienen, por ejemplo dos hijos míos que son León y Barbarita, también un primo hermano mío, pintor, buen pintor, al que llaman el pintor de Tortosa, el pueblo de mi padre. De manera que las facultades artísticas las heredamos por la parte de mi padre, por el lado de su madre, más bien, es decir, por los Subirats. Por esa rama parece venirnos las facultades artísticas.

También, por otro lado, mi abuelo materno, don Juan Gaviño —que era gallego—, era un hombre de cultura. No me explico cómo, porque él no puede haber sido de familia rica y en España era difícil para un niño de familia modesta adquirir una cultura en un pueblo pequeño como era el pueblo donde nació: San Lorenzo de la Guardia, en la orilla del río Miño. El descendía de una familia pobre, pues su padre era piloto práctico del río Miño, y lo que hacía era llevar los barcos que entraban en el río a los puertos vecinos. No me explico cómo siendo de origen pobre pudo adquirir una cultura tan sólida. Leía muy buenos libros, estaba suscrito a revistas españolas que recibía regularmente. Recuerdo, entre ellas, una que se llamaba *Barcelona gráfica*, otra madrileña: *Blanco y negro*. Él era agricultor y estaba suscrito a una revista que se publicaba en New York en español que se llamaba *La Hacienda*. Es decir, que era un agricultor que se preocupaba de tener conocimientos agrícolas. Fue, además, el primero que utilizó arado en Río Verde y posiblemente en todo el Cibao.

Hay un detalle de su vida que es para mí interesante: en el momento de su muerte él me puso a revisar sus papeles más íntimos y encontré entre esos papeles una cantidad de poemas y reconocí que eran de su puño y letra. Entonces él me iba diciendo —ya estaba en la puerta de la agonía, tanto así que

eso sucedió en horas de la tarde y en la noche entraba en agonía—: “¡Léeme, léeme!”, y me lo decía de cualquier papel. Yo le decía: “Aquí hay un documento de un notario; aquí hay un recibo, etc.”, y él me decía: ‘Léemelo’. Cuando llegamos a los versos me hizo romperlos. Me dijo: “¡Rómpe-los, rómpelos!”. Y esos versos estaban escritos por él, pero nunca dio demostraciones de que le interesara la literatura, aunque sí la lectura. Por ejemplo él leía al Dante. Entre los libros que tenía, además de “El Infierno”, de *La Divina comedia*, estaba el *Orlando furioso*, *Los Doce pares de Francia*, *El Decamerón*, Espronceda y, desde luego, Cervantes. Hablaba siempre utilizando a los clásicos: expresaba una frase de un clásico para decir una cosa. Tenía cultura.

—¿Fueron, entonces, su padre y su abuelo, las personas que más influyeron en su formación artística?

—En cierto modo sí, aunque mi abuelo era para mí, diríamos, la imagen más querida, más respetada. Pero la persona que más influyó en mí vive todavía y se llama Rafael Martínez —Fellito Martínez—, como se le decía en La Vega. Era músico, llegó a ser director de la banda de música. Y junto con el señor Puello, un español profesor de dibujo que hubo en La Vega, fueron directores de una escuela de música privada. Y él —Fellito Martínez—, era también maestro de la escuela primaria. Esa fue la persona que más influyó en mí. Especialmente, por lo exigente que era en el uso del lenguaje. No aceptaba que ninguno de los estudiantes se expresara mal, hablara incorrectamente, usara una palabra con un sentido diferente del que debía tener y, además, exigía de los muchachos mucha compostura en todas las cosas que hacían. No influyó sólo por eso, sino porque era un hombre altamente preocupado por los destinos del país y por la suerte del hombre en el mundo, en la tierra. Y con mucha frecuencia nos recordaba que no estábamos solos en la tierra, que teníamos que servir a

los demás, que teníamos que amar nuestro país. Es decir, nos formó, en varios sentidos. Hay que tomar en cuenta que él fue un maestro de escuela hecho en la escuela hostosiana. Esta ha sido el único concepto integral de lo que debe ser una escuela; lo tuvo Hostos y lo aplicó aquí. Después que desapareció la escuela hostosiana, precisamente siendo Ministro de Educación —o Secretario de Estado de Educación, como se dice aquí, queriendo imitar en todo a los yankis—, el doctor Balaguer, la escuela hostosiana fue desmantelada en nuestro país. De manera que a través de Fellito Martínez recibí la influencia de la escuela hostosiana. Ésta era una escuela para formar hombres que sirvieran a un Estado burgués, pero a un Estado burgués liberal.

—¿A qué edad comenzó a escribir?

—Bueno, a escribir, como a modelar, a dibujar, comencé muy temprano. Tenía tal vez nueve años. Pero a escribir para publicar, probablemente, a los catorce años, aunque no puedo asegurarlo. Primero hicimos, Mario Sánchez Guzmán y yo —un compañero mío a quien quise mucho que murió antes de yo retornar al país—, un periódico llamado *El Ideal*, en La Vega; un periodiquito del cual sacamos dos o tres números. Pero puede ser que esté equivocado y que antes de sacar ese periódico, escribiera cuentos para un periódico que se llamaba, creo, *Las Brisas del Birán*, de Barahona. Esos cuentos, ¡imagínate lo que serían cuentos de un muchacho de doce o catorce años! Eran firmados con un seudónimo. Esos cuentos están perdidos, quién sabe qué huracán se habrá llevado a *Las Brisas del Birán*...

—Y... ¿cuál era el seudónimo?

—Rigoberto de Fresni, ¡imagínate! Pero creo que este seudónimo salía de las novelitas rosas francesas de la época, que eran las que se leían más en el país.

También antes de eso había escrito un libro de cuentos que yo mismo escribí a maquina y ilustré con dibujos en colores.

Los personajes eran animales que yo conocía, como el búcaro, el cucú —yo no sé cómo le llamarán aquí—; creo que ha desaparecido de la fauna dominicana; es una especie de búho pequeño que se alimenta de cucarachas y lagartijos. Hasta las hormigas intervenían como personajes. Pero eso fue un solo libro, desde luego; fue una edición de un solo ejemplar. Yo mismo lo hice a maquinilla, lo ilustré en colores, lo encuaderné, porque a nosotros nos enseñaban a encuadernar —la escuela hostosiana aspiraba a ser una escuela que hiciera de los estudiantes artesanos—, y éste es un oficio que puedo ejercer en cualquier momento porque lo aprendí muy bien. Pero en el fuego de la biblioteca de don Federico García Godoy, en La Vega, se quemó el libro, pues mi padre se lo llevó a don Federico...

—¿El título del libro...?

—No lo recuerdo...

—*Todos los escritores son influidos por otros, tanto en la técnica como en los temas ¿Cuáles son los escritores que han influido en su formación literaria?*

—Los que influyeron en mi formación literaria fueron los escritores de la generación del 20: Leonidas Andreiev, Máximo Gorki. Esos escritores se leían mucho aquí porque en Chile se pirateaban los libros del mundo entero. Entonces, los chilenos, exportaban libros y los vendían muy baratos. Aquí, además, había muy pocas librerías: estaba la librería de Carías, en la calle del Conde; otra por donde está la Librería Dominicana. Pero también había un español que andaba con paquetes de libros por las calles y vendía esos libros a treinta y veinticinco centavos. Éstos fueron los primeros escritores que influyeron en mí...

Más tarde conocí a otros escritores que también influyeron notablemente en mí, por ejemplo, Horacio Quiroga, el gran cuentista uruguayo-argentino. Luego, cuando al fin me dediqué al cuento empecé a leer otros cuentistas. Leí a Kipling,

Maupassant, Oscar Wilde; en una palabra, prefería la lectura del cuento a cualquier otra. Pero tenía dos o tres libros que eran mis favoritos y los leía cada cierto tiempo. Uno de ellos era *El Quijote*, que he leído unas veintiuna o veintidós veces; también, *Los Hermanos Karamazov*, de Dostoievski; otro que leí muchas veces y hasta hace poco lo leí era *Huckleberry Finn* de *Mark Twain*, que me parecía una epopeya. De Kipling prefería *El Libro de la selva*, un libro de cuentos en los que el protagonista permanente es Mowggly, un niño hindú que es criado por una loba; en fin, en los cuentos de Kipling los personaje son animales: culebras, elefantes, tigres y panteras. Entre mis lecturas preferidas estaban también el *Taras Bulba* y *Las almas muertas* de Gogol.

—Pero... ¿los escritores españoles...?

—Muy poco... porque no encontraba en ellos ninguna preocupación social. Por ejemplo, de los libros que yo leí de niño en casa, en la casa de mi padre, recuerdo los de Emile Zola: *El Vientre de París*, *Nana* y unos cuantos. A papá le gustaba mucho Zola. Desde luego Zola tenía una preocupación social fuerte, grande; y, en cierto sentido, era para mí un personaje heroico porque él era el que había salvado de la cárcel a Dreyfus. Este célebre caso —que las generaciones nuevas no conocen—, fue el de un oficial del ejército francés que fue condenado a cadena perpetua en la Isla del Diablo y, Zola, estando Dreyfus en la Isla del Diablo, en la Cayena —prisión muy bien descrita por Henri Charriere en *Papillón*—, con un artículo que conmovió a Francia (se titulaba “Yo acuso”) obligó al gobierno a revisar el juicio en que había sido condenado Dreyfus, y se encontró que el verdadero culpable del delito de traición por el cual había sido condenado Dreyfus (la entrega de secretos militares a Alemania) había sido, precisamente, su acusador —un coronel—; y a Dreyfus, que era judío, se le acusó porque era

judío y el ejército francés lo aceptó muy normalmente. Precisamente porque era judío, pertenecía a una minoría que en aquella época estaba muy perseguida: había matanzas de judíos, pero las había en otros países. En aquella época, pues, defender a los judíos era un acto de justicia, y mi padre admiraba mucho a Zola como escritor y como el hombre que defendió a Dreyfus. Yo leía a Zola y encontraba en sus obras un contenido social que no encontraba en los escritores españoles de la célebre generación del 98, que lo único que hacían era contar cosas; algunos con un lenguaje muy bello como don Ramón del Valle Inclán; otros con un lenguaje muy descuidado, pero muy expresivo, como Pío Baroja. Así es que a los españoles los leía menos, pero no dejaba de leerlos. Leí algo de Blasco Ibáñez, de Pérez de Ayala y de los autores españoles de moda en ese tiempo. Sin embargo, no influyeron en mí.

—*¿Cómo maneja un escritor las influencias de otros escritores?*

—No tiene que manejarlas. En la obra de arte como en toda actividad humana se avanza siempre a partir de un punto que ha sido marcado ya por la generación anterior y es inevitable la influencia, porque no estamos partiendo desde el principio, no estamos empezando a escribir. Por ejemplo: los poetas de ahora tienen que partir de Neruda en adelante y los novelistas de ahora tienen que partir de García Márquez en adelante. Hablo de la gente de nuestra lengua.

La influencia que a nosotros nos parece nefasta desde el punto de vista artístico no es sino un fenómeno natural y explicable; y un fenómeno que recibimos en todas las manifestaciones de la vida: a la hora de comer, de sentarnos, de dormir, de entrar a una casa y saludar. ¿Por qué? Porque ya conocemos los muebles actuales y de ahí no vamos a volver al banco rústico del campesino dominicano hecho con dos pedazos de tronco de palma y tablas de palma. Y a la hora de sentarnos en una mesa, nos sentamos en una mesa con mantel, sabemos

utilizar los cubiertos y los diferentes platos —me refiero a los platos de porcelana o de cristal, no a los diferentes platos de comidas—, y tenemos el gusto hecho a un determinado tipo de comida. De manera que recibimos la influencia de nuestros antecesores en todos los órdenes de la vida. Yo, por ejemplo, dormí en catre hasta los doce años, por lo menos, pero mis hijos siempre han dormido en cama. Eso quiere decir que mis hijos han partido de la cama y yo partí del catre hacia la cama. Es decir, partimos siempre de un punto al cual ha llegado la generación anterior; pero no sólo en el arte sino en todas las actividades: las científicas, las manufactureras y hasta en la forma de vestir. No vestimos nosotros igual que como vestían nuestros antepasados, nuestros padres, sólo que algún aspecto de la moda retorna; por ejemplo el cabello largo y la barba, que se usaba en el siglo XIX y ahora han retornado, pero son algunos aspectos limitados. Siempre avanzamos y tenemos que avanzar en el arte, lo mismo que en la vida, a partir de un punto dado. ¿Qué punto? El punto que nos dejó la generación anterior. No creo que haya que rehuir, de ninguna manera, esas influencias. Hay que usarlas, hay que pararse sobre ellas, afirmarse sobre ellas y avanzar.

—*¿En cuál de sus cuentos tuvo mayores problemas técnicos y en que consistían esas dificultades.*

—Durante muchos años tuve problemas técnicos que no sabía resolver en mis cuentos. Recuerdo que fue en el año 1942, al escribir “El río y su enemigo”, cuando me dije a mí mismo: “Bueno, ahora ya domino el género; ya sé escribir cuentos y a partir de ahora puedo escribir el cuento que me dé la gana y como me dé la gana”. Pero eso fue en 1942 y yo había comenzado a escribir cuentos desde que tenía como doce años.

—*¿Cómo se dio cuenta de que dominaba la técnica?*

—Me di cuenta en la misma forma en que se da cuenta una persona que está aprendiendo a tocar guitarra, que llega

un momento en que domina su instrumento. Por de pronto, para mí dos señales de que dominaba mi instrumento eran estas: yo concebía siempre el cuento como una balanza, una balanza que tenía que quedar exactamente en el punto donde quería que quedara; es decir, imaginándonos que lo que quería pesar eran 5 libras, pues el fiel de la balanza tenía que estar marcando 5 libras. Para mí, en el cuento el fiel de la balanza tenía que quedar en el centro, marcando la mitad. Partiendo desde el principio y terminando en el final del cuento, los dos platos de la balanza debían quedar muy equilibrados. Pero nunca aprendí realmente a escribir cuentos porque ni aquí ni en ninguna parte de la lengua española había profesores que enseñaran la técnica del cuento o de la novela, aunque de la poesía sí. De la poesía de la época tu encontrabas en los manuales de gramática y de retórica lo que era un soneto, una oda, un alejandrino, etc., y cómo se hacía eso; pero en novelística, lo mismo que en el cuento, no había una sola palabra escrita. Tanto es así que el trabajo más amplio que se ha escrito en literatura española sigue siendo el ensayo mío *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*.

Por ejemplo, una de las dificultades que yo tenía era pasar de una escena a la otra. ¿Cómo resolvía eso? Lo vas a ver en *Cuentos escritos antes del exilio*, que va a salir muy pronto. Ese problema lo resolvía poniendo tres asteriscos, dividiendo el cuento; pasaba de una escena a la otra en esa forma. Pero cuando aprendí a hacer el cuento de una sola tirada ya no tenía que dividir las escenas con asteriscos, sino que pasaba de una escena a la otra utilizando la palabra, con naturalidad.

Y, por cierto, hubo un escritor chileno, el novelista Manuel Rojas, que escribió un trabajo y dio conferencias sobre la literatura latinoamericana primero en Caracas y después en los Estados Unidos (él estuvo aquí visitándome cuando yo era Presidente de la República). Y en esas conferencias hablaba de la

facilidad con que yo pasaba de una escena a otra. Pero eso lo fui aprendiendo por mí mismo, sin maestro; estudiando a los maestros, eso sí, porque yo los estudiaba. Estudiaba a Kipling, a Quiroga, a Maupassant, a cualquier cuentista bueno...

—¿... a Chejov?

—A Chejov menos..., porque sus cuentos no se correspondían con mi estilo. Chejov era el cuentista de la pequeña burguesía urbana rusa, de sus problemas, de sus angustias, de sus necesidades, y yo era el cuentista del campesino y del hombre del pueblo. Es decir, la materia mía era más dura, más violenta que la de Chejov. Más que a Chejov estudiaba a Kuprin, que fue un estupendo cuentista ruso que hoy no se conoce. Sus cuentos eran generalmente cuentos de soldados, de cuartel, porque él era un oficial militar muy buen cuentista; a Leonidas Andreiev que fue un estupendo cuentista que hoy no se lee, aunque en Rusia sí, desde luego; a un cuentista llamado Kruvchenco, que era muy bueno, y los pocos cuentos de Máximo Gorki.

—¿Usted utilizaba algún método para escribir sus cuentos: esquema, plan, etc.?

—Al principio no, porque me sacaba el cuento de adentro. Como una mujer se saca el hijo de la placenta o de la vagina, así me sacaba yo el cuento: de adentro, de mis recuerdos. Es más, una vez me puse a escribir una carta —a ese amigo Mario Sánchez Guzmán—, y la feché aquí en la Capital: “Sr. Mario Sánchez/La Vega, R.D./Mi querido Mario:”. Y de ahí no pasé porque en el mismo papel lo que me puse fue a escribir un cuento y resultó “La mujer”. “La mujer” ha sido traducido a muchas lenguas y ha sido, todavía hace dos o tres años, presentado en Italia como un modelo de cuento. Pero después no. Ya después me empeñé en ir dominando la materia, hasta que creí que la había dominado, como te dije, cuando escribí “El río y su enemigo”.

Y a partir de ahí, cosa muy curiosa, escribía cuentos porque me los pagaban bien; desde luego, mis mejores cuentos los escribí después de “El río y su enemigo”, pues ya dominaba la materia y hacía lo que quería con la técnica del cuento. Tomaba mis notas para escribir un cuento, estudiaba un personaje, preparaba el argumento antes, y luego me sentaba a escribirlo. Pero le perdí el interés. Desde el momento en que dominé la materia le perdí el interés. Seguí escribiendo cuentos porque, como te dije, me los pagaban bien; cien pesos en esa época era mucho dinero y cada vez que necesitaba cien pesos escribía un cuento. Pero le fui perdiendo el interés poco a poco; y no escribo cuentos desde el año 1960 ó 61. Creo que en la nochebuena o el 31 de diciembre del año 1960 escribí mi último cuento que fue “La mancha indeleble”. Y ese cuento ni lo escribí; se lo dicté a doña Carmen.

—¿*Acostumbraba a dictar sus cuentos?*

—No. Sólo dicté dos cuentos en mi vida: “La bella alma de don Damián” —también ha sido traducido para varias lenguas y figura en varias antologías. Estando enfermo se lo dicté a una poetisa puertorriqueña llamada Julia de Burgos, en La Habana—. Después, ese 31 de diciembre, la noche que le dicté a doña Carmen, estábamos en un lugar llamado Los Caracas a unos 90 kilómetros de Caracas, y yo le dije a doña Carmen (mi esposa): “Coja papel y lápiz, señora, que le voy a dictar una cosa”. Entonces le dicté “La mancha indeleble”.

—*Pero alguna gente cree que ese cuento es autobiográfico.*

—Como creen que la mayoría de los cuentos míos son autobiográficos, pero no es verdad, no son autobiográficos. Puede haber párrafos autobiográficos en algún cuento mío. Pero en “La mancha indeleble”, precisamente, no hay nada autobiográfico como no lo hay en “Rosa”, por ejemplo, que es un cuento escrito en primera en persona que aparezco como protagonista y en él no hay nada autobiográfico. Tampoco

hay nada autobiográfico en “Camino real”, que es un cuento en que aparezco yo también en primera persona, con mi nombre de Juan como protagonista. Lo que sucede es que es más fácil, cuando todavía no se domina la técnica narrativa, escribir en primera persona. Y cuando se domina la técnica narrativa se le puede dar más vida y más color y sabor de autenticidad y de realidad a un cuento si se escribe en primera persona como está escrito “La mancha indeleble”. Ese relato tiene un protagonista real, como pasa en casi todos mis cuentos, que el protagonista es real. A veces no es un solo protagonista, sino varios a quienes he conocido, a quienes he tratado de cerca, a quienes he visto o he observado y he podido analizar. Este caso concreto es un estadista, un líder político latinoamericano muy importante, cuyo nombre no voy a decir porque los dominicanos en su lucha contra Trujillo recibieron grandes servicios de esa persona...

—*Usted hablaba del otro método seguido para estructurar sus cuentos.*

—No, no, ningún otro, sino que después, cuando ya dominaba la técnica de escribir el cuento, ya no escribía desplazándome, sacándome el cuento de la entraña, sino que lo escribía estudiando el cuento fuera de mí. Creo que generalmente, en países sobre todo como América Latina y dado que el cuento tiene una vecindad muy estrecha con la poesía desde el punto de vista de la creación, el cuentista comienza siempre escribiendo así, es decir, sacándose el cuento de la entraña como comienza el poeta: sacandoselo del cuerpo mismo, de sus propias emociones, de sus propios recuerdos, hasta que se profesionaliza. Pero uno tiene que profesionalizarse antes de que se le gaste esa cantidad de emoción artística que uno trae encima o que uno trae a la vida. Hay que aprovechar los años de emoción creadora para irse profesionalizando, de manera que cuando ya se acabe la

capacidad emotiva de la creación le quede el dominio de la técnica, el profesionalismo.

—*García Márquez ha dicho, en varias ocasiones, que usted le dijo: “El escritor es como los loros, no aprende a hablar después de viejo...”*

—Bueno, eso lo oyó García Márquez en un cursillo sobre la técnica del cuento, un cursillo de 8 lecciones que dicté en la Universidad Central de Venezuela por allá por el año 1958. De ahí salieron los “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”, y él, que asistió a todo el cursillo, hizo sus apuntes. A lo que él se refiere es que les daba a los asistentes al cursillo de que mientras tuvieron la carga de la emoción creadora aprovecharan para ir adquiriendo el dominio de la técnica, porque “loro viejo no aprende hablar”.

—*Cuando usted, Franklin Mises Burgos, Héctor Incháustegui Cabral y otros se reunían en la habitación de Rafael Américo Henríquez a la cual le llamaron “La Cueva”, ¿formaba, en cierto modo, un grupo literario?*

—Debo empezar explicando cómo nació el nombre de “La Cueva”, porque eso es interesante. Puchungo, como le decíamos a Rafael Américo Henríquez, que era de los poetas buenos de su época en el país, aunque poco prolífico, vivía en la casa de su padre (Enrique Henríquez, poeta autor del “Never More” y “El Avaro”) y tenía su habitación separada y una salita; pero Puchungo se levantaba muy tarde en el día; prácticamente dormía de día y despertaba de noche, cosa que les pasa a muchos poetas, no sólo de aquella generación sino también de ésta. Un día llegó Fabio Fiallo más temprano que de costumbre, preguntó por Puchungo y le dijeron que estaba durmiendo; entonces dijo: “Bueno, esto no es una casa, esto es una cueva, porque aquí lo que vive no es una persona sino un culebrón”. A partir de ahí llamamos al grupo “La Cueva”. En realidad, “La Cueva” no tenía para nosotros más atractivos que el sentarnos allí un grupo de escritores de varias generaciones.

Allí iban Fabio Fiallo, Ricardo Pérez Alfonseca, que era muy buen poeta; iban de nuestra generación Franklin Mieses, Héctor Incháustegui, Manuel del Cabral, a quien le decíamos Cunito; iba un poeta, un ser encantador, que era Manuel Llanes, que la gente ha olvidado (no sé si vive o si ha muerto) pero era un ser encantador, muy dulce, de una naturaleza muy dulce. En fin... lo que hacíamos era hablar de literatura, mantener vivo el entusiasmo literario; porque en realidad no había ningún otro lugar en donde hablar de literatura en Santo Domingo. Es que esto no era, realmente, una capital para ningún país del mundo. Era una capital para nosotros. En el año 1932 ó 1933 hacía sólo cinco años que la Capital tenía acueducto. Eso da una idea de lo que era esto. La Capital terminaba en lo que es hoy la avenida Mella, que entonces se llamaba avenida Capotillo, y en la calle doctor Delgado, por la Simón Bolívar, y en el cementerio de Ciudad Nueva. Es decir, la ciudad se recorría en hora y media a pie. Era un pueblo pequeño de treinta o cuarenta mil habitantes; en el que había dos periódicos: *El Listín Diario* y *La Opinión*, y una revista: *Baboruco*, que dirigía Horacio Blanco Fombona. Pero si uno compara la revista *Baboruco* con lo que eran la revista *Carteles*, *Bohemia* o *Social de La Habana*, parece increíble la distancia que había entre ellos y nosotros técnica e intelectualmente. La revista *Baboruco* se hacía con unos anuncitos de tipos de cajas y la revista *Cartel es*, en esa época, se hacía en offset.

—Entonces, ¿cuáles, a su juicio, el papel que juega el escritor al integrarse a un grupo literario?

—No sé, porque en realidad eso no era un grupo literario. Eso era una tertulia en la que nosotros hablábamos de literatura. Además, nunca he estado integrado en un grupo literario.

—¿De qué manera su labor periodística en el *Listín Diario* influyó en su carrera literaria?

—No, yo no tenía trabajo periodístico en el *Listín Diario*. Lo que hacía era dirigir la página literaria del periódico. Precisamente para que los poetas y los escritores jóvenes encontraran una manera de manifestarse, dirigía esa página gratuitamente. Pero no tenía funciones periodísticas en el *Listín Diario*.

—Pero... ¿ha hecho periodismo?

—Claro que he hecho periodismo, pero no en Santo Domingo sino fuera. Y aquí he hecho periodismo político. Lo estoy haciendo ahora en el periódico *Vanguardia*. Pero antes de salir del país no había hecho periodismo.

—¿De qué manera influye en usted su labor periodística en el extranjero?

—Bueno, era una labor fundamentalmente política; más que periodística, política. Es decir, escribía sobre temas políticos; de manera que influyó en mi desarrollo político pero no en mi desarrollo literario.

—¿Separa usted su desarrollo político de su desarrollo literario?

—Sí, sí. A tal extremo que llega un momento en que tuve que abandonar la actividad literaria para dedicarme exclusivamente a la actividad política.

—Pedro Mir, en más de una ocasión, ha dicho que el carácter social de su poesía se debe a usted. ¿Nos podría decir por qué él lo dice?

—No es que en realidad se deba a mí el carácter social de su poesía. Yo le señalé que él debía escribir poesía social, que un joven que apuntaba con esas condiciones tan extraordinarias de poeta no podía dedicarse a cantarle al amor; él tenía que dedicarse a cantarle al problema social. Pero si él no hubiera tenido las condiciones y las inquietudes propias, personales, es decir, sus condiciones personales, no hubiera nunca escrito poesía social. De manera que Pedro Mir exagera en eso. Yo tuve cierto papel en su función poética: señalarle que él debía escribir poesía social y no poesía erótica; pero si él

escribió *Hay un país en el mundo, Contracanto a Walt Whitman y Amén de mariposas*, eso no se debió a lo que yo le dije. Se debió a las condiciones intrínsecas que tenía él aunque no se diera cuenta de que las tenía; el papel mío fue, simplemente, despertarlo en ese terreno.

—¿Escribió poesía alguna vez?

—¡Pero claro!... De médico, poeta y loco... todos tenemos un poco...

—¿...poemas negros?

—No. Yo no escribí poemas negros porque no creía en eso de negros ni de blancos. Escribí romances y alguna poesía así perdida tal vez bucólica, ¡ve tú a saber! En fin, no me acuerdo de esas cosas.

—*Cuando usted fue Presidente de la República dijo que “el poeta es un lujo de la República”. ¿Qué quiso decir con esto?*

—Un país que tiene un poeta es un país que tiene una piedra preciosas tiene un adorno natural y la obligación de mantenerlo, sostenerlo y ayudarlo. El poeta es un lujo de la República. A mí me parece el poeta el hombre más extraordinario de la creación. Algunas veces oyendo a Mozart, a Vivaldi, a Bartok, por ejemplo, puedo pensar por un instante que es un músico el ser más extraordinario, pero esas son desviaciones momentáneas, porque el ser capaz de usar la palabra con la cual nos comunicamos nosotros para decirle a la mujer: “Sírvenos la comida”, para pelear con un amigo, para hacer negocio o para cualquier cosa, y utilizar la palabra para crear la belleza es un ser extraordinario. En la medida en que una lengua tenga grandes poetas, esa lengua se va enriqueciendo, se va haciendo cada vez un instrumento más sonoro, más bello, más fino, más rico. Los niños que nacen en el país donde se habla una lengua más sonora, más bella y más rica, parten de una base necesariamente superior de inteligencia; porque es a través de la palabra como se expresa la inteligencia. Y la

palabra, la posesión de la palabra contribuye al desarrollo de la inteligencia, a tal grado que el mono se queda en la edad mental de un niño de dos años porque no aprende a hablar; si aprendiera a hablar se desarrollaría tanto como el hombre. Luego ese instrumento que es la lengua es un instrumento de desarrollo de los pueblos. Ese instrumento se desarrolla más en la medida en que los poetas lo van desarrollando. Y son los poetas, no los ingenieros; son los poetas. Tanto es así que las lenguas empiezan a considerarse lenguas en el momento mismo en que en ellas se escribe poesía, poesía buena. ¿Cuándo comienza el castellano a considerarse una lengua? Con *El Cantar de Mío Cid*. Y la lengua rusa, ¿quién le da esa categoría? Es Puschkin. ¿Y a la inglesa? Shakespeare. ¿Y a la italiana? Dante.

—La Mañosa, *hasta hace poco, fue su única novela. Pero cuando hizo el anuncio de la segunda, El oro y la paz, dijo que tenía una deuda con La Mañosa o con la técnica novelística, más bien. ¿Qué quiere decir con esto?*

—Lo que quiero decir es que *La Mañosa*, en realidad, no es una novela; es un tema para una novela. No está desarrollada como novela. Ni siquiera es una colección de cuentos alrededor de un solo personaje. Lo que sucede es que aquí gustó (hablo de su primera edición) porque ya me conocían como cuentista y había publicado dos libros, *Camino Real* e *Indios*. *La Mañosa* tuvo buena acogida, se vendieron mil ejemplares muy rápidamente. Pero después que me puse a estudiar la novela me di cuenta que *La Mañosa* no era una novela. Tenía una deuda pendiente de qué era escribir una novela, es decir, con técnica de novela, pero que además fuera una cosa diferente de las novelas habituales. En la época en que escribí *El oro y la paz* no se conocía *Cien años de soledad* ni se conocía la nueva novelística latinoamericana; entonces quise escribir una novela que estuviera hecha con la técnica del cuento, en la que

cada capítulo tuviera la intensidad de un cuento, aunque esos cuentos a lo largo de la novela, se fueran entrelazando para producir la acción novelística. Con esa intención escribí *El oro y la paz*. No sé si por suerte, buena o mala, se perdió y apareció ahora, y es ahora cuando se va a conocer, es decir, fuera de época, porque ya ha aparecido una novelística que supera, en gran medida, que intenté hacer en *El oro y la paz*.

—*Pero, contrario a La Mañosa, tengo entendido que el tema de El oro y la paz no es un tema dominicano.*

—No, no es un tema dominicano. Ni tampoco es un tema social. Es más bien filosófico, pero no en términos de filosofía, sino en términos de posición ante la vida. En el título está contenido el tema de la novela. ¿Qué es lo que debe buscar el hombre en la vida: el oro o la paz, el poder o la belleza? No hay planteado un tema social en *El oro y la paz*. Su ambiente es el de la selva amazónica de Bolivia, la Amazonia como la llaman allá. Es una región que está al Este de Los Andes, en la zona que los bolivianos llaman la yungla. No sé por qué lo dicen con una palabra de origen inglés. Ahí se reunían antes —no sé hoy, porque la vida está cambiando tan de prisa que no creo que en estos momentos haya personajes que había hasta la Segunda Guerra Mundial y hasta poco después de terminada—, tipos procedentes de muchísimos lugares del mundo: daneses, ingleses, europeos, australianos, etc., que se iban a vivir a la selva. Unos vendían pájaros como tucanes y cacatúas; otros vendían culebras venenosas y anacondas (ésta es la boa: una culebra gigante). Vendían monos, cocodrilos, pieles de nutrias. Gente rarísima, en fin; gente que salía huyendo de los problemas de la vida en los países civilizados y se iban a vivir a la selva. La novela se desarrolla entre tipos de esos y uno que es un chileno hijo de yugoslavo que va a la selva, concretamente, a buscar oro, porque sabe que su tío, el hermano de su madre, había descubierto un lugar donde había

mucho oro. Ese va a buscar oro; no le interesan para nada los problemas que afectan a los otros: a los italianos, a los ingleses, franceses y hasta una española que figura en la novela, una española traída a América por la guerra española de 1936. Éste era el hombre que buscaba el oro y había otros que habían ido a la selva a buscar la paz. Ahí es donde está explicado el título: *El oro y la paz*.

—¿Cuál fue el motivo que lo llevó a escribir esa novela con un tema amazónico?

—Cuando estuve en Bolivia conocí al personaje central de la novela, pero después de haberme ido yo, él se fue a Chile y allí volvimos a encontrarnos. Hablábamos mucho. En Bolivia investigué sobre el género de vida que se hacía en esa región y leí bastante literatura sobre la Amazonia. Hay personajes en la novela que figuran con sus propios nombres, por ejemplo, un aviador boliviano llamado Jorge España. Existe o existía ese boliviano llamado Jorge España, lo que ocurre es que no era aviador. Yo extraje el material de la novela de mi estancia en Bolivia. Escribí los apuntes de la novela en Cuba en marzo de 1957, probablemente. Pero cuando salí de Cuba en abril de 1958, perseguido por la policía de Batista, no pude llevarme papeles ni nada de eso, los papeles se quedaron en Cuba y creí que se habían perdido. Ocurrió, en realidad, que siete años después, ya derrocado el gobierno que yo presidí, estando en Puerto Rico, me mandaron de Santo Domingo unos cajones de papeles y entre esos papeles estaban los apuntes que había hecho en La Habana, es decir, el esquema para la novela que había escrito en La Habana a principios de 1957. Y escribí la novela en Puerto Rico, pero después de escrita se me perdió de nuevo, pues tuve que venir para acá y dejar los papeles en Puerto Rico. Y no sé cómo esos papeles llegaron a la casa de mi hermana Angelita y hará cosa de dos años, o algo así, mi hermana me mandó aquí unos cajones de papeles

y ahí apareció *El oro y la paz* ya escrita, porque la había escrito en Puerto Rico. En Puerto Rico escribí *El oro y la paz*, *Crisis de la democracia de América* y *Bolívar y la guerra social*.

—¿Cuál es el método que ha utilizado en sus novelas para distinguir un personaje de otro?

—En *La Mañosa* no tuve que utilizar ningún método porque lo único que tenía que hacer era recordar. Todos sus personajes los conocía en carne y hueso. En el caso de *El oro y la paz*, lo que utilicé no fue un método sino un truco que inventé. Consistió en lo siguiente: cogí papel de colores y a cada carácter principal le adjudiqué un color. Por ejemplo, Sara Valenzuela era blanca, el chileno buscador de oro era rojo, el viejo Forbes, un escocés que estaba allí en la selva, era amarillo, el italiano era verde. Entonces cogí esos papeles y los fui trenzando y cada trenzada equivalía a un capítulo de la novela. Si en una trenzada aparecían el rojo, el verde y el blanco arriba porque en los otros colores en esa trenzada iban debajo, estos tres personajes principales iban a actuar en ese capítulo. En el próximo capítulo, desde luego, iban a actuar dos de los que habían actuado antes, es decir, los que salían en la segunda trenzada iban a actuar en el capítulo que seguía. En fin, los identificaba por los colores. Eso fue un truco que me inventé y que les recomiendo a los novelistas principiantes porque es muy bueno y facilita el trabajo. Cuando ya uno tiene el esquema y el argumento de la novela, con ese truco se le facilita enormemente el trabajo.

—¿Usted no cree que eso de los colores tiene algún antecedente en su aptitud por la pintura?

—No sé. Se me ocurrió ese método. No lo conocía ni creo que se haya usado nunca o tal vez se haya usado, pero yo no lo sabía. Puede ser que sí, que tuviera alguna relación con eso... puede ser.

—¿Por qué no escribió más novelas?

—Porque en realidad yo nací a la vida como escritor, no conscientemente, con un propósito muy definido, que era servirle a mi pueblo. A mí me interesaba más que mi nombre en el título de un cuento la definición de “Cuento dominicano”. Si el cuento salía con la definición del cuento dominicano que yo escribía —cualquier cuento que yo escribiera se subtitulaba siempre “Cuento dominicano”, por Juan Bosch—, y no salía mi nombre, podía sentirme un poco desinflado, desencantado; pero si no salía esa calificación de “Cuento dominicano”, me sentía molesto e iba y lo reclamaba. Quiere decir que sin darme cuenta nací a la literatura con un afán de servirle a mi pueblo. Si encontré otro camino de servirle fue la política. Tuve que dedicarme a la política necesariamente porque comprobé que en mi generación no había dominicanos con capacidad política. Por ejemplo, cuando fundé el Partido Revolucionario Dominicano no lo fundé para ser yo su líder, no. Lo fundé con el propósito deliberado de que fuera otro el líder y me esforcé en que esa persona se destacara como líder, pero ocurre que esa persona no tenía condiciones para líder. Entonces tuve que pasar a ocupar su puesto. Y no tenía él condiciones para líder, ni los otros dominicanos en el exilio, porque todos veían a Trujillo en una forma errónea. Veían a Trujillo simplemente más como un hombre malo que como lo que era, un hombre que había llegado al poder y ejercía la maldad desde el poder. Yo, que no era marxista entonces, lo veía en otra forma, es decir, lo veía como el hombre que necesitaba el poder para convertirse en el empresario del desarrollo capitalista de la República Dominicana. Yo no era marxista ni había leído a Marx ni a Engels, pero me daba cuenta de eso y veía a Trujillo de una forma diferente a como lo veían ellos. Y con ese criterio de Fulano es malo y yo soy bueno, no se puede ser líder político. Otros lo veían con criterio más primitivo: como un hombre de segunda que había llegado

al poder y había que quitarlo de ahí, porque quien estuviera en el poder tenía que ser un hombre de primera...

—*Entonces, ¿su actividad política no le permitió escribir más novelas?*

—Exactamente, aunque estuve pensando, en España, en escribir una novela; en escribir una novela sobre las despoblaciones de Osorio; pero en eso llegó Cien años de soledad y me dije: “No, después de esto no me voy a poner de ridículo escribiendo una novela”. Pero ese tema de las despoblaciones está ahí, porque no es sólo el tema de las despoblaciones de Osorio, es el tema de la repoblación de toda esa región por los bucaneros. Es un tema novelístico extraordinario, muy hermoso; y ahí está para que un dominicano lo desarrolle... Hay grandes posibilidades en ese tema.

—*La novela como género no prolifera en nuestra literatura, aunque sí ha habido novelistas aislados. ¿Cuál es la razón de que en nuestro país no haya una tradición novelística?*

—Porque el nuestro es un país de escaso desarrollo clasista y cuando hay escaso desarrollo clasista hay escaso desarrollo en todas las actividades, y la novela es la obra de creación literaria que requiere más esfuerzo, que requiere más trabajo, que demanda más tiempo y un mercado comprador. Es necesario que el novelista pueda vivir de sus novelas. Yo vivo de mis libros pero es porque he escrito 25 ó 30 libros, y si un día no se vende uno se vende otro. Pero un novelista dominicano tendría que ser un fenómeno para escribir 30 novelas. Además de ser un fenómeno, tendría que vivir muchos años para llegar a escribir 30 novelas. De manera que, nos falta el mercado. ¿Qué puede vender aquí un novelista dominicano muy bueno? 3000 ejemplares de una novela. Pero, ¿cuánto tiempo se vive con los beneficios de 3000 ejemplares de una novela?...

—*¿Considera que el oficio de novelista requiere condiciones especiales en el individuo?*

—La primera es la que decía Blasco Ibáñez, que había que tener asentaderas muy buenas, porque hay que estar mucho tiempo sentado en el escritorio. Además, mucho sentido de la disciplina de trabajo. Ahí está Gabriel García Márquez; en el mundo hay pocos novelistas de la categoría de él. ¿Cuántos años le ha costado *El Otoño del patriarca*? Dice él que siete años, siete años de trabajo. Por ejemplo, en el suplemento literario del *Listín Diario* hay dos páginas de los manuscritos de Gabriel García Márquez, y hay que ver el esfuerzo que le ha costado escribir esas dos páginas nada más. Entonces, hay que tener, además de una disciplina de trabajo, una gran capacidad de invención, de fabulación. Toda novela es una fabulación, una mentira desde un punto de vista; desde el punto de vista de que es mentira toda obra de creación, toda obra artística. No es verdad que exista ningún paisaje como lo pinta un pintor, ni siquiera los pintores realistas como Corot. Entre otras cosas porque el paisaje envejece y muere también, y en el cuadro no envejece, no muere, se queda ahí, es decir, los paisajes que pintó Corot no existen, existen sólo en la tela de Corot. La gran novela de todos los tiempos, el *Quijote*, ¿qué es? Es una fabulación, una invención. No es cierto que a principios del siglo XVII ni en España ni en ninguna parte del mundo anduviera un caballero con una lanza y un escudero montado en un burro buscando aventuras, buscando la manera de deshacer entuertos, liberar galeotes y doncellas prisioneras. Y la poesía, ¿qué es? ¿Acaso la gente habla en versos? La poesía es una fabulación. La gente no habla en verso y el poeta escribe en verso. Así es que un novelista, como un poeta, como un pintor, como todo artista necesita una gran capacidad de fabulación; no puede limitarse a reproducir la realidad. La realidad es un hecho natural que se produce en un instante, y en el instante siguiente ya esa realidad ha cambiado. El novelista, como el poeta, inventan, fabulan, crean

una realidad que permanece siendo eternamente bella, como permanece siendo eternamente bella una sinfonía o un concierto de Mozart, por ejemplo. Y, ¿es que en la naturaleza se da un concierto de Mozart? No, en la naturaleza no se da eso. En la naturaleza cantan los pájaros y pueden cantar todos los pájaros juntos, y el viento entre los árboles, pero un concierto de Mozart es una invención, una fabulación, una mentira, una mentira hermosa, como es una mentira hermosa un poema de Pablo Neruda o de Enriqueillo Sánchez, como era una mentira hermosa un caballo de una tumba etrusca pintado de color rosa o azul...

—*¿Cuál considera que es la razón de que en nuestra literatura prolifere la poesía y no la novela?*

—Porque todavía hay poco desarrollo clasista, como te dije. Un poeta puede escribir un poema en una hora, en media hora, en una tarde, y otro la semana que viene. No tiene que dedicarse a escribir poemas para vivir de los poemas; vive de profesor o de dependiente de una tienda. Pero un novelista no; un novelista tiene que vivir de la novela, y la novela requiere mucho trabajo; requiere como dijo Blasco Ibáñez, posaderas muy fuertes porque hay que pasarse muchos meses, muchos años sentados en una silla escribiendo una novela. No hay suficiente desarrollo clasista en Santo Domingo para que un novelista pueda vivir de su obra, de la creación de la novela. Por eso es por lo que tenemos pocos novelistas...

—*¿Cuáles cree que son los factores que más daño hacen a la creación artística?*

—Las confusiones mentales e ideológicas, la falta de cultura, la idea de que no hace falta dominar la lengua española para escribir versos, para escribir cuentos o para escribir una novela. La idea de que cualquiera que hable puede escribir, es falsa. El idioma hay que conocerlo muy bien, es la materia de

la poesía, de la novela y del cuento. En pocas palabras, el idioma es la materia de la obra literaria y esa materia hay que conocerla, hay que dominarla, como el pintor tiene que conocer su pintura, tiene que distinguir entre la pintura blanca, la pintura verde, la pintura amarilla y la roja; tiene que saber que cuando mezcla el azul y el rojo va a producir un morado, y cuando mezcla el amarillo y el verde, tiene que saber qué color va a producir. Es decir, el pintor necesita conocer muy bien su materia y lo que puede hacer con su materia. El escritor, sea poeta, sea novelista, sea cuentista, sea periodista o ensayista, tiene que conocer muy bien su materia, que es nuestra lengua. ¿Cuál es nuestra lengua? La española. Eso no quiere decir que tú no introduzcas como poeta dominicano, en la poesía que tú escribas o en el cuento que hagas o en la novela que elabores, vocablos dominicanos o las formas de expresarse del pueblo dominicano; sí, lo puedes hacer; pero como una variedad de la lengua española. No es que creas que puedes escribir sin conocer el idioma... En la República Dominicana lo peor que ocurre, entre los aspirantes a escritores y a poetas, es que no se empeñan en conocer la lengua como deben conocerla. ¿Por qué no se empeñan? Entre otras razones porque no se enseña la lengua española. Se enseñaba en la escuela hostosiana. Después que se destruyó la escuela hostosiana y no fue sustituida por ninguna otra, aquí no hay empeño ninguno en enseñar la lengua, y la prueba de eso es que nosotros no producimos ya gramáticos. El último que tuvimos fue Patín Maceo. ¿Por qué? Porque la lengua no le preocupa a la gente. Los profesores no enseñan el idioma. Es muy penoso leer cuentos o leer poemas en los cuales se usan palabras que quieren decir lo contrario de lo que dicen en el cuento.

—¿Cuáles son a su modo de ver, los resultados de la tiranía trujillista en la literatura dominicana?

—No sé. No he analizado eso, no lo he pensado... Creo que el trujillismo fue, en realidad, el capitalismo moderno en la República Dominicana. Trujillo no fue sino el empresario del desarrollo capitalista dominicano. En la medida en que el capitalismo se haya desarrollado en el país, en esa medida se habrá desarrollado toda la sociedad dominicana; dentro del sistema capitalista se incluyen todas las manifestaciones de la sociedad dominicana, inclusive las de protesta contra el sistema.

—*Muchos dominicanos vieron frustrados sus intentos de salir del país durante la tiranía trujillista; a otros les costó la vida. ¿Cómo logró salir del país?*

—Obtuve un certificado médico en el que su autor decía que debía sacar de aquí a mi familia, porque mi mujer estaba muy enferma, estaba mala; entonces pedí permiso para ir a Puerto Rico a llevar a mi mujer y... salí. Trujillo no podía sospechar de mí, porque precisamente en ese momento yo era presidente de la Sección de Literatura y Periodismo del Ateneo Dominicano, a pesar de que era muy joven. Como Trujillo no tenía idea de cuáles eran mis planes, me había ofrecido una diputación, y esa fue la razón de mi viaje; salí porque él me había ofrecido una diputación. El creía que yo no iba a renunciar a una diputación, porque ese era un cargo muy importante en nuestro país. Así que no se le ocurrió ni remotamente la idea de que iba a quedarme fuera; y me quedé. Recuerdo que personas que tenían posiciones importantes en el gobierno, como Emilio Rodríguez Demorizi, por ejemplo, supo que yo no volvía; y Virgilio Díaz Ordóñez, que era juez de un tribunal importante y, también, Presidente del Ateneo Dominicano, sabía que no volvía. Tanto así que él fue caminando por la orilla del Ozama, por un muellecito que había, que llegaba hasta el pie de la Fortaleza Ozama, diciéndome adiós con un pañuelo porque me iba en barco. Así es que Trujillo no desconfió de mí.

—¿*Cuáles son, a su juicio, los efectos del exilio político en el escritor?*

—Pueden ser muy malos; desarraigan al escritor. Lo que ocurre es que yo no me desarraigué. Pero fue por razones especiales. Sin embargo escribí algunas cosas que no eran dominicanas; escribí, por ejemplo, “Rumbo al puerto de origen”, un cuento cubano; “El indio Manuel Sicuri”, “Los dos amigos”, que trata de unos perros, y otros que no correspondían a ningún ambiente. Algunos de ellos aparecen en *Más cuentos escritos en el exilio*; y *El oro y la paz*, esa novela que es boliviana. Pero yo hacía un esfuerzo por no desarraigarme, un esfuerzo grande. Era un esfuerzo que podía ser solamente debido a que tenía esas condiciones, aunque fueran pobres, del artista, que se traen al mundo, es decir, iba viviendo minuto por minuto la vida de la República Dominicana. Les decía a mis compañeros en el exilio: “Puedo decirles hoy qué casa se está fabricando en la calle del Conde”; con lo que quería decirles que vivía minuto a minuto la vida dominicana. Y todo lo que leía, especialmente de política, de economía o sociología, las materias que me interesaban, eran siempre sobre Chile, Cuba, la Argentina, pero yo las refería a la República Dominicana.

—¿*...un método para estimularse?*

—No. Un método para mantenerme ligado a la República Dominicana cuando salía un exiliado yo iba a verlo inmediatamente y le preguntaban cosas que a muchos de ellos —algunas veces no eran dominicanos, eran, por ejemplo, españoles de los que vinieron aquí cuando la guerra española y después se iban para México, Cuba o Venezuela—, les parecían cosas sin sentido: “Dígame, ¿en Santo Domingo se siguen usando las haraganas?” (Aquí se usaban unos asientos que se llamaban haraganas). “Ah sí, sí, como no” decían. Pero llegó un día en que uno, en Venezuela, me “¿dijo

haraganas? No, no; no me daba cuenta, pero hace tres o cuatro años que las haraganas pasaron de moda”. Por esos detalles me daba cuenta de que había un desarrollo económico. Porque la haragana era un mueble típico de un país muy pobre; costaba muy poco hacerlas; se hacía con madera de pino corriente, se pintaba de blanco o de cualquier color. Entonces, si ya no se usaba la haragana y se usaba la mecedora era porque la situación económica había cambiado, estaba cambiando. Además, estudiaba las estadísticas y veía que el presupuesto del país en el año 1930 apenas llegaba a seis millones de dólares; en 1945 estaba por ochenta millones o algo así. En fin... me daba cuenta de que el país iba cambiando y preguntaba: “¿Hay nuevas carreteras, nuevos caminos, nuevas escuelas?”. Hasta por la abundancia de curas me daba cuenta de que la situación en el país iba cambiando.

—*Durante el exilio, ¿cuál fue la actitud que mantuvieron los escritores dominicanos, unitaria o individualista?*

—Había pocos escritores en el exilio. Había algunos que escribían pero que no eran escritores de oficio. No hubo, en realidad, unidad; por ejemplo, no se creó nunca una revista o un vehículo de difusión para todos los escritores y los poetas que hubiera en el exilio. Cada uno escribía en la revista o en el periodiquito o en el boletín de su partido, si éste lo tenía, o escribía en otros medios si su partido no tenía boletín.

—*La mayoría de los escritores latinoamericanos de hoy, sobre todo los que pertenecen al llamado “boom”, viven en Europa y se les ha criticado esa especie de exilio espiritual. ¿Qué opina usted de esa situación?*

—Sí, pero esos escritores vuelven a sus países en cualquier momento; pueden volver en cualquier momento. Mario Vargas Llosa vuelve al Perú a cada rato; Gabriel García Márquez vuelve a Colombia; Julio Cortázar va de vez en cuando a la Argentina, claro que en esta situación que hay ahora

en la Argentina Julio no va a ir; José Donoso no puede volver a Chile, en la situación actual de Chile, desde luego; pero la mayoría pueden volver, si no pueden recibir la prensa de su país, pueden recibir a los amigos de sus países que llegan y cambian impresiones con ellos, pueden mantener correspondencia y recibir los libros que se publican. Eso no es el exilio; el exilio es otra cosa más dura; el exilio es un aislamiento, es como tener a uno preso, pero afuera...

—¿Cómo se desarrolló su vida durante el exilio? ¿Logró vivir de los resultados monetarios de su obra literaria?

—Sí. Tuve que vender medicinas en Cuba porque cuando llegué había allí una crisis económica muy fuerte. En Puerto Rico viví preparando las obras de Hostos, es decir, en la compilación de sus obras y en pasar esos originales a maquinilla para la edición completa de las obras, las cuales dirigí estando en La Habana. Mientras estuve en ese trabajo tenía un sueldo de US\$200.00 dólares que era muchísimo dinero entonces, pero cuando terminé me puse a vender medicina, a recorrer Cuba vendiendo medicina, porque había la crisis del año 29, que seguía, todavía, en el año 39 y que se agravó con la guerra europea. Pero después viví de escritor, con la excepción del tiempo que estuve en Chile, donde viví año y medio. Publiqué en Chile tres libros: *La muchacha de La Guaira*; *Judas Iscariote, el calumniado*; y *Cuba, la isla fascinante*. Esos tres libros me resolvieron la situación económica en Chile; pero esos libros fueron publicados al final de mi estancia en Chile, en los últimos seis meses. El primer año lo pasé en una fábrica de baterías, es decir, en un taller de fabricar baterías que puse. Inventé, entonces, un aparato para que cualquier obrero, aunque fuera analfabeto, se viera obligado a fabricar la batería sin cometer errores, porque se me equivocaban y perdía baterías. Inventé ese aparato, lo diseñé y me lo fabricó un tornero checoslovaco; y junto con ese aparato inventé también un sistema

para fundir el plomo y para fundir el caucho que cubre la batería. Y, ¿qué ocurrió? Que pasó por allí un señor un día, entró, vio el aparato, me dijo que si yo quería patentarlo él me garantizaba la venta de ese aparato en todo Chile, y le dije que a mí no me interesaba patentarlo; me preguntó si lo vendía y le dije: “Sí, vendo el aparato con todo esto que tengo aquí. Estaba fabricando baterías porque tenía que vivir y quería irme a un lugar de Chile a escribir. Vendí el aparato bien vendido y me fui al sur de Chile, a un lugar llamado Molinos de Niebla, en la costa norte de una gran bahía llamada El Coral, en la cual desemboca el río Valdivia. A la orilla de ese río está la ciudad de Valdivia. Eso queda muy al sur.

—*Tengo entendido que se hundió...*

—Exacto. Ese lugarejo donde viví con mi hijo León y donde escribí “El Indio Manuel Sicuri”, “La Muchacha de La Guaira”. El *Judas Iscariote* no; pues yo había escrito unos artículos con el tema “Judas Iscariote” en La Habana, en la revista *Bobemia*, pero el libro lo escribí en Santiago de Chile, mientras hacía baterías. De día hacía baterías y de noche escribía el *Judas Iscariote*.

—*Usted dijo en una conferencia que de sus cuentos sólo ha tenido problema con uno de sus personajes. Y creo que fue el personaje de “Rumbo al puerto de origen”. ¿Qué nos dice?*

—Bueno, este personaje lo conocí en la Isla de Pinos, en Cuba. Hablaba mucho conmigo, pero después me contaron que él había estado preso por veinte años de una condena de treinta. Había pasado veinte años en el presidio de Isla de Pinos, porque había matado —no como dice el cuento, a una niña, sino a un niño; lo violó y lo mató. Me quedé con el tema del cuento porque resultaba que él me contó su naufragio y cómo había naufragado, y cómo se le había pegado el petróleo de un barco que habían hundido los nazis cerca de Cienfuegos, y ese barco era el San Rafael, era un barco dominicano, de

Trujillo. Eso no lo sabía Juan de la Paz, pero lo sabía yo. Incluso un domingo fui con mi suegro y mi cuñada (porque doña Carmen estaba en Costa Rica debido a que Patricio de niño era muy enfermizo y se fue a Costa Rica a pasar unos meses con él en un lugar fresco porque los médicos pidieron que lo llevaran a un lugar fresco); me fui ese día a Batabanó a buscar datos allí, entre los pescadores de Batabanó, y además a comprobar si era verdad la aventura que él me había contado, y a tomar datos sobre los vientos predominantes en la ruta que hizo, la profundidad del mar, si había corriente o no. En fin, quería datos de todo lo referente a esa región que era el escenario de la aventura de Juan de la Paz. Escribí mi cuento, el cuento se publicó y un día llegó la persona que me presentó a Juan de la Paz, un médico de La Habana y me dijo que a Juan de la Paz le habían contado lo del cuento y que él dijo que donde quiera que me encontrara me iba a matar. Yo no había vuelto a Isla de Pinos. Había tenido que salir de Cuba pues con motivo del asalto al Moncada a mí me fueron a hacer preso, me tuvieron preso en La Cabaña y me hicieron preso el 28 ó el 29 de julio. Cuando salí de La Cabaña me fueron a buscar preso otra vez. Entonces fui a dar a Costa Rica, a Bolivia, a Chile; en Bolivia recogí el material para *El oro y la paz*, en Chile escribí "El Indio Manuel Sicuri" y después volví a Cuba. Volví, en realidad, porque uno hace cosas de locura. Ahora mismo, viendo las pruebas de mi libro *Cuentos escritos antes del exilio*, me pregunto cómo no me pasó nunca nada; es decir, por un cuento de esos no me pasó nada, y eran cuentos muy subversivos contra el régimen de Trujillo. Hay un cuento, incluso, en el que describo a Trujillo como teniente de la guardia, pero nunca me llamaron la atención, jamás, y eso es importante anotarlo. ¿Por qué? Porque esos cuentos no ponían en peligro su dominio político. Trujillo era en eso bastante consciente. En Cuba habíamos tenido la costumbre de pasar los

veranos en la playa, pero si podíamos pasar el invierno en una playa, también lo pasábamos. Yo había sido desde muy joven enamorado del mar, de los pocos que se levantaban y se iban solos a las cuatro y media de la mañana a bañarse a Güübia. Al volver a Cuba me encontré con que mi familia, que también era enamorada del mar, tenía alquilada una casita en un lugar cerca de una playa muy conocida, que se llamaba Guanabo. Era día de Nochebuena. Yo trabajaba en La Habana en una casa de publicidad y ese día salí temprano del trabajo, tomé el automóvil y me fui a la playa que quedaba bastante lejos de La Habana, en el sentido de que estaba a treinta kilómetros de La Habana, y cuando llegué me encontré en la puerta a mi suegro con un señor que estaba sentado ahí, y no lo reconocí porque había pasado varios años rodando por el mundo; entonces, mi suegro, que es muy ingenuo, muy inocente, me dice: “Juan, ¿usted sabe quién es este señor? Este señor es Juan de la Paz, el personaje de su cuento, aquel por el que fuimos a Batabanó”. El hombre se puso rojo como un ladrillo, se levantó y se fue. A mí me pareció oír que él había murmurado algo así como “no me quiero desgraciar”. Resultaba que Juan de la Paz estaba trabajando en una Draga que tenía mi cuñado en la playa de Guanabo. Pero no sé como ese hombre no me mató.

—*¿Y qué sintió cuando lo vio, después de lo que él había dicho al salir el cuento publicado?*

—Nada. Cuando me di cuenta de que era Juan de la Paz yo no tenía nada en la mano y lo único que vi fue una silla metálica colocada entre él y mi suegro y me dije: “Si se mueve, me defiende. Fue lo único que se me ocurrió. Cuando él se fue, me senté hablar con mi suegro. Y durante el día siguiente, el día de Nochebuena, y el día veinticinco que nos pasamos ahí, estuve vigilante porque podía presentarse el hombre en plan de agresión. Ahora no fue un encuentro

agradable, pues Juan de la Paz era un criminal probado, un criminal feroz, y eso que en el cuento yo no digo, realmente, qué fue lo que él hizo.

—*Por su producción literaria, tengo entendido que usted es muy disciplinado ¿no es muy riguroso con su trabajo mismo?*

—Con la obra en conjunto sí, pero no con el cuidado de la palabra. No puedo hacer lo que hace Gabriel García Márquez, que la retoca y retoca una página varias veces, porque no me lo permite la vida, ni nunca me lo ha permitido. Es decir, escribía un cuento o un artículo y tenía que salir inmediatamente a venderlo. Por cierto, tengo un episodio de esos: nosotros teníamos una perrita que era una belleza —se llamaba Blonda, la trajimos aquí y aquí murió, lindo animal—, y Barbarita, que era una niñita, era loca con Blonda. Una noche, viviendo en Caracas me dice doña Carmen: “Juan, para mañana no tenemos dinero para la comida, no tenemos con qué ir al mercado”. Entonces me senté, escribí un artículo y por la mañana salí a vender mi artículo. No me fue fácil. A los sitios donde fui encontré que había exceso de mercancía literaria, pero al fin, como a las doce del día lo vendí por ciento cincuenta bolívares; me pagan los ciento cincuenta bolívares y salgo para mi casa a tiempo para que se pudiera comprar algo y hacer comida. Pero cuando llego encuentro a doña Carmen con una expresión muy triste y me dice: “Juan, Blonda se está muriendo; se nos va a morir Blonda”. Yo pensé en el dolor de mi hija Barbarita, pensé que iba a ser para ella un dolor muy fuerte; entonces dije: “Pero vamos donde el veterinario inmediatamente”. Cogimos a Blonda y nos fuimos donde el veterinario. El veterinario le puso una inyección y dijo que había que dejarla allí en observación tres días. Recuerdo que la anotó con el nombre de “Blonda Bosch”. Pensé que el hombre iba a cobrarme cuando yo volviera —era un centroeuropeo, de esos que habían llegado cuando la guerra—, a recoger a

Blonda, así es que cuando me iba tuve la sorpresa de oír que me decía: “Hay que pagar ahora”. Digo: “Ah, sí ¿cuánto es?” “Ciento cincuenta bolívares”, dice él. Cogí mis ciento cincuenta bolívares, se los di ¡y a volver para casa a escribir un artículo y salir a venderlo! Pero con ése tuve suerte, porque lo vendí en quinientos bolívares esa misma tarde. Como ves, yo no podía dedicarle tanto tiempo a mis trabajos; tenía que vivir de una manera precipitada. No había, tampoco, el mercado literario que hay hoy. Un escritor como Rómulo Gallegos, que era en ese momento el más grande novelista de la lengua española, vendía ediciones de tres mil ejemplares, no como venden Gabriel García Márquez y Julio Cortázar, que venden cientos de miles de ejemplares.

—*¿Cree que se puede vivir de la literatura en un país como el nuestro?*

—Eso depende. Yo de eso es lo que vivo. Mi único medio de vida son los libros, porque de las conferencias que doy, el dinero es siempre para el Partido.

—*¿Cuál es la razón por la cual usted regularmente ha vendido sus derechos de autor?*

—No, no siempre. Hay algunos libros de los cuales no he vendido los derechos de autor. He vendido derechos de una edición, nada más. Lo que ocurre es que en el exilio (y mi exilio fue un exilio agitado porque fue más de un exilio; por ejemplo, me establecí en Cuba, viví en Cuba, y de Cuba tuve que salir exiliado dos veces); durante mi exilio me vi en situaciones económicas difíciles y tenía que vender los derechos de autor completos, generalmente, por treinta años. Esa es la razón...

—*¿Qué opinión tiene sobre los críticos?*

—Los críticos pueden ser un elemento de formación si uno tiene capacidad de responderles a los críticos con hechos. Yo tuve la facilidad de que sobre mí no se escribió ninguna crítica. Se escribían elogios, y yo decía: “Este no sabe lo que está

diciendo". Porque yo sí era consciente de que no dominaba mi instrumento. Pasaron muchos años antes de que dominara mi instrumento; y me elogiaban muchos, exageradamente. Pero en otros aspectos de la vida, no en el aspecto literario, la crítica política que me hizo alguna que otra persona en el exilio me llevó a mí a hacer política. Porque había personas que me criticaban, que decían que yo no era más que un literato, y todavía lo siguen diciendo. Entonces, yo pensaba: "Bueno, le voy a demostrar que tengo más condiciones que él"; y me desarrollé políticamente por eso. De manera que el efecto de la crítica, bueno o malo, más que del crítico, depende del criticado, por lo menos en algunos de sus aspectos.

—*¿Considera que en nuestro país hay una crítica definida?*

—Nosotros, en Santo Domingo, no hemos tenido hasta ahora, realmente crítica literaria; ahora estamos empezando a tener críticos literarios. ¿Por qué? Porque no había una obra literaria lo suficientemente amplia, numerosa, variada, para justificar la existencia de críticos que se dedicaran a estudiar los diversos géneros literarios en todas sus formas, en todos sus aspectos y que pudieran enjuiciarlos de una manera correcta. Aquí había gente que elogiaba a un escritor o a un poeta, gente que por razones personales, a veces porque los abuelos habían sido enemigos (el abuelo del poeta y el abuelo del crítico) por bueno que fuera el poeta, se dedicaban a atacarlo. Ahora es cuando comienza a desarrollarse la crítica en nuestro país...

—*Ha sido jurado en varios concursos literarios. ¿Cuál es su opinión sobre los concursos?*

—Son estimulantes y necesarios para estimular el desarrollo de la literatura en países como el nuestro. La prueba es, a nivel mundial, la importancia que tiene el Premio Nobel no sólo para un escritor sino para un químico, un físico, etc.

No hay, no sé por que, premio Nobel para los músicos, los pintores y los escultores. Pero lo que importa de los concursos es que se hagan de manera regular y que no nazcan desacreditados, porque hay algunos que nacen desacreditados debido a que desde el primer momento los premios se dan por razones de interés personal, de interés de grupo; por ejemplo, el premio Lenin que le acaban de dar ahora a Sholoyov por su libro *El Don apacible*, no se explica; ese libro fue escrito hace cincuenta años, y el premio debieron habérselo dado hace cuarenta años, por lo menos. Ahora se lo dan porque cumple setenta años de edad. Ese es un premio político, no literario...

—*Desde 1921 a 1974 han surgido tres movimientos literarios, El Postumismo (1921), La Poesía Sorprendida (1943) y El Pluralismo (1974). ¿Cuál es su opinión sobre estos movimientos?*

—No tengo opinión porque en realidad esos movimientos son puramente literarios; no han expresado en ningún caso un hecho social y por esa razón a mí no me han interesado. Los movimientos literarios, que son puramente literarios, no me interesan, a pesar, de que me doy cuenta de que tienen su importancia dentro de la técnica literaria, pero, repito, no me interesan. Por eso no he estado adscrito a ninguno.

—*¿Cuál es su criterio sobre la nueva narrativa latinoamericana?*

—Creo que es la más importante que hay en el mundo ahora, y me refiero a la novelística. Además, ese movimiento ha dado no sólo los más grandes novelistas que hay en el mundo, sino también los más grandes cuentistas, porque Gabriel García Márquez es un cuentista excepcional y Julio Cortázar es un cuentista excepcional. Se trata de grandes cuentistas en cualquier parte del mundo y en cualquier lengua. Gabriel García Márquez ha dicho que se va a dedicar a escribir cuentos nada más, y puede hacerlo perfectamente porque un cuento de García Márquez es una catedral literaria.

—¿Nota su influencia en la nueva narrativa dominicana?

—Sí. Se nota la influencia. Aunque he empezado a leerla, no he podido leer entera la novela de Marcio Veloz Maggiolo *De abril en adelante*, que me parece es la primera obra narrativa dominicana que incorpora la técnica moderna de la novelística y del cuento. Desde el punto de vista de la novela, todavía no sé por qué no he terminado de leerla.

—¿Qué perspectiva tiene, a su modo de ver, la nueva promoción de escritores dominicanos?

—Esta nueva promoción de escritores dominicanos tiene que abrirse hacia el mundo; no se puede quedar enjaulada dentro de la República Dominicana. Enjaularse aquí es enjaularse en el país más colonizado de América, es decir, donde menos posibilidades de desarrollo cultural hay que no sea un desarrollo cultural dirigido desde los Estados Unidos, un desarrollo cultural puramente comercial. ¿Qué les está pasando a los cuentistas y poetas del 65? Están trabajando en agencias de publicidad porque el capitalismo, tal como quieren implantarlo aquí los norteamericanos, concibe a los escritores como proletarios a su servicio para vender productos a través de la publicidad o para hacer argumentos de cine y películas que son negocios, porque no son obras de arte. Hay alguna que otras que son obras de arte, pero la mayoría no son más que grandes culebrones para ganar dinero y eso se refleja aquí. De ese grupo de cuentistas que salió en 1965, la gran mayoría está dedicada trabajar en agencias de publicidad, habiendo aparecido como aparecieron, con una fuerza y un poder de narradores tremendos. El movimiento cuentístico más interesante que yo he visto en mi vida, se produjo aquí como se produjo el movimiento pictórico de 1965, pero la pintura ha seguido desarrollándose y la literatura no. Bueno, insisto en que los escritores nuevos tienen que abrirse, tienen que abrirse hacia América, tienen que encontrarse con el

mundo americano, publicar fuera de aquí, dedicarse a trabajar para ver como se consiguen editores; tan pronto se les presenten trabajos, libros de versos o de novelas a los editores, ellos los aceptan, porque necesitan publicar libros. Las casas editoras que están montadas en la Argentina, en México y que se van a instalar en Venezuela, necesitan libros para publicar todos los días, porque si no pierden dinero, se ahogan. Entonces hay que escribir y hay que mandar esos libros a esas casas editoras. Tan pronto el escritor entra en contacto con un público amplio, se siente grandemente estimulado; además cuando empieza a recibir una paga por sus derechos de autor se siente seguro, porque se da cuenta de que podrá vivir de su arte, podrá dedicarle su vida a su arte y no a otra cosa. Algo que contribuye mucho a que no se desarrollen totalmente los escritores y los poetas en un país como la República Dominicana, es el miedo: “¿De qué voy a vivir?” se preguntan. Pero cuando sepan que pueden vivir escribiendo, como ya saben los pintores que pueden vivir pintando, se sienten seguros, y al sentirse seguros escriben con más fe en sí mismos, con más fe en la obra que están haciendo.

—*Para concluir, aunque en cierto modo usted ha dicho algo pero yo lo quiero más directamente ¿tiene algún mensaje para los jóvenes?*

—Sí, sí. Mi mensaje para los jóvenes: primero, que estudien, dominen su lengua, la conozcan bien, se den cuenta de que ése es el material con el cual van a realizar la obra; y si el material es malo la obra saldrá mala. Una casa hecha con buen cemento y con mármoles, es cosa muy diferente de una casa hecha con yaguas con tablas de palma. Lo segundo, que trabajen su obra al servicio del pueblo con fe y disciplina. Tercero, que pierdan el miedo a no poder vivir de la literatura. Ya se puede vivir de la literatura, porque ya no contamos sólo con el mercado dominicano —y ya hay un mercado en nuestro país—, sino con un mercado más

grande, el de toda la lengua española que pasa de 270 millones de habitantes, y en 270 millones tiene que haber, por lo menos, 27 millones de personas que compren libros, y entre esos 27 millones habrá 10 mil que compren libros de uno, de eso no hay duda alguna. Y cuarto, que produzcan obras, se lancen hacia afuera y manden sus libros a todas las editoriales: a las sudamericanas, a las españolas, a las mexicanas; que siempre alguna editorial se los publicará. Además, hay agentes literarios que se ocupan de eso; no tiene uno que mandar los libros directamente a ningún editor. Por ejemplo, yo no mando mis libros a ningún editor. De eso se ocupa mi agente te literario, que es Carmen Barcells.

ENCUENTRO CON JUAN BOSCH*

Mateo MORRISON

Federico JÓVINE BERMÚDEZ

Rómulo Gallegos es uno de los grandes escritores desconocidos en nuestro país, no sólo por la preponderante unilateralidad de nuestras lecturas, sino por el hecho de que el destacado novelista venezolano tomó una actitud que entraba en conflicto con un régimen tiránico como el de Trujillo, por lo que sus obras no circularon en ese período, como otras de calidad inferior. Por eso, nuestro suplemento, al dedicar un número a este brillante intelectual consideró básico obtener una entrevista con el Profesor Juan Bosch, gran escritor dominicano e íntimo amigo del finado novelista sudamericano. Junto al poeta Federico Jóvine Bermúdez llegamos a la casa del ex -presidente de la República, recibiendo, como de costumbre, todas las facilidades para realizar nuestro trabajo. Una vez en el cuarto de estudios de uno de los maestros de la narrativa latinoamericana, recibimos una cátedra acerca de la vida y obra de Gallegos que reproducimos parcialmente para los lectores del Suplemento Cultural Aquí de La Noticia.

—A su juicio, ¿cuál es la importancia de Rómulo Gallegos dentro del contexto literario latinoamericano?

—Entiendo que Rómulo Gallegos es uno de los más grandes escritores que ha dado la América Latina y que en el momento en que hizo su obra se hallaba por encima de todos

* *Suplemento Cultural Aquí*, Año II, N° 107, Santo Domingo, *La Noticia*, 10 de agosto de 1975, pp.2-5.

los novelistas que explotaban el tema rural latinoamericano. Hablo desde luego de la lengua española, porque no puedo decirles qué ocurría en el Brasil.

—*A nivel político, cuál considera usted que sea su obra fundamental?*

—Desde el punto de vista de la construcción de una novela, evidentemente que su obra mejor construida es *Doña Bárbara*, pero desde el punto de vista del uso de la lengua hay dos o tres novelas que superan a *Doña Bárbara*. Entre ellas está *Cantaclaro*, que es también una novela de los llanos de Venezuela como lo es *Doña Bárbara*; está *Pobre Negro*, que como el título lo dice se refería a la situación de los esclavos en la sociedad venezolana, está *Canaima*. *Canaima* es una obra bellísima, con una bellísima descripción de las selvas del Orinoco y también de la región de Guayana. Precisamente en mi viaje a Venezuela, (en este año hice dos viajes a Venezuela) en el primero de ellos, pasé unos días en la ciudad Bolívar, que es la capital de la Guayana, y allí visité la biblioteca Rómulo Gallegos, porque a Rómulo Gallegos se le honra mucho en Venezuela, se le honra en todas partes; hay avenidas con su nombre, bibliotecas y escuelas, y es lógico porque en cierta medida Gallegos tiene la categoría de un Balzac de la novela rural latinoamericana, no solamente venezolana. Hay otra novela de Gallegos en la cual el estilo propiamente literario, no la arquitectura de la novela en sí, es hermoso, muy hermoso, y me refiero a *Sobre la misma tierra*. El tema de esta novela se desenvuelve en la región de Maracaibo y de la Guajira venezolana. La Guajira es una región donde todavía viven los indígenas como los encontraron los españoles, sólo que su vecindad a una ciudad grande como Maracaibo los obligó a usar ropas y los hizo ir evolucionando en medida en que iban introduciéndose en la sociedad guajira los valores de la sociedad capitalista.

—*A propósito de lo estilístico en Rómulo Gallegos, ¿considera usted que el estilo literario juega un papel más importante, a la hora de valorar, que el contenido?*

—Yo creo que sí; creo que el estilo literario juega un papel muy importante en la obra de Gallegos, no precisamente el más importante sino muy importante. No el más importante porque el que lee la obra entera de Gallegos queda muy impresionado por *Doña Bárbara*, y en *Doña Bárbara* lo más importante no es el estilo literario; es la construcción de la novela; la construcción en todos en todos los órdenes. Yo digo que *Doña Bárbara* es una catedral de la novela latinoamericana, y cuando pienso en términos de catedral pienso en catedrales medievales, con toda la grandeza, la belleza y la fortaleza estructural que tenían las catedrales del medioevo, como Notre Dame de París, por ejemplo; las columnas son poderosamente fuertes pero también son delicadamente bellas porque están trabajadas con gran armonía, y las fachadas son en algunos casos museos de escultura en piedra, y yo comparo a *Doña Bárbara* con una catedral medieval, porque es poderosa, está hecha arquitecturalmente con un exquisito sentido de la escultura novelística, sus personajes son personajes inolvidables desde Doña Bárbara a Juan Primito; todos los personajes en una palabra. No vamos a hacer una lista de los personajes de *Doña Bárbara*, y esos personajes son inolvidables lo mismo si se trata de Míster Danger que es norteamericano y que va a los Llanos con sus propósitos desde luego, (y el nombre mismo de Mr. Danger ya explica esos propósitos porque Danger quiere decir peligro en inglés), hasta personajes tan finos como Marisela o como el jefe Civil y su Secretario Mujiquita. Es una novela muy rica en episodios y muy rica en personajes, y los personajes están extraordinariamente bien delineados. *Doña Bárbara*, es una novela que quien la lee una vez la lee varias veces más. En esa novela no es más importante el estilo que la

estructura novelística, la forma en que actúan los personajes y la forman como van desarrollándose los episodios. En otra novela, como por ejemplo *Canaima*, el estilo literario, la descripción de las selvas del Orinoco es hermosísima, y yo creo encontrar en esta descripción de la selva (he creído encontrar siempre) cierta influencia de *La Vorágine* de José Eustasio Rivera; he pensado muchas veces que Gallegos quiso competir con José Eustasio Rivera en la descripción de las selvas sudamericana, desde luego dentro de su estilo. Rivera era un escritor torrencial, tempestuoso, volcánico, y Gallegos era un escritor con más dominio del tema.

—¿Cree usted que la novelística de Gallegos corresponde a la llamada *Novela de la tierra*?

—Yo creo que sí, que la novelística de Gallegos corresponde a la llamada “Novela de la tierra” porque es fundamentalmente una novela rural, aunque Gallegos tiene novelas urbanas como por ejemplo *Sobre la misma tierra*, y también *El Último de los solares*, que es su primera novela, y alguno de sus cuentos son urbanos. Debo decirles que Gallegos, que fue un gran novelista, no fue sin embargo un cuentista. Hizo en los cuentos novelas reducidas, pero no logró captar el estilo del cuento. No es el caso de García Márquez o de Julio Cortázar, que son grandes novelistas y también son grandes cuentistas, ni es el caso opuesto, el de Horacio Quiroga, que fue un gran cuentista pero fue mal novelista.

—¿A qué escritores contemporáneos considera usted que ha influido ese destacado escritor venezolano?

—Yo no podría decir que Gallegos influyó en los escritores latinoamericanos contemporáneos, porque en la época en que él escribió, por ejemplo, *Doña Bárbara* (si no me equivoco fue publicada por allá por los años de 1928 ó 1929 la primera edición, y por cierto él me contaba que iba camino a España en un barco, con su mujer Teotiste. Y voy a hacer un

paréntesis, para explicar las relaciones entre él y ella. Gallegos era un escritor que necesitaba aislarse completamente para escribir un libro. No se le podía molestar para nada; no se le podía llamar, no se podía visitar, no recibía visitas de ninguna especie, o sea, se aislaba, y Teotiste le cuidaba su aislamiento. Teotiste era en eso como una leona madre que se echa en la entrada de la cueva y cuida los cachorros con toda la ferocidad con que haya que cuidarlos, aunque Teotiste no era feroz; era una mujer, muy dulce, y Gallegos la adoraba y le agradecía mucho el papel que hacía en su vida de escritor, a tal punto que Gallegos creía que sin Teotiste no hubiera podido hacer su obra, y cuando Teotiste murió en Méjico, estando ellos exiliados, Gallegos mandó a embalsamar su cadáver y lo retuvo en una habitación de la casa durante mucho tiempo. Se resistía totalmente a que sacaran su cadáver de allí. Creo que retuvo el cadáver hasta su regreso a Venezuela y llevó el cadáver consigo. Esa aberración psicológica que se llama necrofilia, era amor, un gran amor por Teotiste, que era una mujer delicadísima, finísima. El crió unos sobrinos de Teotiste que fueron sus hijos adoptivos y que hoy son ya hombre y mujer casados en Venezuela. Pues bien, *Doña Bárbara* se editó más o menos allá por los años de 1929, tal vez 1928, no recuerdo bien, y Gallegos me contaba que cuando iban en el barco hacia España, donde él se quedó a vivir y puso una casa de huéspedes en Madrid para sostenerse, releyendo los originales de la novelas los halló malos, halló que la novela no era lo que él quería y los iba a tirar al mar cuando Teotiste se los arrebató y los guardó. Si no recuerdo mal la editorial que publicó *Doña Bárbara* por primera vez fue la Editorial Andaluze, de Barcelona, y probablemente fue por allá por el año 1928. Puede ser que Gallegos haya podido influir en dos novelistas venezolanos de una generación posterior a la suya, que han escrito grandes novelas. Uno de ellos es Arturo Uslar Pietri, que

escribió *Las Lanzas coloradas*, novela de la guerra de independencia venezolana en la que el personaje central es un esclavo mulato mayoral de esclavos que se rebela y va a la guerra. El título de la novela proviene de una orden que dio el general Páez a sus soldados en la ocasión de un combate que tuvieron Páez y sus tropas en los Llanos de Apure, cuando él les ordenó a sus soldados, que eran llaneros de a caballo y que no tenían armas de fuego sino lanzas que ellos mismos hacían con ramas de árboles y pedazos de hierro que arrancaban de las ventanas y forjaban a martillazos en forma puntiaguda, que fue la de que “no me vuelvan a ver sino es con las lanzas coloradas” de la sangre enemiga, y el otro novelista en que tal vez influyó Gallegos, aunque desde luego en una forma, yo diría tangencial, fue Miguel Otero Silva. Miguel Otero Silva escribió su primera obra, *Fiebre*, una novela de la época de la lucha contra Gómez, también de los Llanos, como eran de los Llanos las principales novelas de Gallegos y como fue de los Llanos *Las Lanzas coloradas*. Pero Miguel Otero Silva tomó otro rumbo, porque después escribió *Casas muertas*, que ya era una novela urbana pero de los Llanos también, y era urbana porque se refería a la muerte lenta por obra del paludismo de la ciudad Ortiz, que fue llamada capital de los Llanos. Esa novela *Casas Muertas* se identifica más bien como un puente entre la novelística de Gallegos y lo que va a ser la novelística de Gabriel García Márquez en sus primeras obras, especialmente en *La Hojarasca* y en *La Mala hora*. Luego Miguel Otero Silva siguió evolucionando; escribió la novela del petróleo, escribió la novela de la lucha contra la dictadura de Pérez Jiménez, que se llamó *La Muerte de Horacio*, y escribió la última de sus novelas que se llama *Cuando quiero llorar no lloro*, la novela de la confusión caraqueña, de la juventud urbana, especialmente de la lucha guerrillera en Venezuela. Tiene mucho éxito, tiene años haciéndose edición tras edición que

se agotan porque todos los jóvenes venezolanos se ven retratados en *Cuando quiero llorar no lloro*. En esos escritores, evidentemente en sus primeras obras, hay influencias de Gallegos; yo no creo que la hubo en otros autores latinoamericanos, porque no la hubo, por ejemplo en Asturias, que comenzó a escribir en la década del 20 y escribió *Señor Presidente* probablemente por allá por los años 26 y 27. Creo que la primera edición se hizo en francés en París, más o menos por el año 1930, pero éstos son datos vagos.

Tampoco influyó Gallegos en Alejo Carpentier. Alejo Carpentier había escrito su primera novela, *Ecué-Yambao*, y después tardó mucho en volver a escribir. Alejo Carpentier se dedicó durante muchos años a escribir comedias y dramas para la radio, y después escribió *El Siglo de las Luces* y empezó ya su obra novelística actual que ha culminado con *El Recurso del método*.

Tampoco influyó Gallegos sobre Güiraldes, el autor de *Don Segundo Sombra*, a pesar de que es también una novela de los "llanos" por la equivalencia geográfica con la pampa e históricamente, aunque no sociológicamente, porque la Argentina fue un país que se desarrolló mucho antes que Venezuela. *Don Segundo Sombra* es una novela que puede en cierto sentido compararse con *Doña Bárbara*, pero también puede compararse con obras de la literatura inglesa, por ejemplo *Kim* de Rudyard Kipling, y de la literatura española con *El Quijote*, no porque tenga la calidad de *Kim* ni la calidad de *Don Quijote*, sino porque el tema es muy parecido. Y ésta es una observación que oí hacer a Pedro Henríquez Ureña precisamente, no es una observación originalmente mía, es de Pedro Henríquez Ureña. Decía él que *El Quijote* es la novela de un maestro y su discípulo, el Quijote y Sancho, y *Kim* también es la novela de un maestro y su discípulo, es decir, es un santón hindú que recorre la india con un muchacho y éste

le va acompañando y aprendiendo lo que el santón le va enseñando. En el caso de *Don Segundo Sombra* es igual; es un personaje que hace un papel de maestro en la novela de Güiraldes. La novela de Gallegos yo creo que influyó poco en los escritores latinoamericanos debido a sus dificultades técnicas, debido a que eran novelas muy hechas, novelas balzacianas en el sentido de la cantidad de personajes que movían, de los episodios tan bien resueltos como los resolvía, de los caracteres tan definidos, tan bien descritos. Y no había en el momento en que Gallegos hizo su obra y la culminó (que fue más o menos diríamos entre las décadas del 20 al 50 porque ya él, después de 1950 escribió tal vez dos libros nada más, uno en que el ambiente es cubano y otro en que el ambiente es mejicano). Por cierto en la novela de ambiente cubano hay un personaje que es Raúl Roa. Ese actual ministro de Relaciones Exteriores del Gobierno Cubano desde que Fidel tomó el poder hasta ahora, es uno de los personajes de la novela con otro nombre, desde luego. No había, digo, novelistas en América. Así es que si él no influyó como debió influir debido a las categorías de su obra en la literatura latinoamericana, se debe al hecho de que la calidad de su obra estaba muy por encima de la capacidad normal de los escritores y especialmente de los novelistas latinoamericanos de la época. Es por ejemplo para mí inconcebible que Gallegos no recibiera el Premio Nobel de literatura de la lengua española. Es una cosa que no me explico porque ningún novelista ha hecho una obra tan numerosa y tan poderosa como la que hizo Gallegos. Gallegos tenía la categoría de un gran novelista de todos los tiempos. Recuerdo que él quería que yo le prologara una edición de sus obras completas que se hizo en La Habana; la hizo la Editorial Lex en un papel de tipo Biblia muy fino y me lo pidió, cosa muy difícil porque Gallegos era un hombre muy reservado, de mucha discreción y muy señor de sí mismo,

y me pidió no una vez sino más de una vez que le prologara sus obras completas, y yo le respondí diciéndole: “Mira Rómulo, aunque tu obra se vende en América, el lugar donde realmente se vende más es en Venezuela. Tú vives de tus libros” (porque aunque él había sido presidente de la República era un hombre honesto, es decir, no era el político común que conocemos en América Latina, de manera que él no sacó de la Presidencia nada, absolutamente nada. En sus últimos años tuvo dinero porque había comprado antes de irse a Venezuela, allá por el 1928, una propiedad que quedaba muy en las afueras de Caracas y la compró barata, y cuando volvió a Venezuela después de un largo destierro, no de la época de Gómez, porque él estuvo desterrado en la época de Gómez, pero todavía cuando Gómez murió Caracas no pasaba de ser una ciudad que probablemente no tenía 200,000 habitantes, sino después de la caída de Pérez Jiménez, cuando volvió a Venezuela, esa casa que había comprado por muy poco dinero valía mucho más y él vendió parte de la propiedad y después sus herederos vendieron su casa. Por cierto, ahora, en mi último viaje a Venezuela pasé por allí, vi la casa convertida en restaurante y me apenó; verdaderamente, me apenó porque a esa casa fui a visitarlo varias veces cuando él comenzaba a perder el dominio de sí mismo, el dominio de su inteligencia, porque él fue en sus últimos años anteriores arterioesclerótico y eso me impidió tener la satisfacción de invitarle a la toma de posesión de la Presidencia de la República en el año 1963. No pude invitarlo porque él ya había incluso sufrido un derrame cerebral muy fuerte). Pues bien, yo le decía: “Si escribo el prólogo de tus obras completas, el libro no va a poder circular en Venezuela, porque a mí me será totalmente imposible callar en ese prólogo lo que Pérez Jiménez y sus cómplices hicieron cuando te dieron el golpe de Estado”. Y, aunque insistió varias veces, al fin el libro salió sin el prólogo mío.

No recuerdo bien, pero es posible que saliera prologado por Raúl Roa, a quien Gallegos admiraba y quería mucho.

Yo admiraba a Rómulo Gallegos como escritor y lo apreciaba como hombre, lo quería como amigo y le agradecía mucho. Cuando fui a Venezuela en el año 1945 a hacer propaganda política en contra de Trujillo como delegado del Partido Revolucionario Dominicano di una conferencia en el teatro Olimpia; una conferencia pagada, es decir, que las gentes tenían que comprar su boleta para entrar, y quien me presentó aquella noche fue Rómulo Gallegos, y luego tuvimos una amistad muy larga. El tenía condiciones excepcionales para ser querido. Lo mismo que su compañero, el gran poeta Andrés Eloy Blanco, eran seres encantadores, y esto mismo sucede con Miguel Otero Silva, amigo mío muy entrañable, muy querido, a quien admiro y respeto por varias razones. Me sorprendió siempre que a Rómulo Gallegos no se le diera el Premio Nobel de Literatura y sin embargo se le diera a Miguel Ángel Asturias. En ese caso me alegré por el hecho de ser un escritor latinoamericano, y Gallegos es más importante; es una obra, lo repito, balzaciana desde el punto de vista de la literatura rural latinoamericana. Debemos comparar a Gallegos con Balzac teniendo en cuenta que Balzac fue francés y fue el escritor de la burguesía francesa en la era del esplendor de esa burguesía, y Gallegos era el escritor de un pueblo pobre que entonces tenía 2 y medio ó 3 millones de habitantes, con la gran mayoría de ese pueblo viviendo en la zona rural, especialmente en los Llanos. Por cierto que hasta físicamente se parecía a Balzac; era alto, como Balzac, de gran frente y gran cabeza. Si yo tuviera que hacer una estatua de Gallegos me inspiraría en la estatua de Balzac que esculpió Rodin, porque se parecían.

—*A nuestro juicio, Rómulo Gallegos no es muy conocido en nuestro país. ¿A qué atribuye usted este desconocimiento?*

—Rómulo Gallegos era poco conocido en nuestro país, y eso se debe al hecho de que Gallegos era un luchador antitrujillista y durante el gobierno de Trujillo no se permitió la entrada de los libros de Gallegos al país; además, en aquella época el pueblo dominicano leía muy poco. En la Capital las librerías eran dos o tres que no enriquecieron a sus propietarios. Pero alguna gente leyó a Gallegos y ahora debería volver a leerse, porque ahora hay en Santo Domingo un gran interés por la literatura latinoamericana y ésta es la hora de que se lea a Rómulo Gallegos.

—*Mario Vargas Llosa, al visitarnos recientemente, manifestó que creía en la llamada “novela total” es decir, una obra narrativa que abarque casi todos los aspectos de la vida y que haga más o menos una función épica. ¿Considera usted que Gallegos fue ese tipo de novelista?*

—Debo decir que hay mucho de épica en la novelística de Gallegos reunida en su totalidad. Tiene un carácter épico evidente, y en ese sentido satisface en cierta medida esa exigencia que hace Mario Vargas Llosa en el caso de un gran novelista: que su novela tenga una función épica.

—*La novelística de Gallegos tiene un escenario esencialmente rural. En declaraciones recientes usted manifestó que Cien años de Soledad es la lápida de la novela rural latinoamericana. ¿No cree usted que la misma situación de subdesarrollo de los pueblos latinoamericanos permite colegir que el tema rural en la novelística continúe manifestándose de una manera determinante? ¿O por el contrario Cien años de soledad es la última y definitiva inclusión de lo rural en la novela?*

—La novela de Gallegos tuvo un escenario esencialmente rural, pero como dije también hizo novela urbana. En cuanto a ese concepto de que la obra de García Márquez y especialmente *Cien años de soledad* era “la lápida de la novela rural” no fui yo quien lo dijo. Yo repetí un concepto expresado por Claude Couffont, el crítico francés de literatura latinoamericana, que a

mí me parecía muy acertado, porque efectivamente, después de haber escrito Gabriel García Márquez *Cien años de soledad* no se puede seguir escribiendo novela rural en América Latina. Además, han cambiado las circunstancias. Ahora tenemos grandes capitales de varios millones de habitantes, como Méjico; tenemos una capital de probablemente 8 millones de habitantes como es Buenos Aires, tenemos varias ciudades que no son capitales de más de un millón de habitantes. Es decir, en los últimos 25 años ha habido una transformación cuantitativa y cualitativa en la población latinoamericana, y en algunos casos es probable que la población urbana se equipare con la población rural. No es una población todavía urbana desde el punto de vista de su manera de pensar, de su cultura, de sus preocupaciones, porque el crecimiento urbano en América Latina se ha debido sobre todo a la trasmigración de los campesinos a las capitales y las capitales están pobladas en este momento por campesinos que siguen pensando como campesinos pero viviendo en grandes ciudades. Ya la novela rural latinoamericana prácticamente no tiene razón de ser entre otras razones porque los lectores están ubicados en las zonas urbanas y quieren ver retratadas sus experiencias en las novelas. En ese sentido yo creo que la novelística de Gallegos está superada, pero superada por el cambio social, como obra artística, aunque haya novelas superiores a *Doña Bárbara*. *Cien años de soledad* es una novela superior a *Doña Bárbara* desde todos los puntos de vista, y es una novela superior a cualquier otra novela, no solamente a *Doña Bárbara*; no creo que se haya escrito en ninguna lengua del mundo una novela comparable a *Cien años de soledad*, así como no creo que el mundo haya dado un poeta de la estatura de Pablo Neruda en cualquier lengua, trátese de Shakespeare, trátese de Homero, de Walt Whitman, o de quien sea. No creo que haya ningún poeta más grande que Pablo Neruda, y llego más allá, puesto

que considero que ninguno es tan grande como él. Pero colocada en su plano histórico esa novelística de Gallegos es una cordillera, es una montaña, es una catedral medieval.

—¿Cuál considera usted sea su obra más importante?

—Me es muy difícil decir cuál es la obra más importante de Gallegos; realmente me es muy difícil porque considero que su novela mejor estructurada, la culminación de su obra novelística aunque no fue la última, es *Doña Bárbara*; pero considero también que *Cantaclaro* como novela es hermosa; como novela escrita con un estilo casi poético, es una novela excepcional. Es que Gallegos no fue escritor de una sola obra; fue escritor de un conjunto de novelas que configuran eso que dije, la épica venezolana.

—¿Hay algún paralelismo (nos permitimos pensar) entre el Gallegos escritor y político y entre el Juan Bosch, escritor y político?

—No creo que haya paralelismo entre la obra mía y la de Gallegos. En primer lugar, la obra de Gallegos es muy superior a la mía en todos los conceptos, y en segundo lugar Gallegos no fue propiamente un político. Gallegos llegó a la Presidencia de la República porque cuando Rómulo Betancourt fundó el Partido Acción Democrática quiso tener una figura nacional dentro de sus filas, ya que él (Betancourt) no era una figura conocida nacionalmente, y entonces hizo de Gallegos el presidente del partido mientras él quedó como secretario general. Pero Gallegos en realidad no fue un militante político. Él fue un escritor, su vida estuvo dedicada a la literatura. Como presidente de su partido le tocó ser Presidente de la República porque cuando se produjo la revolución de 1945, que fue realizada por Acción Democrática en combinación con la oficialidad joven del Ejército Venezolano (un equivalente de la revolución de 1965 en nuestro país) el presidente que surgió de esa revolución como presidente provisional fue Rómulo Betancourt, que era el político del partido,

y cuando llegó la hora de institucionalizar la revolución escogiendo un gobierno constitucional, es decir poniendo en función la constitución que elaboró el gobierno provisional de Rómulo Betancourt, la figura nacional del partido era Rómulo Gallegos, y fue escogido para presidente y ganó las elecciones, pero sería derrocado por el golpe de Estado de Marcos Pérez Jiménez. Pero no hay ningún paralelismo entre nosotros. Lo que había era amistad recíproca. Éramos dos amigos que nos queríamos y había mucha admiración de parte mía para su obra de escritor, para su conducta de hombre, para su finura de alma.

—*En Santo Domingo circuló hace mucho tiempo la versión de que Ud. había solicitado la nominación de Gallegos para el Premio Nobel de Literatura. ¿Es cierta esa versión? ¿Cree Ud. que en ese entonces hubo razones de tipo político que determinarían una negación a conferirle tal honor a un hombre de la prestancia literaria de Gallegos?*

—Sí, la noticia de que yo pedí el Premio Nobel para Rómulo Gallegos tiene que haber circulado aquí. Eso ocurrió más o menos en el año 1946 o el 1947. Yo quise pedir el Premio Nobel para Rómulo Gallegos porque estaba seguro de que se lo merecía, y verdaderamente me duele que no se le haya dado, y sospechando que él iba a ser el candidato de Acción Democrática quise pedirlo antes de que él fuera presidente de la República, porque entonces el premio podía confundir y creerse que se le confería por razones políticas. ¿Pero qué ocurrió? Que la intelectualidad venezolana no me acompañó en esa petición, no me respaldó. Ahora bien, yo no me dirigí al Premio Nobel, sino a la intelectualidad venezolana para que pidiera el Premio Nobel para Rómulo Gallegos.

—*¿Qué relación establece usted entre la novelística de escritores como Mariano Azuela, Carpentier y Miguel Ángel Asturias?*

—Quiero referirme concretamente al caso de Mariano Azuela porque ya hablé de Carpentier y Asturias. Creo que

Mariano Azuela influyó en el caso de Arturo Uslar Pietri, pero no en el caso de Gallegos. La novela de Mariano Azuela, la novela de la revolución mejicana, me parece más relacionada con *Las Lanzas coloradas* de Uslar Pietri, aunque Mariano Azuela se refiere a la revolución mexicana de 1910 y Uslar Pietri se remite a la época de las guerras de la Independencia venezolana, es decir a la época de Bolívar. Sin embargo, hay una similitud en el hecho de que los dos personajes principales vienen de abajo, uno de las dotaciones de esclavos y otro de los campesinos explotados de México.

—*Qué recomendación da usted a los escritores de la nueva generación de República Dominicana para que la endeble tradición novelística pueda competir con la fuerte tradición poética existente en nuestra Patria?*

—Yo estoy ahora leyendo la última novela de Marcio Veloz Maggiolo y creo que es importante porque es la primera novela dominicana en la que se introduce la nueva literatura latinoamericana, la literatura moderna, y recomendaría a los escritores jóvenes dominicanos que lean esa novela de Veloz Maggiolo y que lean *El Otoño del patriarca*, porque en *El Otoño del patriarca* hay un experimento estilístico extraordinario que debe estudiarse seriamente. Me parece que ha llegado la hora de que comience a aparecer la novelística dominicana. Esa hora la anuncia la canción popular, esa hora la anuncia el interés del pueblo (hablo del pueblo) por las manifestaciones artísticas dominicanas, que probablemente encontremos en el umbral de la novelística dominicana.

ENTREVISTA CON JUAN BOSCH*

Bruno ROSARIO CANDELIER

—Bruno Rosario Candelier (BRG): Como ya usted sabe, profesor, aquí vamos a abordar temas culturales, más bien literarios. Yo voy a comenzar con algunas preguntas de tipo general.

Personalmente, profesor, creo que su obra responde al criterio que sostiene que un escritor es un tema y sus variaciones. Eso se da, prácticamente, en todas sus obras, tanto literarias como en las obras de ensayos de tipo político y sociológico. Es decir, prácticamente hay un tema constante, y hay una motivación única en toda su producción. Ahora bien, lo que yo quiero saber es, si hubo en algún momento una toma de conciencia de esa temática, de tal manera que influyera en que se tradujera en obras no literarias, esa misma motivación, esa misma temática, que está presente en todo su que hacer, en toda su producción.

—Juan Bosch (JB): Bueno, te puedo decir que sí, pero tendría que explicártelo porque no es un sí simple. Lo que primero tuve no fue conciencia de lo que quería decir, sino la angustia de no poder decir lo que creía que debía decir sin saber por qué. Porque yo no lo sabía, claro, pero lo sé hoy, al cabo de los años. Hace muchos años que lo descubrí analizando que en todos los casos el escritor tiene una posición tomada

* *Juan Bosch, un texto, un análisis y una entrevista*, Santo Domingo, Editora Alfa y Omega, 1979, pp.45-76. Esta entrevista tuvo lugar en Moca, RD, 25-26 de julio de 1977. Colaboraron con Rosario Candelier, José Enrique García, Pedro Pompeyo Rosario y David Gómez.

ante la literatura, que es la misma posición que tiene tomada ante la vida y es la misma posición que tiene tomada en todos los aspectos, y escoge los temas que pueden ayudarlo a expresar esa posición. De eso vine a darme cuenta años después de estar escribiendo. Pero en el primer momento era una angustia por esta razón: a mí me pareció, desde muy niño, que el hombre del pueblo, que en aquella época era el hombre del campo (es decir, que el hombre del pueblo estaba expresado por el campesino) era un hombre excepcional, con condiciones de inteligencia, de arrojo, de decisión, de capacidad de sacrificio y de trabajo. Mi admiración no fue nunca por ninguna persona. Al cabo de los años puedo decir que probablemente el tipo decisivo en mi vida como persona fue mi abuelo, lo cual se explica porque además de tener mucha personalidad mi abuelo era un hombre culto, que leía buenos libros. Pero el hombre que me llenaba de asombro y de emoción, y de una especie de satisfacción grande, de orgullo, era el campesino. La clase social a la cual yo pertenecía era la mediana pequeña burguesía, porque mi padre era un pulpero; tenía una pulpería; más tarde llegó a ser socio, con otros, de un almacén; pero el almacén desapareció en la crisis de los años 1920-21. Entonces hubo que cerrar el almacén y mi padre volvió a la mediana pequeña burguesía; compró un camión y empezó a comprar huevos y gallinas para llevarlos a la Capital, y de la Capital llevaba harina, jabón y otros productos para las pulperías de la carretera. Yo viajé mucho con mi padre en ese camión. Éramos de la mediana pequeña burguesía. Pero en ese ambiente de la mediana pequeña burguesía en el que yo me movía, el concepto que yo oía, especialmente entre los comerciantes y entre los profesionales que visitaban mi casa, y que tenían relaciones de amistad con papá (porque papá era un hombre muy inteligente, sin cultura pero tan inteligente,

que siendo un albañil esos profesionales y hasta escritores como Federico García-Godoy se mantenían en relaciones con mi padre debido que papá podía contar muchas cosas interesantes para ellos, cosas que ellos no conocían de Europa); en esa mediana pequeña burguesía intelectual, profesional, burocrática, comercial que se reunía en casa y que eran amigos de mi padre, había varios que hablaban mal del campesino dominicano; para ellos el campesino era haragán, ladrón, traidor; era malicioso, era asesino. Yo sentía la necesidad de salir en defensa de esa gente; yo creía que no era así. Lo que mi padre me decía venía bien con lo que yo pensaba. Eso es lo que explica que a pesar de que la literatura no era mi vocación, escogiera la literatura como medio de expresión, porque me pareció que con las dos cosas que eran realmente mi vocación, que eran la escultura y la pintura, no podría expresar lo que sentía; es decir, necesitaba la palabra para poder decir las cosas; lo que no quería copiar en un lienzo o en un bronce o en mármol a un campesino sino salir en su defensa, expresar lo que eran sus virtudes; no su apariencia física, sino sus virtudes. Ese problema se me planteó muy pronto, cuando todavía era un niño. Yo fui consciente, y al mismo tiempo no consciente, en realidad, del tema. Lo que tenía era una angustia, un miedo de fallar en un país donde el campesino no era personaje, y si era personaje, era personaje para denigrarlo. Si nosotros empezamos a leer los pocos cuentos que se escribieron en aquella época, encontraremos que todos son denigratorios del campesino; lo pintaban como un tipo malicioso, como un tipo amigo de engañar, como un tipo peligroso.

Desde luego, eso se extendió después a análisis mucho más amplios; porque cuando escribí "El Indio Manuel Sicuri", en Chile, lo único que estaba haciendo era aplicando conocimientos bastante más avanzados de la técnica que había adquirido

en tantos años de escritor; era trasladar al altiplano boliviano y a términos indígenas de Bolivia lo que yo había sentido y había visto en el campesino dominicano. Aquel indio boliviano me resultaba a mí simpático porque se me parecía al campesino dominicano.

—*José Enrique García (JEG): Profesor, en un análisis que hice de veinte de sus cuentos pude comprobar que usted un mismo tema lo trata de diferentes ángulos. Por ejemplo, la muerte, en sus cuentos, tratada de cinco ángulos distintos, o sea, la muerte como un proceso natural del hombre, la muerte por accidente, la muerte a destiempo. ¿Es cierta esa observación?*

—JB: Sí, porque es que en la época en que me formé la muerte era el gran personaje de la vida campesina. No tenía salida. No tenía salida porque si se enfermaba solo, y vivía en el campo, en una montaña, en un rincón por ahí, ¿dónde iba a conseguir medicina?, y si conseguía médico no tenía con qué pagarlo. Por ejemplo, en aquella época se conocía un médico en el Cibao, en Santiago, que era el doctor Edson; creo que así se llamaba; era un inglés de Santiago. Había más, pero el que se mencionaba era el Dr. Edson.

Llevar a un campesino, por ejemplo, mal herido, que se cayó de un árbol, o porque le cayó arriba un árbol, o porque se fue por una barranca o porque se cayó a machetazos con otro; llevarlo hasta Santiago en litera, al hombro, era exponerlo a que se muriera en el camino.

La muerte de los personajes está presente en todos mis cuentos, sea por muerte natural o por muerte violenta no provocada por él o provocada por otro. Eso era lo que veíamos desde niños, constantemente. Esa escena que pinto en *La Mañosa*, por ejemplo, de José Veras, a quien le dieron un machetazo, allí en el camino real del Pino, entre la gallera y la casa nuestra; eso fue históricamente así. Y fue en nuestra casa donde se le atendió y se le cosió con una aguja con hilo negro.

—JEG: *Sin embargo, profesor, creo que también usted trata temas, fuera del amor, desde diferentes ángulos. Hay además, un asunto muy importante en su cuentística, representado por tres cuentos. “Los Amos”, “Luis Pie” y “El río y su enemigo”, donde se sintetizan los medios de producción del campo: el ingenio, el hato y el fundo. O sea, la vida del campo en toda su magnitud se sintetiza en estos tres cuentos. ¿Es cierta esa observación?*

—JB: Sí, es cierta. Pero además a mí me tocó vivir en una época especial, una época en que desafortunadamente no había muchos escritores, ni anteriores ni posteriores. Es decir, yo nací en La Vega, después me fui a vivir a Río Verde con mi abuelo, que era gallego; después nos fuimos a Haití, allí nacieron dos hermanos míos. Volvimos al país después de la muerte de Mon Cáceres y luego nos fuimos a vivir al Pino; de manera que más o menos, la vida del campesino la conocí en mi infancia, desde los primeros años de mi vida, pero también viví en La Vega, que era una ciudad que se alimentaba del trabajo de los campesinos, y por eso los campesinos estaban presentes constantemente en el comercio de mi padre. Y después conocí hasta la Línea Noroeste en el camión de mi padre, buscando huevos y gallinas. Por cierto, una población que se llama ahora Villa Sinda fue una creación de mi padre, en un lugar de la Línea Noroeste. En ese lugar había una casita, una pulpería y una señora llamada doña Sinda; y mi padre puso ahí un punto de reunión donde los campesinos de toda la zona llevaban los sábados los huevos, los pollos y las gallinas que él traía para la Capital. Papá le llevaba provisiones a doña Sinda; también provisiones para muchos pequeños comerciantes de la carretera. Entonces conocí la Línea Noroeste. Eso me permitió escribir “La mujer” (ese cuento “La mujer” es un cuento de la Línea Noroeste, el de la carretera solitaria); me permitió escribir “Los amos” o “Todo un hombre”, o “Rosa”; cuentos así. Pero poco después me fui a trabajar a la

Capital, adonde me tocó trabajar en casas de comercio españolas. La primera tenía relación con el ingenio San Isidro, de manera que hablando con los comerciantes de San Isidro que venían a esa casa a cobrar, fui conociendo la vida de los ingenios. Este conocimiento de los ingenios lo extendí después hasta La Romana, Boca Chica y el Central Italia, y unos años después escribí un cuento como “El socio”. El personaje de “El socio”, era Mamón Henríquez, en cuya finca de La Rosa estuve dos o tres horas. Mamón Henríquez era famoso en el Cibao como un gran latifundista; se decía que era socio del Diablo, que tenía muchas mujeres. Yo pasé ahí unas dos o tres horas con un amigo que me llevó a conocer aquello. La casa que describo por dentro, cuando llegó el Diablo y cuando llegó Adán Matías y le cayó a machetazos al dueño, era la casa de Mamón Henríquez.

Bueno, con ese conocimiento de la vida de los centrales escribí “Luis Pie” y “La nochebuena de Encarnación Mendoza”. Muchos de esos cuentos, desde luego, los escribí años después, sobre todo en Cuba. Voy a aprovechar esta entrevista con ustedes para decir algo que nunca he dicho. A mí me costó mucho trabajo dominar el género cuento. Sobre todo porque yo no tenía a nadie que me enseñara lo que era cuento.

A mí todo el mundo me decía: “El gran cuentista dominicano”. Lo escribían y me lo decían, y yo pensaba: Estas gentes no saben lo que están diciendo”; hasta que llegó un día, que recuerdo como ahora, en que estando en Cuba (ya había escrito “Maravilla”, un cuento de una de las zonas de producción del Cibao, el cuento del aserradero, pero esos aserraderos yo los conocía muy bien porque en La Vega había dos, de manera que de niño conocí los aserraderos, y los bueyes en las lomas los conocía muy bien; yo no tenía que salirme de lo que conocía, porque tenía grabado en la memoria el espectáculo de los bueyes arrastrando los pinos por las lomas de La Vega

para llevarlos al aserradero y trasladé los hechos a un aserradero que tenían los Bermúdez por Bao, porque aquel paisaje me impresionó mucho trasladé allá el tema de “Maravilla”). Ya yo había escrito ese cuento y otros que se publicaron en Cuba, porque en Cuba fue donde acabé de formarme como cuentista; ahí fue donde el 12 de agosto de 1942 viviendo en un edificio que se llamaba Edificio Carreño, al terminar de escribir el cuento “El Río y su enemigo”, me dije: “Ahora ya domino este género y hago con esto lo que quiera”.

Me dirán: ¿Por qué usted dijo eso al terminar de escribir ese cuento? Porque en ese cuento quise hacer formal y técnicamente una cosa: una balanza con dos platillos absolutamente en equilibrio y la aguja de la balanza marcando exactamente el centro. Una fracción de un miligramo haría inclinarse la balanza de un lado o de otro. Este cuento fue escrito así; y como lo hice así y así me salió, me dije: “ya domino este género”, le perdí interés al género, y no escribía cuentos a menos que fuera porque estaba muy necesitado de dinero, y yo fui cuentista bien pagado (en esa época *Bohemia* me pagaba 100 pesos por un cuento y si le daba dos cuentos a la revista *Bohemia* recibía 200 pesos, que era mucho dinero en ese tiempo; además, *Bohemia* llegó a pagarme 100 pesos semanales para que no publicara en otra revista, aunque no publicara en *Bohemia*). Mi caso no fue el de Horacio Quiroga que tenía que trabajar en otras cosas para poder vivir, a pesar que era el más grande cuentista de la lengua española. Una vez un periódico argentino, *La Nación*, me pagó mil pesos argentinos, que eran 200 dólares, por publicar “Dos pesos de agua”. A menos que necesitara dinero o que encontrara un tema que me satisficiera mucho, yo no escribía cuentos, porque le perdí interés tan pronto me di cuenta de que dominaba el género. Como me pagaban, escribí “La nochebuena de Encarnación Mendoza” y escribí otros cuentos porque necesitaba dinero. Observen

que hay muchos cuentos míos con temas de Navidad; era que *Bohemia* me pedía un cuento para cada Navidad; y me los pagaba mejor, me pagaban 200 pesos cuando eran relacionados con la Nochebuena.

—*Pedro Pompeyo Rosario (PPR): Profesor, después que usted hace el relato de su evolución cuentística y que le pierde el interés incluso al género y viendo yo la fecha en que usted publicó La Mañosa, 1936, y viendo la fecha de El oro y la paz, (el esquema, 1965, la novela, 1964) entonces se podría concluir que para usted la novela no fue una obsesión como género.*

—JB: Bueno, realmente no; el género que a mí me interesaba era el Cuento pero eso tiene su explicación. Yo pensaba que el Cuento era más fácil de leer, era corto; además, dejaba un mensaje que era difícil de transmitir a través de la novela; en el cuento la idea se condensaba, no se perdía. Si ustedes hacen un análisis del cuento van a encontrar que en todos los casos el mensaje de los cuentos va a ser la exaltación de alguna virtud del campesino dominicano: es el valor, es la honestidad, es la responsabilidad o es la seriedad, alguna virtud del campesino dominicano o una demanda de justicia social.

—*JEG: Profesor en el análisis que hago sobre sus cuentos pude notar que hay una preocupación didáctica y que es usted el único cuentista que tiene esa preocupación, que en ningún otro aparece.*

—JB: Sí, pero es didáctica limitada a presentar en sus aspectos fundamentales la vida del campesino; es didáctica en relación con el lector de la ciudad porque el campesino no leía; el campesino era analfabeto, y cuando ustedes encuentren revistas viejas, periódicos viejos donde se publicaron originalmente mis cuentos, aquí, y fuera de aquí, en Costa Rica, en Cuba, verán que debajo del título del cuento decía siempre “Cuento Dominicano” por Juan Bosch. La ofensa que yo no perdonaba era que faltara eso de “Cuento Dominicano”. Tanto me molestaba que una vez pedí que hicieran una rectificación

en el próximo número del *Listín Diario* porque dejaron de poner “Cuento Dominicano” al publicar uno de los míos. Es decir, que era una intención didáctica muy limitada; pero tú tienes razón.

—BRG: *Profesor, volviendo a La Vega: ¿tuvo Federico García Godoy, como maestro, alguna significación en su personalidad literaria?*

—JB: No, porque Federico García Godoy lo que escribía era novela y hacía crítica literaria. Frente a eso yo lo que escribía eran cuentos.

—JEG: *Profesor, parece, por la publicación de sus cuentos, que son anteriores a los de Rulfo y Carpentier, que en los suyos está el inicio del realismo mágico en América.*

—JB: Sí, es así, pero te voy a decir una cosa: no era porque yo tenía la intención de formar una nueva escuela; era porque así pensaba el campesino dominicano. El campesino cibaño creía que Mamón Henríquez era socio del Diablo.

—JEG: *“Dos pesos de agua” es prototipo.*

—JB: Exacto. Los campesinos dominicanos eran como la vieja Remigia, que creía que encenderle velas a San Isidro traería lluvia, y creían en las ánimas del Purgatorio.

—PPR: *¿Y “La mancha indeleble”?*

—JB: No, “La mancha indeleble” es un cuento de carácter político. Hay un político latinoamericano, cuyo nombre no voy a decir mientras él viva, porque sufrió mucho la persecución de Trujillo, que había comenzado su vida política siendo comunista y después se volvió un anticomunista. Ese personaje es el protagonista de “La mancha indeleble”. De lo que tiene miedo, es que se sepa que fue comunista. Esa mancha es la que quiere quitarse. Aunque yo no era comunista, ni siquiera marxista, porque en verdad políticamente estuve marcado por el signo de mi tiempo (es decir, tiempo de Stalin, la propaganda capitalista que presentaba Stalin como un

Trujillo), yo no fui nunca anticomunista. Es más: el día 6 de julio de 1961 (recuerdo la fecha porque el 5 de julio es la fecha nacional de Venezuela) yo estaba en Caracas adonde había llegado el día anterior procedente de Costa Rica, y fue a entrevistarme un periodista norteamericano que escribía para un periódico que publicaba en inglés con el nombre de *Caracas Journal* o algo parecido. Ya estaba aquí el Partido Revolucionario Dominicano, el periodista me preguntó que si el partido iba a seguir una línea anticomunista. Yo le dije que el anticomunismo sería el negocio de Somoza y el negocio de Trujillo, pero que yo no tenía ese negocio ni iba a tenerlo nunca porque no creía en el anticomunismo. El periodista se fue alarmado y escribió un editorial en su periódico en el cual decía que yo me había dejado confundir hasta el extremo de decir que el anticomunismo no era una línea política. Pero unos seis meses antes de eso, estando acostado en la cama, le había dicho a doña Carmen: “Doña Carmen, coja un lápiz y un papel que le voy a dictar un cuento”. Y le dicté “La mancha indeleble”.

—DG: *Profesor, dentro de su producción literaria hay una faceta de la cual muy rara vez se habla, y quisiera aprovechar la oportunidad para conocer algo de esa faceta. Dentro de esa producción están David, Biografía de un rey y Judas, el calumniado. Muy pocas personas conocemos sus antecedentes; si usted fue una persona muy devota o por el contrario no devota; pero sí dedicado al estudio de la Biblia; indiscutiblemente el escribir esos dos libros conllevaba un estudio profundo de la misma.*

—JB: Sí, como no. Yo era un lector de la *Biblia* porque me parecía que era una joya literaria. Esa lengua tan hermosa, tan potencial y al mismo tiempo tan recia y tan poética, me cautivaba. Sí, yo leía mucho la *Biblia*; la leía como un ejercicio literario; pero en medio del ejercicio literario encontré temas para otras cosas; el primero fue el Judas que comencé a elaborar

estando yo en Santiago de los Caballeros, trabajando en la publicación de *La Mañosa* que se estaba componiendo en la imprenta El Diario. Un día el tipógrafo me dijo: Mañana no vamos a trabajar”, y le digo: “¿Por qué? Porque es Jueves Santo”. Le pregunto: “¿Qué pasó el Jueves Santo?” “Bueno, que mataron a Jesucristo”. “¿Quién lo mató?” “Oh, lo mataron los judíos”. Y por qué lo mataron?” “Bueno, porque Judas lo denunció”.

De ahí me fui al hotel pensando qué necesidad había de que Judas señalara a Jesucristo en una ciudad pequeña, donde de todo el mundo conocía a Jesús. Cuando llegué al hotel pedí que me prestaran una *Biblia*. Me puse a leer y vi, primero, que Juan fue el único de los evangelistas que escribió lo que sucedió la noche de la aprehensión. Los demás evangelistas no estuvieron presentes en el prendimiento de Jesús. Pero fue en Cuba, muchos años después, cuando volví a leer la *Biblia* y seguí reflexionando sobre Judas y su papel en la noche del huerto de Getsemaní, y cada vez me sentía más convencido de que la actuación de Judas en ese episodio del drama de la Pasión no estaba clara, hasta que me puse a escribir unos artículos sobre el tema que se publicaron en *Bohemia* pero fue en Chile donde escribí *Judas, el calumniado*, y allí lo publicó la Editorial Latinoamericana, me parece que a mediados de 1955.

En cuanto al *David*, debo explicar que el líder político que fue el protagonista de “La mancha indeleble” hablaba a menudo de que él no comprendía por qué los políticos de la América Latina iban a Europa, que allí no tenían nada que aprender, que los problemas de nuestros países eran diferentes a los de Alemania y Francia e Italia, y a mí eso no me sonaba bien; me parecía que las cosas no eran como él las veía; y sucedió que yo me había ido con mi hijo León a pasar unos meses en un lugarejo que estaba en la costa norte de la bahía de

Corral, en Chile, cerca de donde desemboca el río Valdivia. El sitio se llamaba Molinos de Niebla. Ahí escribí “El Indio Manuel Sicuri”. Estando ahí cayó en mis manos una *Biblia*, leyéndola me dí cuenta de que David había sido un político de país rural que podía servir de modelo para cualquier político de tierras de América que tenían poco desarrollo urbano y social. Fue por eso por lo que me propuse escribir la biografía de aquel rey de Israel, trabajo que hice mientras iba en un barco alemán de carga y pasajeros de Cuba hacia Europa. Por cierto, ese viaje fue parte de la lucha contra Trujillo, pues la dirección del PRD nos había dado a Ángel Miolán, Nicolás Silfa y a mí el encargo de conseguir que un congreso de trabajadores del transporte que iba a celebrarse en Viena se le declarara un boicot a Trujillo. Miolán y Silfa se reunieron conmigo en Europa, y de Viena yo me fui a Roma, donde escribí la versión definitiva del *David*; de Roma fui luego a Israel viajando en la tercera de un barco italiano que se llamaba Mesaphia, y llegué a Haifa, el puerto israelí, horas después de haber comenzado el ataque de Israel, Inglaterra y Francia a Egipto. Pero eso es otro cuento, como hubiera dicho Kipling. Yo fui a Israel no por razones políticas sino para conocer la tierra donde había nacido y vivido David, el personaje de mi libro; y esa es la historia de esa biografía del rey bíblico.

—BRC: *Profesor, relacionando la política con la literatura, entre algunos escritores hay una idea de que la política no le conviene al literato para su producción; sin embargo, su vida ha sido un ejemplo de lo contrario, es decir, usted ha sido muy brillante en la política, y muy brillante en la literatura. Me gustara oír un comentario suyo.*

—JB: No, no, no es cierto que la política perjudique a la literatura. Lo que ocurre es que la política es una actividad a la cual hay que dedicarle el tiempo y la literatura también es una actividad a la cual hay que dedicarle todo el tiempo.

Vivir de la literatura requiere una dedicación completa; uno tiene que estar creando temas, tiene que estar escribiendo, tiene que estar corrigiendo, tiene que estar estudiando; tiene que vivir en la literatura. Vivir en la literatura no quiere decir estar en las reuniones en los cafés. O con los literarios; sino pensar en términos literarios. Y la política también. De manera que para realizar la actividad literaria y política al mismo tiempo cualquiera de las dos es excluyente de la otra; pero creo es conveniente alternar la política con la literatura y lo creo porque las dos son actividades que estimulan mucho la capacidad creadora. Por ejemplo, la política enseña muchas cosas que son tan importantes para el literato porque enseña a estudiar los problemas desde varios ángulos: por arriba, por abajo, por los lados, por la derecha, por la izquierda, por el centro, por el norte, por el sur; por todas partes. Una persona que se desarrolle políticamente si tiene facultad literaria, será siempre mejor escritor que uno que tenga la facultad literaria y no se haya desarrollado políticamente. El hombre, como ser intelectual y como ser de acción se completa solamente de verdad en la actividad política.

—DG: *Profesor, ¿podría usted dentro de la confesión que ha hecho confesar también cuál de sus obras es la que mayor satisfacción la ha dado... su mayor logro literario?*

—JB: Bien, desde el punto de vista literario hay dos o tres cosas que me gustan, que me satisfacen; que si volviera a verme en las circunstancias en que estaba cuando las hice, volvería a hacerlas, y una es “El indio Manuel Sicuri”; otra es “La Nochebuena de Encarnación Mendoza”; otra es “Luis Pie”; otra es “Los amos”. Me doy cuenta ahora de que pude hacer más si hubiera tenido la suerte de encontrar a alguien que me hubiera enseñado. Pero tuve que aprender yo solo, sin una crítica que me ayudara. Desde el punto de vista no literario, la que más me satisface es *Breve Historia de la Oligarquía*.

—JB: *Sería interesante, Profesor, que usted nos dijera algo sobre la influencia que usted ha recibido durante su etapa de formación y si fue significativa en su producción.*

—JB: Bien, yo creo que los cuentistas que más influyeron en mí, en mis años de formación, fueron cuentistas rusos: Leonidas Andreiev, por ejemplo; un cuentista muy poco conocido que se llamaba Alejandro Kuprin; un cuentista cuyo nombre, si no recuerdo mal, es Korolenko, que escribió sobre los años del hambre que sucedieron a los primeros momentos de la Revolución. En Rusia llegaron a morir millones de personas de hambre a raíz de la Revolución de Octubre de 1917. Chejov fue el que menos influyó en mí. Aunque yo leía a Chejov, los personajes y el ambiente de los cuentos de Chejov no correspondían ni al ambiente ni a las clases sociales de los personajes de la pequeña burguesía, mediana y baja urbana, mientras que algunos de los cuentistas rusos, como Andreiev, escribieron sobre gente del pueblo y campesinos. Gorki no era cuentista; pero escribía sus novelas como si fueran una colección de cuentos, y también tuvo influencia en mí. Recuerdo que me impresionó mucho *Ex hombres*, una de las novelas de Gorki, que hoy no se conoce. Hoy se lee muy poco de Gorki. Esos cuentistas rusos llegaron a mis manos mediante libros que se editaban en Chile y vendía en La Capital un español que andaba con los paquetes de libros amarrados con soguitas de cabuya e iba de sitio en sitio vendiéndolos. Esos libros se editaban en Chile sin pagar derechos y se copiaban de libros editados en España; y por eso aquí se vendían baratos; no se vendían en librerías tampoco; para venderlos no se hacían gastos de establecimiento. Más tarde pude leer a Guy de Maupassant y a Kipling y a Sherwood Anderson, un extraordinario cuentista norteamericano de la generación anterior a Hemingway; todos ellos también influyeron en mí, pero ya de una manera más consciente; es decir, esos escritores

fueron muy importantes para mi formación, como lo fue Horacio Quiroga.

—BRC: *Desde el punto de vista de la técnica ¿cómo escribía usted sus cuentos? Cómo conseguía usted su propósito desde el punto de vista intencional?*

—JB: Bueno, eso fue instintivo. Debo decir en este momento que yo no pude conocer la técnica del cuento a través de cuentistas españoles porque España es un país que no ha producido cuentistas y en esa época menos que ahora, y no pude tampoco conocer cuentistas latinoamericanos aunque los había muy buenos, como Horacio Quiroga. Horacio Quiroga venía escribiendo desde hacía muchos años; y aunque leí algún cuento suyo, como “A la Deriva”, que me impresionó mucho, el primer libro de Quiroga lo leí en Cuba, y para entonces mi técnica estaba hecha. Me refiero no a la técnica del uso del lenguaje propiamente dicho, sino a la técnica del cuento; cómo presentar el cuento y cómo llevarlo a un clímax, a un punto culminante que coincidiera con el final del cuento.

Esa técnica la fui desarrollando instintivamente. Tal vez me ayudó en eso la lectura de cuentos que se publicaban en un suplemento literario, que se hacía en New York y que traía aquí el *Listín Diario*; ese suplemento era hecho en New York por un latinoamericano; no recuerdo su nombre. Lo que sí recuerdo es que en cada número venía un cuento, por lo menos, siempre de cuentistas latinoamericanos sin fama, no conocidos, tampoco recuerdo los nombres de esos cuentistas. Pero había entre ellos algunos bastante buenos. Tal vez hoy queda entre ellos el nombre de Salarrué, nombre literario de un escritor salvadoreño que se llamaba Salvador Salazar Arrué. También figuraban en esos suplementos un cuentista de apellido Echavarría, costarricense, bastante bueno también, y algún guatemalteco, algún mexicano. Pero desde luego, no

tenían el dominio de la técnica del cuento. Fundamentalmente, la técnica para hacer cuentos, no la forma de presentar los personajes y el tema, ya yo la conocía y había llegado a conocerla tras un esfuerzo constante, angustioso, antes de estudiar a los grandes maestros, estudiando a Guy de Maupassant, a Kipling, a Tolstoi; estudiando, como dije, a Sherwood Anderson. No había un tratado del cuento en ninguna lengua, ni en español, ni en francés, ni en inglés; pero había algunos trabajos escritos por algunos de ellos. El que llegó a mis manos en uno de sus libros fue el de Kipling. Kipling daba consejos de la manera de escribir el cuento, y algunas de las cosas que dijo fueron muy importantes para mí. Quiroga escribió algo sobre el cuento; escribió el decálogo del cuentista; pero en realidad el decálogo no llegaba a tener cuerpo suficiente para ayudar a uno. Lo que hice fue estudiar a Quiroga, analizarlo; indagar cómo el presentaba sus cuentos y cómo los desenvolvía, cómo los terminaba; y para mí Quiroga fue el que mejor conoció la técnica del cuento, mejor que Guy de Maupassant, mejor que Kipling, a pesar de que en los casos de Maupassant y de Kipling se trataba de dos grandes maestros del género, especialmente Kipling, que tenía una técnica todavía más acabada que la de Guy de Maupassant, si bien los cuentos de Maupassant fueron más interesantes porque fueron más humanos. Los de Kipling estaban mejor hechos, pero los de Quiroga sobrepasaban a los de Guy de Maupassant y a los de Kipling en técnica; y por último estaban Sherwood Anderson, tal vez el más grande de todos, porque Sherwood Anderson alcanzó la categoría de un Dostoievski del cuento. Se conoce muy poco de Sherwood Anderson en la lengua española, y en los propios Estados Unidos se le tiene olvidado, pero fue un maestro extraordinario del cuento, de una finura, de una fuerza y de una riqueza interior admirables. Supera a Hemingway.

Hemingway siguió mucho las pautas de Kipling. Hemingway manejaba muy bien la lengua, era un maestro en el idioma; pero los cuentos de Sherwood Anderson son superiores a los de Hemingway. Cuando Sherwood Anderson murió (murió hacia el 1944 ó 45, en Panamá, de vuelta de un viaje del Perú) ya yo tenía, prácticamente, hecha mi obra de cuentista, o mejor dicho, lo más importante de mi obra de cuentista; y no pude adaptar la técnica de Sherwood Anderson a mi estilo de escritor. Es lamentable para mí, que sigo admirándolo mucho; y creo que los jóvenes escritores deben leer a Sherwood Anderson y tratar de seguir sus huellas porque todos los escritores de cuento, de novela, de poesía comienzan bajo la influencia de uno o de más maestros; y eso se explica, y así tiene que ser dado que la manera como la literatura progresa es similar a como progresan todas las artes y todas las ciencias; es a partir de lo conocido. El que parte del punto donde se ha llegado antes que uno puede llegar a un punto superior. Para escribir poesía ahora hay que partir de Neruda, en español; en la República Dominicana, hay que partir de Pedro Mir; y a partir de ellos se les puede superar. Ese proceso, de ir de lo conocido, de lo mejor de lo conocido hacia lo desconocido, en un esfuerzo por superar lo conocido, es lo que explica el desarrollo de la humanidad en todos los aspectos. Aparece siempre un escritor con influencia, y eso es algo que los escritores nuevos deben conocer para que no se sientan mal; eso es inevitable, en el cuento, en la novela, en la poesía, en el ensayo y hasta en el periodismo. Sí, es indispensable, no se puede hacer otra cosa; porque uno escribe a partir de lo que conoce.

—JEG: *Antes de continuar, ¿usted conoció a esos cuentistas aquí o cuando llegó a Cuba?*

—JB: Leí aquí *El Libro de la Selva* de Kipling. Es un libro de cuentos que es al mismo tiempo una epopeya porque hay

cuentos en ese libro que son epopeyas en las dimensiones de un cuento. Se trata de un libro extraordinario acerca de un niño que se llamaba Mowgli que se perdió en una selva de la india; salió del pueblito donde vivía, entró en la selva y se perdió. Lo crió una loba. El libro narra las aventuras de Mowgli. Es un libro de cuentos, fundamentalmente de animales. Entre esos animales figuran la gran serpiente Ka, figura el elefante Hatti, el tigre, la pantera, los monos... Kipling, sobre todo, me enseñó una cosa: la importancia de expresarse en un lenguaje que sea músculos, huesos y nervios nada más; que sirve para decir las cosas con la menor cantidad de palabras. Kipling decía que daba más trabajo borrar palabras que escribir palabras, y explicaba cuál era su método: después que escribía un cuento se dedicaba a borrar palabras de ese cuento. Me enseñó mucho, pero el que más me enseñó a pesar de que no escribió como Kipling, sobre el cuento, como dije, fue Horacio Quiroga. Quiroga ha sido el cuentista que mejor ha conocido y ha manejado la técnica del cuento antes de que aparecieran Gabriel García Márquez y Julio Cortázar.

—*En su libro Autopsia de la Novela, Antonio de Undurraga lo sitúa a usted entre los cinco mejores cuentistas del mundo en toda la historia del género. En esa obra, él resalta su técnica, su estilo, el dominio del género.*

JB: Yo no conocí el libro ése; pero sí sabía que Antonio de Undurraga había escrito un artículo sobre mí; alguien me lo había dicho, pero creo que es una exageración que yo figure en la lista de los cuentistas mundiales. Es una exageración. Tal vez se explique porque siendo Undurraga latinoamericano quiso que entre los grandes cuentistas figuraran dos latinoamericanos. Pero debo decir que hoy, la técnica del cuento no es la que yo usé ni la que usó Quiroga. Hoy hay que partir de los cuentos de Gabriel García Márquez y de Julio Cortázar que son dos maestros, dos verdaderos maestros.

—PPR: *Pero en García Márquez están las raíces suyas.*

—JB: Sí, sí, pero las ha superado. Hay cuentos de García Márquez que son obras maestras. No tienen paralelos.

—BRC: *Desde el punto de vista técnico, hay una declaración suya que usted acaba de manifestar hace un momento y yo quisiera acentuarla. Usted escribió sus cuentos intuitivamente; desde el punto de vista de la creación eso tiene una gran significación, porque entonces quiere decir que hay una aportación suya al cuento mismo, a la formalización del cuento mismo. ¿Usted recuerda algunos que se puedan poner como ejemplo de esa etapa en que se producían instintivamente, que sean muestras auténticas de verdadera creatividad?*

—JB: Sí, yo diría que todos los cuentos escritos antes del exilio: “La mujer”, por ejemplo.

—BRC: *Sí, “La mujer” entra ahí, entonces, su aporte no es poco. Su aporte como creador es altamente significativo.*

—JB: “La mujer” es un cuento que está dentro de esa etapa. Lo escribí en mi habitación. Nosotros vivíamos en Santo Domingo en una casa de madera y detrás había una construcción de madera también con dos habitaciones altas, y una de esas habitaciones era la mía. Yo subí a escribir una carta a Mario Sánchez, de La Vega, un amigo a quien quería mucho; puse la fecha, puse el nombre de él, y ahí me paré, pero sentí la necesidad de escribir otra cosa, no la carta; y lo que salió fue el cuento “La mujer”. Recuerdo que cuando lo terminé le dije a mi hermana Josefina: “Mira hermana, acabo de escribir este cuento y te aseguro que va a ser traducido”. Y efectivamente, el cuento fue traducido al polaco, al alemán, al francés, al italiano, a varias lenguas, y publicado en varias antologías. Pero yo estaba en la etapa en que el cuento me arrastraba a mí; lo que hice fue que mientras iba viviendo esa etapa de escritor me esforzaba en formarme como cuentista de manera que acabara yo dominando el cuento. Y como contaba antes,

al terminar ese proceso en el año 1942, 12 de agosto de 1942; me dije: “Ya domino el cuento”.

—DG: *Profesor, entonces usted en esa etapa trabajó el cuento de diferentes maneras; por ejemplo, hay momentos en que usted produce fábulas, y traigo a colación su libro Indios; por ejemplo, la ciguapa aparece en esa obra. ¿Quiere decir que todo eso fue un producto consciente del escritor?*

—JB: No, no consciente; era una búsqueda. Yo iba en búsqueda de una expresión.

—BRC: *¿Cuándo escribió Indios?*

—JB: *Indios* fue posterior a “La mujer”

—BRC: *¿No recuerda la fecha?*

—JB: No la recuerdo. Creo que fue en 1934 ó 35.

—BRC: *Pero esa temática dominante de su cuento, que gira en torno al campesino dominicano, ¿cómo llegó a captar al campesino dominicano en esos cuentos, y sobre todo de qué manera esos sentimientos de identificación con los campesinos y su problemática pudieron encontrar cauce de expresión tan feliz? ¿Cómo usted pudo encontrar ese cauce, esa formalización tan pertinente?*

—JB: A través de hechos, yo diría que fortuitos, porque no tenían que ver con mi voluntad; por ejemplo, mi padre tenía un comercio en La Vega; era una pulpería. Recuerdo que la pulpería estaba en una casa de madera que tenía el techo de zinc y de yaguas; el caballete era de yaguas. Ahí iban los campesinos a vender y a comprar; llevaban su maíz, su arroz cariacó como se llamaba entonces porque era arroz molido a pilón. Yo era muy pequeño y oía a los campesinos hablar y los oía defenderse, argumentar, discutir el precio de sus productos; y los oía calcular sus cuentas. Se juntaban en el quicio de la puerta; ponían unos granitos de frijoles, empezaban a llevar unos a la derecha, otros a la izquierda; uno para acá y otro para allá; y se levantaban y decían: “Aquí me faltan seis reales”. Seis reales eran quince centavos. Siempre tenían la razón; y yo

me asombraba. Me llenaba de asombro ver como ellos podían hacer cálculos con granitos de frijoles, y cómo argumentaban. Es decir, yo lo he dicho muchas veces: la capacidad de razonamiento del campesino dominicano es impresionante. A mí me llenaba de asombro eso. Empecé por admirarlos, pero además, me fijaba en las condiciones como vivían esos campesinos. Los campesinos me hablaban cosas, me decían cosas; me contaban cuentos fantásticos, por ejemplo, sobre la ciguapa; los campesinos juraban que habían visto a la ciguapa, que la conocían. Y después nos fuimos a vivir a Haití. En Haití puso papá un comercio; y teníamos allí en el comercio un señor dominicano que se llamaba Pablo Morillo, de aquí de Moca, que vivía en la misma casa con nosotros y trabajaba como dependiente del comercio; y todas las noches don Pablo me sentaba en sus rodillas y me contaba cuentos. Lo mismo hacía allá en Río Verde el pobre niño, al que mataron de una puñalada en un riñón, el viejo Dimas y tantos campesinos de esos que se sentaban a contar cuentos, especialmente cuando anochecía. Eso fue formando mi admiración y hasta mi amor por ellos. En realidad crecía con un sentimiento de amor y de respeto por ellos. Pero cuando crecí, estando un poco grandecito, teniendo como 8 años, me daba cuenta de cómo vivían: vivían en pisos de tierra, descalzos; tenían una muda de ropa nada más para todo el año, y una remúa, como decían ellos, para los días de guardar, los domingos, que era un pantalón de fuerte azul, que hoy se llama blue jean, y una camisa de listado; ya eso no se conoce: era una tela de algodón con rayas azules. Ahí están también las raíces de mi lucha por la justicia social. Yo los veía levantarse, salir a trabajar, volver a las 4 de la tarde sin haber comido nada, tal vez con una taza de café, y volver con su machetico al hombro, descalzos, a encontrar sus niños enfermos y a su mujer

mal vestida, sucia. Todo eso influyó literariamente en mí y también en otros aspectos que no eran literarios

—PPR. *Eso revela en usted, profesor, las dotes de un verdadero artista; por el hecho de que transforma esa realidad tan cruda, y no lo lleva al plano descriptivo, como lo han hecho otros cuentistas dominicanos, sólo describiendo, dando detalles; sin transformarlos de un modo artístico como lo hizo usted, tan puro que logra categoría universal.*

—JB: Bueno, yo sí me di cuenta temprano de eso; de que lo importante no era como la gente vistiera o hablara o hiciera las cosas; sino como la gente sintiera. Es decir, me di cuenta no sé por qué; y eso llegó al extremo que en vez de copiar el lenguaje de los campesinos, su prosodia exactamente como ellos la realizaban, traté de evitar algunas de sus palabras, y usaba otras tal como ellos las pronunciaban, y también sus conceptos; pero no copiaba el lenguaje. Porque yo decía: “Este lenguaje cambiará; algún día cambiará este lenguaje”. Me daba cuenta de eso. ¿Por qué? Porque veía que las gentes cultas hablaban de una forma diferente. Eso fue muy temprano, tenía esa idea desde muy temprano; quien sabe, a lo mejor leía algo; pues yo leía mucho, eso sí. De niño leí *El Mío Cid* en la biblioteca de mi abuelo, y el *Orlando Furioso* y a Espronceda, y a los poetas infames de aquella época, a Campoamor, y a un mexicano que se llamaba Juan de Dios Peza. Recuerdo un poema de Juan de Dios Peza que decía:

“Amigos, es mentira, no hay amigos.
la amistad verdadera es ilusión;
ella cambia, se aleja y desaparece
con los giros que da la situación”.

A ver, esa tontería la escribía Juan de Dios Peza, un gran poeta en esos tiempos; lo mismo que Ramón de Campoamor, con aquello de “Nada es verdad ni mentira, todo es según el color del cristal con que se mira”.

—BRC: *¿Leía usted siempre desde niño?*

—JB: Pues sí, era muy buen lector. Cuando vine a tener 16 años ya había leído *El Quijote* varias veces. Una vez el profesor Ramón del Orbe me dijo: “Señor Bosch, ¿cuál es el capítulo de *Don Quijote* que comienza diciendo: “Medianoche era por filo”?; y le dije de una vez: “El segundo”. Hay, además, una serie de libros que he leído varias veces y que leo siempre; por ejemplo, *Los hermanos Karamazov*, *Cien años de soledad*.

—BRC: *Profesor, pero desde el punto de vista del lenguaje, usted me lo ha dicho otras veces, para usted ha sido una tragedia el tener que producir un lenguaje que se adapte a la capacidad de comprensión de los dominicanos. Profesor ¿se dio realmente ese problema en sus obras literarias o más bien se da en el plano de la locución radial?*

—JB: No, también en las obras literarias. Si alguien se pone a estudiar el léxico que utilizo en mis obras literarias encontrará que siempre digo las cosas con una palabra más fácil de entender que cualquiera de sus sinónimos. Yo escogía el sinónimo que fuera más comprensible para el pueblo, porque la pérdida del dominio de la lengua, en el pueblo dominicano, es más bien reciente; y viene, a mi juicio, después del abandono de la escuela hostosiana. Sin embargo, como mis personajes eran de origen campesino, tenía que ceñirme a un lenguaje que se mantuviera dentro de la atmósfera de la vida campesina; no me refiero al lenguaje de los diálogos, a los parlamentos de los cuentos en que siempre traté de usar por lo menos las palabras de los campesinos, los conceptos de los campesinos. Pero era que yo no podía escribir en un lenguaje que fuera diferente al lenguaje de los parlamentos y del lenguaje del ambiente, de tal manera que para el lector resultara ininteligible; tenía que escribir en un lenguaje que se mantuviera al nivel de las gentes; y no era preciosista, a pesar de que aquí, en los tiempos en que empecé a escribir, el estilo predominante de los escritores era el preciosismo. Los cuentos

de Fabio Fiallo eran preciosistas, y la poesía en esos momentos era preciosista. Yo procuraba no usar la lengua preciosista. Por ejemplo, Rubén Darío no influyó en mí, ni tampoco José Martí a quien admiraba mucho, porque Martí tiene un lenguaje suntuoso y variado. Pero no lo hacía como lo hago ahora, para mantener mi lengua a la altura de la comprensión del pueblo; lo hacía porque me parecía que artísticamente era incongruente que en un párrafo yo usara un lenguaje y a la hora de hablar los personajes usara otro. Así que por razones artísticas era por lo que mi lenguaje no era un lenguaje con un léxico rico.

—DG: *Profesor, podríamos definir que el campesino fue el que lo llevó a usted a animar en su conciencia esa angustia para expresarla luego a través del trabajo literario, entonces, repito, podría decirse que también lo llevó a la realidad, como usted dijo anteriormente, de la angustia; pero entonces para exponerla a través, no sólo de los géneros literarios sino también para exponerla a través del género político.*

—JB: Ya esa pregunta está planteada y respondida.

—PPR: *Profesor, ¿cómo podría usted explicar ese paso de lo poético a lo puro narrativo en La Mañosa?*

—JB: Sí, es que *La Mañosa* es un libro demasiado hecho, demasiado elaborado, porque me esforzaba por escribir una novela y no conocía la técnica de la novela. No era el género propio mío. En las páginas de *La Mañosa* hay rellenos; en los cuentos no. En los cuentos yo trataba de ser lo más escueto, lo menos torrencial e impetuoso; trataba de decir las cosas con el menor número de palabras.

—BRC: *¿Y qué puede decir de El oro y la paz?*

—JB: *El oro y la paz* fue un ensayo en el que pretendí mezclar la técnica de la novela con la del cuento. Es curioso que de eso se dio cuenta un lector que no es crítico literario, y me refiero al arquitecto Manuel Altagracia Cáceres, autor de un árbol genealógico de los Buendía de *Cien años de soledad*.

—JEG: *Profesor ¿a qué se debe que su temática sea eminentemente rural?*

—JB: A que éste era un pueblo eminentemente campesino. Cuando yo tenía diez años la población rural era superior al 83 por ciento. En los pueblos todo el mundo se conocía, y especialmente dentro de su clase social. Entonces no podía haber una literatura urbana. Ahora sí. Ya la Capital requiere una literatura urbana, y Santiago también. Pero antes era imposible. ¿Qué literatura urbana podía hacerse, si las ciudades vivían del campo? El campesino estaba siempre metido en ellas; llegaba a comprar y a vender y se le veía en las calles todos los días.

—JEC: *Profesor, pero sin embargo, en los últimos diez años se pueden considerar urbanos, parcialmente; y esos cuentos de temas urbanos no aparecen.*

—JB: Es que desde el año 1940 y tantos (e insisto, porque eso es importante para ustedes y para la literatura dominicana), cuando quedó desmantelada la escuela hostosiana y no fue sustituida por ninguna otra escuela, empezó a perderse en nuestro país el hábito de la enseñanza de la lengua, y el dominio de la lengua se ha ido perdiendo cada vez más; y hemos llegado a un momento en que para expresarme yo tengo que hacerlo con un léxico que no creo que sea superior a 2 mil 500 palabras; yo, que soy un escritor de oficio. Los jóvenes escritores tienen un instrumento demasiado pequeño. Y si no es a través de la lengua, ¿cómo puede expresarse una literatura?

—PPR: *Precisamente, profesor, ¿cuál considera usted que es el principal defecto del joven escritor dominicano?*

—JB: El poco conocimiento de la lengua. Porque está bien que un escritor utilice la palabra escándalo cuando podría usar la de alharaca o algarabía, pero debe conocer la existencia de esas palabras, y nuestra joven generación sólo conoce la de escándalo. No conoce algarabía ni conoce alharaca. ¿Y qué

importancia tiene conocer palabras que no se usan? Tiene la importancia de que las palabras cultivan la inteligencia. Cuantas más palabras conoce una persona más desarrollada tiene la inteligencia, porque las palabras están grabadas en células cerebrales y el que tenga 90 mil células cerebrales activas tiene una inteligencia altamente desarrollada. Las células cerebrales se mueven al impulso de las palabras grabadas en ellas y también se mueven en tribus; y alrededor de cada palabra y junto con cada palabra vienen a la parte consciente del cerebro todos los conceptos que en alguna forma se relacionan con esas palabras.

—BRC: *Tales son lo que la ciencia lingüística llama “relaciones paradigmáticas y asociativas”. Ahora bien, esa preocupación suya por el lenguaje que hay de un modo eminente en usted, como también la hay en cinco o seis escritores dominicanos más, es muy notable. Me gustaría saber si esa preocupación estuvo en usted de joven.*

—JB: Sí, recuerdo que pasaba horas y horas leyendo el diccionario. Pero la mayor preocupación la tengo después de adulto porque me da dolor pensar que la República Dominicana no va ocupar un lugar propio en la literatura hispanoamericana. Si enriquecemos el lenguaje del pueblo, no sólo de los escritores sino del pueblo, no vamos a tener buenos escritores en las próximas generaciones, y vamos a perder el lugar que tuvimos, porque hemos tenido escritores muy buenos. Yo sentía satisfacción cuando en América me hablaban del *Enriquillo* de Galván como una de las grandes novelas del siglo XIX; cuando me hablaban de Fabio Fiallo. Pero tal como vamos llegaremos a perder nuestra individualidad hispanoamericana porque vamos a perder el dominio de lengua. A veces he pensado que la Secretaría de Educación debería contratar por lo menos a cien profesores de la lengua, a profesores españoles, y traerlos desde España para empezar a darles cursillos permanentes a los profesores dominicanos de español desde la

Primaria hasta la Secundaria. Me asombro de las cosas que leo y oigo. Se escriben disparates y con muchas faltas de ortografía que son inconcebibles en poetas y escritores.

—BRC: *Hay una pobreza dentro de los escritores, tanto en calidad como en cantidad, desde el punto de vista lingüístico.*

—JB: Actualmente, por ejemplo, uno oye hablar a profesores universitarios, en general, yo diría tal vez 95 de cada cien, que no pronuncian nunca una s; las palabras terminadas en *ado*, las terminan en *ao*; dicen *tan* por *están*; dicen *comién* por *comieron*. Hay que ver, por ejemplo, los periódicos nuestros; las faltas de concordancia, la cantidad de veces que uno lee en un periódico *le dijeron a ellos*; *le dijeron a ellos* ya es habitual; ya aquí a la gente que escribe se le ha olvidado escribir *les*.

—DG: *Usted habla de traer cien profesores de España para enseñar español. Tal vez habría otro tipo de solución.*

—JB: No, porque hay que empezar por enseñarles la lengua a los actuales profesores de español. Además, tiene que ser una enseñanza masiva, y cien profesores pueden dar muchos cursillos, digamos a dos mil maestros, y pueden ir a las escuelas a dar conferencias y se pueden grabar cintas para dar clases con ellas. Estamos perdiendo la lengua y hay que tratar de recuperarla, pero ahora, no mañana. Los niños de ahora serían los que vendrían a recibir ese beneficio en el futuro.

—BRC: *Creo que sería interesante sumarnos a esa inquietud suya.*

—JB: Les puedo decir a ustedes que por debajo de mi generación ya aquí no se habla español. Se habla una versión del español, la más pobre de todo el continente. Hasta en Puerto Rico, donde la intervención cultural de Norteamérica es tan fuerte, el español se habla mejor que en Santo Domingo. Hablo del español de las gentes cultas; imagínense lo que será el español del pueblo.

—DG: *¿Usted atribuye esa degeneración, ese atraso, a la eliminación de la escuela hostosiana?*

—JB: Sí, porque en la escuela hostosiana se enseñaba la lengua al niño desde el primer curso de Primaria; se le hacía pronunciar correctamente; y donde quiera que aparecía una palabra de significación dudosa se le decía qué quería decir esa palabra, y si no sabía explicarla le decían: “Escríbame cien veces esa palabra diciendo lo que significa”. Y había que pronunciar la S, la Z, la C..., de tal manera que yo hablo la lengua que se me enseñó, y yo no tengo acento dominicano, ni venezolano, ni cubano, ni mejicano; pero esa fue la lengua que me enseñaron, en Río Verde, Panchita Sánchez, en La Vega, Fellito Martínez y en El Pino, Anita Decamps. Eso era tan importante en la escuela hostosiana que se le enseñaba a uno a leer correctamente y se le enseñaba a pensar; se enseñaba a pensar lógicamente, con una lógica muy antigua, la aristotélica, pero ahora no te enseñan con ninguna, ni la aristotélica ni la dialéctica.

—BRC: *Yo me imagino que usted tiene plena conciencia de su significación en el ambiente cultural del país. Me gustaría saber si usted está al tanto de que su obra ha influido en los narradores posteriores a usted.*

—JB: Bueno, directamente sí. Yo influí en Marrero Aristty; yo mismo le llamé la atención a Marrero, cuando empezó a escribir cuentos, para pedirle que tratara de escribir cuentos en un estilo más libre de mi influencia. Pero sobre todo, la influencia más importante que pudo tener mi obra no fue la directa del estilo de escribir cuentos, de hacer el cuento, sino que despertó un entusiasmo por el género; y escribieron cuentos Héctor Incháustegui Cabral, el mismo Marrero, José Rijo y otros.

—PPR: *Y su llegada en 1961 produjo otros movimientos de cuentos, en favor del cuento.*

—JB: Sí, pero en aquella época fue más importante porque fue un movimiento no sólo hacia el cuento, sino también

hacia la poesía y hacia la novela; por ejemplo, Requena fue uno de los productos de ese movimiento.

—DG: *Profesor, dentro de sus obras hay una, Cuba, la isla fascinante, donde usted demuestra su arte descriptivo tan bien que yo creo que sólo un pintor podría hacerlo como usted lo hizo con palabras. ¿No tiene usted planes para que se haga una nueva publicación, ya que ese libro no aparece?*

—JB: Sí; hay una serie de libros míos que tienen que publicarse. Lo que ocurre es que nosotros vivimos en un país donde la publicación de un libro cuesta un año de trabajo. Por ejemplo, *Judas el calumniado*, que presentamos aquella noche, se agotó inmediatamente y desde entonces hasta ahora no se ha podido hacer la segunda edición. La novela *El oro y la paz* estuvo casi un año en la imprenta.

—JEG: *Profesor, pero hay un problema también como las últimas creaciones técnicas. No se refiere este problema al dominio en sí del cuento, sino a la influencia desbordada que se ha recibido de Joyce, Proust, etc., que aquí no se han digerido bien, y eso ha traído como resultados un caos. Y el cuento, a través de la historia, responde a un patrón, a un esquema por encima de los tiempos. Usted dice que para escribir cuentos ahora hay que partir de Cortázar, de García Márquez; sin embargo, con esos escritores lo que sucede es que el elemento cronológico, es decir, el tiempo en que se desarrolla la acción, se pierde; desde luego, que muchos de sus cuentos ya rompían con este elemento. Ahora bien, si nosotros nos detenemos a pesar dónde está el gran logro de Cortázar, tenemos que determinar que es su dominio y aplicación del lenguaje coloquial; esa profundidad en los personajes no lo da precisamente, ese lenguaje, no la técnica de planos.*

—JB: Exacto. Eso del lenguaje coloquial y la forma como él usa ese lenguaje para presentar a los personajes es determinante en Cortázar.

—JEG: *Creo que todavía son válidas muchas de sus recomendaciones, en sus "Apuntes sobre el arte de escribir cuentos".*

—JB: Sí, pero volviendo a Cortázar, ¿de qué manera usa ese lenguaje coloquial! Hay cuentos suyos en que un personaje prácticamente no habla, y sin embargo, lo dice todo; a base de palabras comunes dice una cantidad de cosas. Y eso nos falta a nosotros. Julio Cortázar puede hacer eso porque conoce la lengua española; es el caso de Pablo Picasso: Picasso pudo destruir la figura, repararla, colocar la nariz en la frente, las orejas donde iba la boca y la boca donde iban las orejas; pero Picasso conocía muy bien la construcción de la figura. Era un maestro en eso. No se le ocurría poner la nariz en el ombligo. La ponía en la cara, en la parte de la cara que él quería; pero ahí se veía y se distinguía, y podía hacerlo porque él conocía la figura humana.

—JEG: *Sí, profesor, pero la preocupación de Cortázar, de García Márquez, es por el lenguaje. Y tiene que ser la de todo artista de la palabra.*

—JB: Sí. Le voy a hablar del caso de un joven que se llama Pircilio Díaz. Ese joven me leyó unos cuentos y es un caso extraordinario, un verdadero talento de cuentista. Pero no sabe usar el lenguaje.

—BRC: *A lo mejor carece de la propiedad lingüística, tan escasa en nuestro medio.*

—JB: No sabe usar las palabras. Ese joven hace un cuento en primera persona, es el de un haitiano que vuela y va por los aires y entra en las casas de las mujeres blancas que le gustan. Fabuloso. El cuento está escrito en el lenguaje del haitiano que habla el español; claro que cuando escribe un cuento en español, falla. Es que los valores que les hemos dado a las palabras han pasado en el lenguaje del pueblo a ser otros. He hablado de la palabra *descalentar*, contraria de *calentar*, pero las gentes del pueblo dicen se *decalentó*; así como dicen desinquieto por decir *inquieto*. Es que les damos a las palabras valores distintos, y eso no está bien. Tenemos que

conocer más y mejor la lengua. Tenemos que llegar a dominar la lengua española, que es una propiedad social común a toda América y a España.

ENCUENTRO CON JUAN BOSCH:
EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO*

Lil DESPRADEL

Una infancia provinciana

—Don Juan Bosch, Ud. es una leyenda para varias generaciones de dominicanos a quienes les gustaría saber algo de su vida. ¿Puede decirme dónde nació y cómo transcurrió su infancia?

—Nací en La Vega. En cuanto a mi infancia, los recuerdos de esa edad son como vistas fijas o como postales, y de esas postales hay algunas en mi memoria. Por ejemplo, recuerdo el día en que Tércida Álvarez, hija de la familia Álvarez que vivía frente a mi casa, me montaba en un caballito de madera de esos aparatos que en España llaman tío vivos; recuerdo el trencito de La Vega cargado de muertos y heridos caídos en un combate que había dado en Jeremías el general Nazarito Suardí, detalles que me daba mi madre años después; recuerdo que cierto día, muy temprano aún, mi hermano y yo encontramos en el patio de la casa (no en la que nació sino en otra donde nació mi hermana Josefina) el cadáver de un muchachón con un tiro en la frente. Se trataba de una víctima de un

* (1) *Artes y Letras*, Año IV, N° 128. Santo Domingo, *Listín Diario*, 30 de junio de 1979, pp.2-5.

(2) *Suplemento Sabatino del Listín Diario*. Santo Domingo, 7 de julio de 1979, pp.4-6.

(3) *Suplemento Sabatino del Listín Diario*. Santo Domingo, 17 de julio de 1979, pp.6-8.

ataque a la ciudad de La Vega que había tenido lugar la noche anterior; recuerdo una noche en que en esa misma casa Pepito y yo dormimos en un hoyo que había debajo del piso de madera porque sonaban muchos tiros, y quizá fue al salir del hoyo al día siguiente cuando hallamos al muchachón muerto; y recuerdo una escena que todavía hoy me parece increíble: la de un muchacho que trabajaba en un comercio que había enfrente de la casa (también otra casa, a lo mejor la de alguna otra familia, porque no tengo la menor idea de que vivíamos en ella).

Pepito y yo estábamos debajo del piso, tal vez tratando de recoger moneditas que se caían por las rendijas de los pisos de madera y mirábamos por unas abras hacia la calle. Del otro lado de la calle había unos soldados trajeados de azul. Tengo muy vivo en la memoria el hecho de que uno de ellos llevaba un galón rojo largo que iba desde el hombro hasta el extremo de la manga en forma de V invertida. Dos de los soldados sacaron del comercio a un muchacho blanco, descalzo, y el del galón rojo lo agarró por una mano, sacó un machete y de un solo golpe le desprendió la cabeza, recuerdo que en la calle había agua y la cabeza saltó y cayó al agua pero al mismo tiempo del cuello salió un chorro de sangre, y el cuerpo cayó de la acera a la calle. Mi hermano se puso nervioso y lloró mucho. Esa escena debió impresionarlo para toda su vida porque cada vez que veía correr sangre humana se ponía pálido. También yo debí quedar muy impresionado porque aunque he contado ese episodio varias veces nunca lo he hecho para el público y en diferentes ocasiones me ha asaltado ese recuerdo y me he preguntado cómo es posible cortar una cabeza de un solo tajo. ¿Sería que yo soñé eso o sucedió de veras?

Por último, tengo otro recuerdo, el de un preso a quien llevaban seguramente hacia La Vega (entonces nosotros

vivíamos en El Pino) que pidió que le prestaran un cuchillo para sacarse una espina de un dedo de un pie (en esa época tal vez más del 90 por ciento de dominicanos no usaban zapatos) y cuando se lo dieron se lo clavo en lado derecho del vientre, en el vacío, como le llamaban a esa parte del cuerpo. De Haití recuerdo muy pocas cosas.

—¿Vivió su familia en Haití? ¿En qué lugar?

—En Cabo Haitiano. Ahí nacieron mis hermanos Angelita y Paco. Paco murió en La Vega, creo que en 1922. De Haití hay en memoria pocas postales. Por ejemplo, está la de una gente que iba detrás de una vaca llevando en alto, sujeta por dos pedazos de madera, una sábana blanca, y detrás iban tres soldados, cada uno con un traje y un arma diferente y todos descalzos. La gente cantaba algo como rezos y después dijeron en casa, no sé quién, que esas personas iban detrás de la vaca porque creían que en ella se había encarnado una mujer que había muerto.

A partir de cierto momento las postales desaparecen y empiezan a aparecer las imágenes coordinadas en movimientos, pero sin que yo pueda decir dónde comenzaban y dónde terminaban esos movimientos; o sea, no tenían antes ni tenían después.

Por esa razón, de la mayor parte de los episodios de esa época no podría decir cuáles ocurrieron antes y cuáles después; es como si estuvieran fuera del tiempo. Pero pueden hablar de un comercio pequeño de mi padre a donde iban campesinos a vender cera, maíz habichuelas (que entonces se llamaban frijoles).

Para esos tiempos, como para cuando vivíamos en Río Verde en la casa de mi abuelo, o en El Pino, donde papá tenía recuas de caballos para llevar cargas a la Capital y volver con cargas de otros artículos, la mayoría de los recuerdos son de hechos o dichos de campesinos, de tropas que pasaban por el camino y

de alguna persona de La Vega que iban a visitar a papá y de mis primeras maestras, por ejemplo, de Anita Decamps, en El Pino, y de Blanquita Sánchez en Río Verde.

Yo no puedo explicar por qué me sentía tan cerca del campesino. Cuando alguien hablaba despectivamente de los campesinos, me sentía herido; me dolía mucho. Tal vez yo tenía desde niño sensibilidad social, y lo digo porque algunas veces mis compañeros de estudios me invitaban a bailes de niños que se daban en el club de La Vega y nunca fui.

¿Por qué? No sé, pero me parecía que si iba traicionaba a mi padre, que había llegado a La Vega como albañil, y aunque después dejó su oficio y se dedicó al comercio y llegó a ser codueño, con dos socios comanditarios, de un almacén, no podía ser socio del club porque no era de primera, y tengo la impresión de que si le hubieran pedido hacerse socio se habría negado porque mi padre se sintió toda la vida orgulloso de su origen obrero.

—¿Y su madre, era dominicana?

—Mi madre nació en Puerto Rico, hija de un gallego, Juan Gaviño, y de una puertorriqueña a quien no conocí porque había muerto antes de mi nacimiento. Mamá vino al país niña, pero conservó siempre su ciudadanía española. Mi abuelo había llegado al país desde Puerto Rico a trabajar como jefe de campo en un ingenio que tenía el nombre de Puerto Rico y se fue al Cibao antes de la muerte de Lilís. Lo digo porque mamá recordaba que cuando mataron a Lilís la familia vivía en Río Verde. Papá y mamá se conocieron en La Vega. Para 1905 papá había dejado la albañilería porque su nombre (Bosch, José) aparece entre los comerciantes de La Vega en la página 297 del *Directorio y Guía General de la República Dominicana* de Enrique Deschamps que se publicó en España en 1906. Un año después, en noviembre de 1907, el día 30, nació mi hermano Pepito, que fue el mayor. Yo fui el segundo.

—¿Su papá, su mamá y sus hermanos fueron su única familia?

—No. Tuve dos tías, hermanas de mamá, Rosa y Juanita. De la primera son hijos Rafael Gatón y Genoveva, que vive en Bonaó, casada con Arturo Pérez, y de tía Juanita lo son los hermanos Calventi: Arturo, Vinicio, Rafael, Argentina y Gladys. De mis hermanos viven tres hembras: Angelita, Josefina y Ana. De la primera tengo tres sobrinos: Virgilio, Milagros y Fernando Ortiz y de la segunda dos: Osvaldo y José Oscar. Ana no tiene hijos.

—¿Cuándo se manifestó su vocación literaria?

—Yo no quise ser escritor. Mi vocación era la escultura y la pintura, pero más la primera. Sin embargo, me gustaba leer y leía de todo. Ahora, uno de los miembros del Comité de La Vega que está organizando la celebración de mi cumpleaños, Bolívar Berrido, ha recordado que yo compraba mucho los llamados Cuentos de Calleja, que eran unos cuentos para niños ilustrados que publicaba en España una editorial de nombre Calleja. Tal vez eso influyó para que al fin me dedicara a escribir cuentos, pero no puedo asegurarlo. Lo que sí recuerdo es que cuando tenía unos ocho años hacía un periodiquito llamado *El Infante* que yo mismo escribía a maquinilla y lo vendía en la escuela, y recuerdo también que hice un librito de cuentos, también escrito a maquinilla e ilustrado con dibujos míos encuadernado por mí, porque en la escuela nos enseñaban oficios, y yo escogí dos: la talla en madera y la encuadernación. Ese librito se quemó cuando se quemó la biblioteca de Federico García Godoy, a quien papá se lo había llevado mucho tiempo antes de que ocurriera ese incendio.

—¿Qué otras cosas recuerda?

—Pepito y yo hacíamos imitaciones de circos, trapecios; con dos tablas en cruz, agujereadas en el centro, y un horcón enterrado con un extremo rebajado para que dejara una espiga, hacíamos un remedo de los tíos vivos, que giraba empujado

por nosotros; en carnaval hacíamos máscaras y en cuaresma chichiguas y pájaros, que vendíamos para ayudar en la casa, y cuando se presentó la crisis de 1921, que hizo quebrar casi todas las casas de comercio (no el almacén de Gómez, Bosch y Cía, que fue de los pocos negocios que no cerraron por quiebra si no debido a la recesión económica), papá nos dijo que sembráramos hortalizas y papas y batatas en un solar que él había comprado al lado de la casa de Villa Carolina donde vivíamos. El solar iba de calle a calle y lo sembramos hasta de lechugas, rábanos, ajíes y hasta de chícharos y guandules. Vendiendo esas cosas a las mujeres del mercado sacábamos bastante para el diario de la familia, que por aquellos años era de dos pesos.

Después papá compró un camión Ford (era de una tonelada y lo vendían en chasis, de manera que había que hacerle la caja), y con ese camión salía a comprar plátanos que llevaba a la Capital, donde los vendía, y yo le acompañaba.

Pepito pasó a aprender mecánica en un taller que había no lejos de casa. Yo estaba vendiendo plátanos en el mercado de la Capital, que estaba entonces en la calle Isabel la Católica, y papá se había ido a La Vega sin decirme a qué, cuando llegó un chofer de un camión y me dijo que un hermano mío había muerto. ¡Qué golpe tan duro! Le pedí a un camionero que me llevara a La Vega. El muerto había sido Paco y tres días después moría Anita. Los mató la disentería, lo que se explicaba porque entonces ni La Vega ni la Capital ni la mayoría de las ciudades del país tenían acueducto, y en La Vega, en tiempos de sequía, había que beber el agua del río Camú y nadie sabía que en esos casos el agua debe hervirse.

—¿Y cuándo estudiaban Ud. y su hermano?

—El trabajo lo hacíamos los sábados, los domingos, de tarde y en las vacaciones. Por la mañana íbamos a la escuela y

estudiábamos en casa de noche, si era necesario. Pero tanto Pepito como yo tuvimos que dejar los estudios temprano. Papá inventó el negocio de comprar huevos y gallinas y pollos para llevarlos a la Capital, y en cierta época, también a San Pedro de Macorís. Empezó el negocio comprando en La Vega pero después iba a comprar los huevos y los pollos a la Línea, más allá de Jaibón y de Hatillo Palma, y de paso vendía en varios puntos de la carretera mercancías que compraba en la Capital.

El punto de compra en la Línea era una pulpería que tenía más allá de Hatillo Palma una señora llamada Sinda. Al lado de la pulpería mandó papá hacer una cerca y ahí se reunían todas las semanas los campesinos de los contornos que llevaban sus pollos y sus huevos para vendérselos a papá y de paso le compraban a doña Sinda parte de las mercancías que papá le había llevado. De esas reuniones se formó y se desarrolló un punto comercial que hoy es un poblado llamado Villa Sinda, y de esos viajes iba a salir varios años después el cuento “La mujer”. El paisaje que pinto en ese cuento y el tipo de vida que hacían los habitantes de esa región fueron consecuencias del trabajo que hacía por esos lugares al lado de papá.

Como nace un escritor

—¿Qué edad tenía Ud. cuando viajaba por la Línea?

—No puedo saberlo. Hay una etapa en que el tiempo se me confunde. Lo que sé es que después vine a trabajar a la Capital, en la Casa Lavandero, que estaba al lado de la Puerta del Conde del lado de la calle Mercedes, esquina Palo Hincado. Hacía tareas de oficina, de Aduana, y mi jefe inmediato era el dueño de la casa donde vivo, Ernesto Vitienes; después pasé a trabajar en casa de Ramón Corripio. En Lavandero y Compañía y en la Casa Corripio se trabajaba sin horario, hasta los domingos a medio día; Lavandero me daba casa y comida,

porque allí, lo mismo que donde Corripio, vivíamos y comíamos en el mismo edificio del almacén. En Lavandero no me pagaban ni un centavo, excepto que el viejo Lavandero me dio un día 20 pesos (que entonces eran moneda americana) para que comprara en la calle del Conde un flusito de casimir de pantalones cortos; pero donde Corripio me pagaban 30 pesos mensuales.

El regalo de Lavandero tuvo su origen en que el viejo se emocionó porque yo era el que le escribía las cartas para un hijo que tenía en Alemania y parece que un día halló que la carta estaba mejor escrita de lo que él me dictaba.

Con lo que había aprendido en el comercio de papá y lo que me enseñó Ernesto Vitienes llegué a conocer todo lo que había que saber sobre la materia comercial, y alguna otra gente se dio cuenta de eso porque se me hicieron ofertas para que trabajara en otros lugares, y al fin me decidí por Font Gamundi y Cía., en la sucursal de La Capital, donde me pagaban 80 pesos, casa y comida fuera del almacén y un horario que nunca pasaba de las diez horas diarias y además nunca trabajábamos los domingos, y yo pude dedicar los domingos a leer y también a escribir, pues desde que estaba en la Casa Corripio había vuelto a escribir cuentos. Algunos de los que escribí estando en Font Gamundi fueron publicados en el *Listín Diario*, que tenía una edición dominical con una página literaria.

—¿Fue entonces cuando inició su carrera literaria?

—No, sería unos tres o cuatro años después. De ahí volví a La Vega porque tuve un período de agotamiento casi total. Los médicos no atinaban a saber qué me pasaba, pero mamá decía que lo que yo necesitaba era descanso, y preguntando aquí y allá se hizo la idea de que debía irme a Constanza, donde efectivamente fui y desde el primer día me sentí nuevo, y después, en 1929, me fui a España, a Barcelona, donde me quedé a vivir y a Tortosa, la ciudad donde había nacido

papá y donde aún vivían dos tíos, mis primos hermanos y mi hermana Angelita

—¿*Qué hizo en Barcelona? ¿Escribió algo?*

—Muy poco, o tal vez sería mejor decir que nada. La vida era difícil en España. A fines de octubre comenzó la gran crisis económica que iba a tener efectos terribles en los países capitalistas y yo buscaba trabajo y no hallaba plaza. Hice varias cosas, entre ellas vender un licor llamado ponche crema que fabricaban unos venezolanos, pero el negocio fracasó y los venezolanos se fueron para su país; uno de ellos salió de Barcelona con la idea de llevar a Venezuela una compañía de variedades teatrales, de esas en las que se presentan cantantes, bailarines, actores cómicos y cosas por el estilo; al salir de España dejó el grupo formado y me encargó terminar su formación. Para fines de agosto de 1930 teníamos ya los pasajes y esperábamos salir para La Guaira en los primeros días de septiembre, y faltando dos o tres días para embarcar llegó a Barcelona la noticia del ciclón de San Zenón. Al hacer el vapor en que viajaba escala en San Juan de Puerto Rico fui a un teatro donde se daba una función en beneficio de las víctimas de San Zenón y me sentí como si el corazón fuera a explotarme, pero no sufría por mi familia, que vivía en La Vega. Fue un año después cuando me enteré de que cuando se presentó el ciclón mi familia estaba viviendo en la Capital.

—¿*Y cómo le fue en Venezuela con la compañía teatral?*

—Mal. La crisis se agravaba a medida que iba pasando el tiempo y la gente no iba al teatro. Hubo que dejar ese negocio y buscar trabajo, pero no se conseguía trabajo en ninguna parte y me iba de madrugada al mercado de Caracas a descargar los camiones que llegaban de los campos cargados de plátanos y de otros frutos. A pagar la cama en un dormitorio común y tenía que pasarme la noche yendo de un sitio para

otro porque si me dormía en un banco de un parque la policía me amenazaba con llevarme preso.

Un día me enteré de que cerca del Nuevo Circo estaban montando un parque de diversiones, fui allá y resultó que de los dos dueños, uno era cubano y otro, que se llamaba Juan Vicente Carrasco, era dominicano, de Azua, y Carrasco me dio trabajo. Cuando terminaron las funciones de Caracas fuimos a Valencia de ahí a Puerto Cabello y de Puerto Cabello a Curazao. En Curazao nos fue mal y sin separarme del parque me fui a trabajar en la construcción de un teatro que estaba haciendo un ingeniero italiano que había vivido en la Vega, donde había casado con una hija de don Federico García Godoy; primero trabajé en la montura de las estructuras de acero y después en la pintura del edificio.

Mientras tanto, Carrasco consiguió un contrato para llevar el parque a Port-of-Spain, la capital de Trinidad, de donde pasamos luego a Martinica. Al terminar la temporada de funciones del parque en Martinica salí hacia Santo Domingo. Eso sucedía en 1931, tal vez por el mes de junio, aunque no puedo asegurarlo. Fue a partir de entonces cuando empecé a convertirme en escritor, y más específicamente, en escritor de cuentos.

—*¿Significa eso que Ud. tomó la decisión de dedicarse a la literatura como una carrera?*

—Sí, pero con limitaciones porque en la República Dominicana no se podía vivir de la Literatura. Papá, que en años anteriores me decía que de la escultura o de las letras no podía vivir nadie en la República Dominicana, al oírme decir que yo iba a dedicarme a escribir me propuso que terminara mis estudios, porque según él, no se podía ser un buen escritor si no se tienen muchos conocimientos sobre muchas materias; lo oí y decidí estudiar el bachillerato, empezando por el primer año, y al mismo tiempo ayudaba a papá en los ratos libres.

—*Al terminar el bachillerato, ¿qué estudió?*

—Nada, porque no me hice bachiller; llegué al tercer año, y presenté los exámenes, pero no seguí estudiando.

—*¿Por qué?*

—Porque tenía que mantenerme y no quería ser una carga en casa, y después me casé, de manera que fui creándome obligaciones. Manuel del Cabral, el poeta, le pidió a su padre que me ayudara a conseguir un trabajo. En esos momentos Mario Fermín Cabral estaba haciendo los estudios preliminares para llevar a cabo el Censo de 1935 y me puso a trabajar con él, y debo decir que fue de él de quien aprendí a oír a la gente del pueblo y a tomar en cuenta sus opiniones, porque todos los formularios del Censo fueron hechos después de hablar con campesinos, hombres y mujeres de todas las edades, con pulperos, con trabajadores de los muelles, con zapateros, con choferes de camiones y de conchos.

Mario Fermín Cabral tenía un conocimiento asombroso de la sicología popular, del mundo de sus ideas, de su lenguaje, y todo eso fue tomado en cuenta de manera escrupulosa para hacer el Censo de 1935; y además, se movilizaron miles de hombres y mujeres, empezando por todos los empleados públicos que tuvieran cierto nivel intelectual. Para mí, haber participado en esa tarea desde que era sólo una idea en la cabeza de Mario Fermín Cabral es uno de los hechos claves de mi vida porque lo que aprendí en esa oportunidad no puede aprenderse en libros, y Mario Fermín debió darse cuenta de ello porque al quedar formada la Dirección General de Estadísticas me pidió que aceptara la Dirección de la Sección del Censo puesto en el que estaba trabajando cuando salí del país.

Hacia el exilio...

—*¿Cuándo salió, por qué y adónde fue?*

—Salí por varias razones, pero la más importante fue que un día Mario Fermín Cabral me pidió que fuera a verlo al

hotel Presidente, donde vivía cuando estaba en la Capital, y me dijo, con cara de preocupación, que Trujillo estaba pensando hacerme diputado y que yo debía pensar muy bien lo que debía hacer. Conociendo, como conocía a Mario Fermín, entendí toda la gravedad de esa advertencia.

En esos días Jimenes-Grullón, que vivía en Nueva York me envió con el tenor Sánchez Cestero un mensaje en el que me pedía que me fuera del país porque yo hacía falta en el exterior para luchar contra Trujillo, aunque la verdad es que yo tenía sensibilidad social, pero no política, y cualquiera que lea los cuentos que escribía entonces, como “Guaraguaos”, “Piloncito”, “Revolución”, “Forzados” y varios más, puede darse cuenta de que sólo un inconsciente o un loco podía escribir esas cosas en pleno régimen de Trujillo. Además, en ese momento se produjo la matanza de los haitianos y se creó una situación política muy tensa, a base de rumores porque nadie se atrevía a hacer el menor movimiento o a hablar en voz alta; y por último, estaba en marcha la guerra de España, que era un factor de agitación muy fuerte para mí en el terreno puramente sentimental porque yo he tenido siempre una fuerte atadura con el pueblo español, que se fortaleció después de haber vivido en España un año.

—*Por qué creía Ud. que Trujillo quería hacerlo diputado, si Ud. no tenía ninguna actividad política?*

—Porque mi nombre sonaba en el campo cultural. Yo había publicado tres libros en tres años, y había sido elegido presidente de la Sección de Periodismo y Literatura del Ateneo Dominicano a pesar de que el otro candidato era Ramón Emilio Jiménez, escritor muy meritorio y persona muy estimada que además era secretario de Trujillo y el Ateneo tenía entonces una vida cultural dinámica gracias a los esfuerzos de Virgilio Díaz Ordóñez, que lo presidía. Si alguien se distinguía en cualquier actividad pública Trujillo le ofrecía un puesto en

su gobierno, y era peligroso no aceptárselo, y decidí irme del país, a pesar de que también eso era peligroso, aproveché que mi mujer estaba embarazada y que yo tenía un médico amigo, y ese médico se inventó un mal que sólo podía ser diagnosticado correctamente en Puerto Rico. Me fui, pues, a Puerto Rico, a fines de diciembre de 1937 o a principios de enero de 1938. Así comenzó un exilio que iba a durar 24 años. Salimos mi mujer, mi hijo León, de un año de edad, y dos o tres meses después nacería en Río Piedras mi hija Carolina.

—*Y en Puerto Rico ¿de qué vivió Ud., escribía?*

—No, aunque de algo parecido. Cuando llegamos a Puerto Rico tenía sólo 90 dólares, pero encontré que allí se me conocía; por lo menos me conocían en los círculos literarios y a los pocos días tenía amigos que hicieron todo lo posible para ayudarme, y antes del mes estaba trabajando en la transcripción a maquinilla de todo, o casi todo lo que había escrito Hostos, y puedo afirmar que Hostos fue para mí una revelación, algo así como si hubiera vuelto a nacer. Es curioso que un maestro pueda seguir siendo maestro 33 ó 34 años después de muerto, pero en el caso mío, Hostos hizo su obra de formador de conciencia un tercio de siglo después de su muerte.

Todo lo que él había escrito pasó por mis manos durante varios meses, y por suerte para mí, la escuela hostosiana, la que él había fundado en la República Dominicana, me había dado, a pesar de que sólo llegué al tercer año de bachillerato, los conocimientos necesarios para comprender una obra como la suya. La verdad es que no puedo olvidar esa estancia mía en Puerto Rico, y varias veces he pensado que yo no habría llegado a ser lo que he sido si no hubiera pasado por la experiencia de conocer a Hostos tan íntimamente. Además, haber trabajado con sus papeles me llevó a dar, o a que me empujaran a dar otro paso decisivo en mi vida, que fue mi viaje a Cuba,

país en el cual iba a vivir muchos años y a desarrollar la limitada capacidad de escritor que tenía y al mismo tiempo a formarme una conciencia política.

—¿Puede decirme la relación que tuvo Hostos con su viaje a Cuba?

—Cómo no. La transcripción a maquinilla de todo lo que Hostos había escrito estaba haciéndose porque en el año 1939 iba a cumplirse un siglo del nacimiento del maestro y con tal motivo se había formado una Comisión Pro-Celebración del Centenario de Hostos, y entre las actividades que organizó esa Comisión estaba la publicación de todo lo que él había escrito, o sea, de sus obras completas, y en consecuencia, se hizo una subasta internacional para escoger la casa editorial que publicaría las obras y la que ganó la subasta fue la Cultural, S.A., de La Habana; pura casualidad, porque pudo haberla ganado una firma mexicana, argentina o chilena, y en ese caso yo no hubiera ido a Cuba sino a México, a la Argentina o a Chile. Ahora bien, de haber ido a uno de esos países mi destino habría sido diferente. En verdad, que fue una suerte loca que me tocara ir a Cuba y no a otra parte, y también fue una suerte loca que al llegar a Puerto Rico me tocara conseguir trabajo en la transcripción de la obra de Hostos, porque de no haber sido así, quizás no hubiera ido a Cuba.

“Hay tan pocos triunfos
o fracasos definitivos”.

Marcel PROUST

¿Cómo nace un político?

Juan Bosch se recuerda y en su biblioteca, por instantes, yo lo siento solo y frágil, como si estuviera fuera del tiempo, buscando los días pasados, el tiempo perdido que su memoria y su imaginación de escritor reconstruyen en la ausencia...

—Según entendemos, Cuba tuvo mucha influencia en su desarrollo como escritor.

—No sólo como escritor sino también en mi formación política. Al llegar a Cuba hallé que tenía amigos escritores y lectores porque en esa época había allí dos revistas que publicaban cuentos, *Carteles* y *Bohemia*, y “La mujer” se había publicado en *Carteles*, así es que tan pronto llegué me pidieron cuentos. Recuerdo que los primeros me los pagaban a 7 pesos y medio, pero al final *Bohemia* me pagaba cien pesos semanales para que no publicara en otras revistas. Mientras trabajaba en la edición de las *Obras Completas* de Hostos conocí en todos sus aspectos la industria editorial pues la Cultura, que era donde se hacían esas *Obras* era una empresa muy importante que se dedicaba únicamente a hacer libros de todos los tipos, literarios, escolares, corrientes o empastados.

—¿Y en cuanto a su desarrollo político? ¿Porqué Cuba influyó en Ud. en ese aspecto?

—Bueno, por muchas razones. Por ejemplo, yo tenía apenas ocho meses en Cuba cuando comenzó la Segunda Guerra Mundial, y debo decir que como Hitler predicaba la superioridad de la raza aria y la República Dominicana era un país donde la mayor parte de la población era mulata, yo era muy antinazi porque creía que si Hitler ganaba la guerra iba a acabar con mi pueblo; pensaba que los dominicanos iban a desaparecer, y eso me causaba una angustia terrible, y como en Cuba se publicaban muchos periódicos, leía varios para seguir el curso de la guerra, y sin darme cuenta iba haciendo una acumulación de noticias, de datos, de informaciones sobre la guerra y los países donde se llevaba a cabo; además, el pueblo cubano era políticamente muy avanzado; yo iba al parque Central de La Habana a limpiarme los zapatos y el limpiabotas hablaba de la batalla que estaba dándose en tal parte o de la que se había dado la semana anterior como si

hubiera sido un profesor de historia y de geografía, y el que estaba sentado en el banco de al lado entraba en la conversación que teníamos el limpiabotas y yo y agregaba algún detalle a lo que se había dicho.

Pero además, en Cuba veía una persona que jugó un papel muy importante en mi vida. Me refiero al doctor Enrique Cotubanamá Henríquez, hijo del doctor Francisco Henríquez y Carvajal. Cotubanamá había nacido aquí, pero su padre se fue a vivir a Santiago de Cuba cuando el hijo tenía cuatro o cinco años y acabó siendo tan cubano como el que más.

—¿*En qué forma influyó el doctor Henríquez en su vida?*

—Políticamente, de manera directa y de manera indirecta. Por ejemplo, el doctor Henríquez hizo dos viajes a Puerto Rico para conocerme y para proponerme la fundación del Partido Revolucionario Dominicano. Para hacer esos dos viajes gestionó que la compañía dueña de los barcos, que era una empresa naviera cubana, lo empleara como médico de a bordo. Fue por esa razón que mi carrera política comenzó con las discusiones que mantuvimos el doctor Henríquez y yo acerca de cuál había de ser la doctrina del PRD y su tipo de organización.

El sabía de eso porque le había tocado escribir la llamada doctrina del Partido Revolucionario Cubano (Auténtico). Pero además de eso, Cotubanamá se había casado con Mireya Prío, hermana del doctor Carlos Prío Socarrás, y la casa suya era al mismo tiempo la de Antonio Prío y la madre y una tía de los Prío, de manera que a esa casa iban muchos miembros del Partido Auténtico que hablaban horas y horas de política de Cuba y de la guerra mundial, y yo tragaba noticias y conocimientos políticos como una esponja traga agua. Cuando se hicieron las elecciones de constituyentes para redactar la Constitución de 1940, Carlos Prío fue electo por su provincia, la de Pinar del Río, y después sus compañeros de partido lo eligieron líder de los constituyentes auténticos, y ahora voy a

contar algo que sabe muy poca gente en Cuba y aquí probablemente nadie:

Yo fui el autor de varios artículos de la Constitución Cubana de 1940 porque Carlos Prío me pidió que lo ayudara haciendo un estudio comparativo de diferentes constituciones, como la de México, la de Chile, la de la República Española y otras que no recuerdo, y que cuando hallara en una de ellas un artículo que pudiera adaptarse a Cuba, lo redactara tomando en cuenta las peculiaridades cubanas y se lo mandara inmediatamente al Capitolio, que era donde trabajaba la Constituyente, y así lo hice. Naturalmente, algunos de esos artículos fueron aprobados con cambios y otros fueron rechazados, pero cuando se llevó a cabo la firma de la Constitución, yo estaba en un palco del Senado a donde me llevó Carlos Prío a pesar de que le dije más de una vez que no deseaba estar presente en el acto, pero él insistió en que debía estar porque yo había trabajado en la elaboración de ese documento aunque eso no se supiera. Además, como Prío fue elegido para formar la comisión de estilo de la Constitución, a mí me tocó corregirle el estilo.

—¿Pero no trabajó Ud. directamente en el *Partido Revolucionario Cubano*?

—En muchos sentidos, sí. Por ejemplo, cuando el PRC decidió publicar un periódico, que se llamó *Siempre*, Carlos Prío fue designado director, pero quien lo dirigió fui yo. Mi nombre no podía aparecer como su director porque para eso hubiera tenido que ser cubano, y yo no iba a renunciar por nada del mundo a mi nacionalidad dominicana. Eso sí, mientras ese periódico estuvo saliendo, quien lo dirigió fui yo, y lo dirigía de verdad, dedicándole todas las horas de la noche y algunas veces también las de la tarde.

Antes de eso Carlos Prío me había pedido que trabajara con él como director de su oficina del Senado, del cual él

formaba parte como senador y líder de su partido en ese cuerpo. Al principio no quise se aceptar, pero doña Carmen, que por entonces era mi novia, me dijo que aceptara porque desde esa posición podía serle útil a la revolución dominicana, y comprendí que ella tenía razón.

Después de las elecciones de 1944, cuando los auténticos fueron al poder, Carlos Prío fue Primer Ministro y me llevó al Premierato a trabajar con él. Eso sí, nunca acepté que se me pagara mi sueldo con dinero del Estado cubano porque pensaba que el dinero del Estado cubano era para los cubanos, no para un extranjero. Carlos Prío tenía que pagarme en efectivo y personalmente él; además, nunca le pedí ninguna ayuda de tipo personal. Fuera de mi sueldo, jamás tuvo que darme un centavo.

Tampoco acepté nunca intervenir en política cubana a favor de un cubano o en perjuicio de otro cubano. Naturalmente, eso me costó enemistades y ataques de cubanos que por haber sido amigos míos creían que yo debía buscarles puestos oficiales. Mi familia cubana respetó siempre esa actitud mía, al extremo de que doña Carmen fue profesora de una escuela durante varios años y nunca me pidió que yo interviniera en favor suyo para conseguir el empleo o para que le dieran un ascenso, y siendo Carlos Prío presidente de la República, ella se fue con nuestro hijo Patricio a vivir a Costa Rica por razones de salud de Patricio y en el tiempo en que vivió allí ni siquiera fue a visitar al embajador cubano.

Aquí hay un señor que a menudo recuerda, con la peor intención, que yo fui secretario de Carlos Prío, pero nunca ha dicho cuántos millones de pesos o cuántas propiedades saqué yo de ese trabajo, a quiénes perseguí o perjudiqué mientras tuve esa posición. Lo que sí saqué fue un conocimiento claro de lo que es el poder político, de cómo funciona la maquinaria de un Estado, y buenas relaciones con los líderes de los

partidos de aquella época que, dentro de mi concepción política de entonces, eran considerados por mí y también por ese señor, partidos revolucionarios.

—*Ud. debe tener conocimiento de muchos episodios importantes de la historia cubana de esos tiempos. ¿Podría contarnos alguno?*

—Desde luego, podría contar muchos, pero ya que hablábamos de mis actividades en el Partido Auténtico quisiera recordar uno que no llegó a ser realmente un episodio porque se quedó en intención. Yo había estado en Nueva York organizando allí la seccional del PRD en junio o julio de 1942 si la memoria no me falla; volví a La Habana en el mes de agosto y encontré varias notas de Carlos Prío en las que me había dejado dicho que tan pronto llegara me pusiera en contacto con él.

Debo aclarar que todavía en esa fecha yo no trabajaba con Prío. Mi trabajo entonces era doble; visitaba médicos y farmacéuticos, o sea, era al mismo tiempo visitador a médicos y vendedor de las medicinas a las que les hacía propaganda por cuenta de un laboratorio propiedad de un famoso médico cubano, neurocirujano él, llamado Carlos Manuel Ramírez Corría, que se quedó en Cuba después de la Revolución y allí murió hace poco en un accidente de automóviles.

Por cierto, en ese laboratorio le conseguí trabajo al doctor Jimenes-Grullón para que hiciera en la provincia de Oriente lo mismo que hacía yo en las de Matanzas y Las Villas, y se lo conseguí también a Onelio Jorge Cardoso, el cuentista cubano, así como a otros amigos cubanos; y al mismo tiempo que hacía ese trabajo escribía para la CMQ dos programas, uno titulado “Forjadores de América”, en el que presentaba tres veces a la semana a los héroes de nuestros países, y otro titulado “Memorias de una dama cubana”, en el que hacía, también tres veces a la semana, pero no en los mismos días del otro, una historia de la guerra de la independencia de Cuba.

Debo aclarar que, en esa época, y hasta que Fidel Castro llegó al poder a CMQ era la estación de radio más importante de aquel país. Por cierto que a doña Carmen la conocí en septiembre de 1941 cuando iba hacia La Habana desde la provincia de Matanzas, donde estaba haciendo mi trabajo de propagandista y vendedor de medicinas.

Pero estoy desviándome. Lo que iba a contarte era que tan pronto volví de los Estados Unidos me fui a ver a Carlos Prío, que me recibió diciéndome más o menos estas palabras: Juan, Hitler está destruyendo el ejército ruso y si Rusia cae en su poder va a dominar el mundo. Yo creo que estamos viviendo en un momento histórico decisivo para la humanidad y que el Partido Revolucionario Cubano tiene que trazar una línea política que señale lo que les espera a Cuba y a otros países de la América Latina con la victoria de Hitler, y necesito que me ayudes en eso”.

Yo le pregunté qué clase de ayuda esperaba él de mí y me respondió que la redacción de un documento en que se dijeran esas cosas y se convocara a una convención del partido para estudiar la situación internacional y sus perspectivas inmediatas y para trazar esa línea política. Mi respuesta fue que yo no podía ayudarlo en eso porque no compartía su punto de vista. En mi opinión, en Rusia (que así era como se le llamaba a la Unión Soviética en esos años) iba a encontrar Hitler su tumba, y recuerdo que le dije: “Carlos, lo que está sucediendo en Rusia es un cambio histórico, y la historia no marcha hacia atrás sino hacia delante. Esta guerra va a terminar con la derrota del nazismo y esa derrota comenzará en Rusia”. El documento no se escribió y la convención del PRC no se celebró. Yo no sé si fue esa actitud mía lo que llevó a Carlos Prío a proponerme, ese mismo año, que trabajara con él.

—Todo eso que Ud. cuenta es muy interesante, pero Ud. no me ha dicho una palabra sobre un personaje que también fue muy

importante en su vida, sobre todo en esa época, y me refiero a Trujillo. Su papel en la lucha contra Trujillo fue destacado. ¿Por qué no me habla de eso?

—La lucha contra Trujillo fue muy larga y tuvo varios aspectos; uno de ellos era el político y otro fue el armado. En lo que se refiere al aspecto armado, culminó por primera vez en la expedición de Cayo Confites, pero antes de llegar ahí hubo que andar mucho camino; por ejemplo, por el año 1945 ó 1946, y tal vez más probablemente en el 1946, aunque bien a principios, fui a Haití con una carta del entonces presidente de Venezuela, Rómulo Betancourt, para el presidente de Haití. Elie Lescot, a quien le pedí ayuda económica porque necesitábamos dinero para comprar un avión DC-3 y me dio 25 mil dólares.

—*¿Y cuánto le había dado Betancourt?*

—Ni un centavo. A Betancourt no le pedí dinero porque lo que él iba a darnos eran las armas que debía llevar ese avión. Por cierto, que Corpito Pérez Cabral y otro dominicano dijeron en la prensa venezolana que Rómulo me había dado 400 mil bolívares o dólares, no recuerdo si eran moneda venezolana o norteamericana, pero eso no fue verdad.

Con el dinero de Lescot se compró un DC-3 de los que se vendían en los Estados Unidos como desecho de guerra. Yo diría que los regalaban, porque un DC-3 era un buen avión. Ése y otros que se adquirieron fueron comprados a nombre de un veterano de la guerra, norteamericano él, porque sólo se los vendían a veteranos.

En ese DC-3 hice un viaje a Venezuela para convenir con Rómulo lo de la entrega de las armas, que debían ser enviadas a Santo Domingo en dos aviones en los que íbamos a venir unos cuantos exiliados, pocos, porque había que garantizar el secreto de la operación ya que si Trujillo se enteraba de algo, se perdían los hombres, las armas y los aviones.

Para que no quedara rastro alguno de lo que pensábamos hacer, di varias conferencias en Venezuela, y recuerdo que una de ellas fue en la Universidad que entonces estaba todavía en el centro de Caracas, y con el dinero que me pagaban y lo que se recogía entre los asistentes se pagó el viaje a Santo Domingo de un emisario, chileno él, que vino a ver a Antinoe Fiallo.

El plan era hacer en una finca de Juan Rodríguez un aeropuerto con el pretexto de que eran secaderos de cacao y aterrizar de noche en ese aeropuerto con las armas y los pocos hombres que vinieran. El emisario trajo hasta las instrucciones de cómo debían hacerse las luces, con latitas de Quaker Oats, para que el aviador se orientara bien a la hora del aterrizaje. Pero el plan no se llevó a cabo porque Juan Rodríguez y su hijo José Horacio salieron del país, y en vez de hacer un envío de armas y de algunos hombres lo que se acordó fue organizar toda una expedición en la que iban más de 600 expedicionarios de varias nacionalidades. Esa fue la expedición de Cayo Confites, que no llegó a su destino.

—¿Qué papel jugó Ud. en esa expedición frustrada?

—Era miembro de la Junta Revolucionaria que estaba compuesta por cinco personas, Juan Rodríguez y yo, que formábamos la comisión militar de la Junta; Ángel Morales, Leovigildo Cuello, médico que vivía en Puerto Rico y fue el primer exiliado del Gobierno de Trujillo, y Jimenes-Grullón.

El doctor Cuello estuvo con nosotros en Cayo Confites, pero Morales y Jimenes Grullón no. El primero estuvo de paso dos veces, en los primeros días, y el segundo creo que una vez nada más; por lo menos mientras estuve allí no lo vi pisar el islote. Según me dijeron, estaba recorriendo varios países de América para hacer propaganda antitrujillista, pero esa misión se la había dado él mismo. Cuando el barco en que navegábamos por el Canal de los Vientos fue apresado por

unidades de la marina de guerra cubana, los únicos miembros de la Junta que había en él éramos don Juan Rodríguez y yo.

—¿Y Fidel? ¿No estuvo participando Fidel en esa expedición?

—Sí, y estaba en ese barco. Fue desde él, cuando se hallaba anclado en la bahía de Antillas, de donde se fue en un bote y con algunas armas porque no quería caer preso en manos del jefe del ejército, que era Genoveno Pérez, y él y dos o tres expedicionarios que lo acompañaron fueron los únicos que se libraron de caer presos.

—¿Por qué no ha escrito sobre esas cosas?

—Porque contar lo que pasó me ocuparía el tiempo que debo dedicar a lo que hay que hacer, y para mí lo importante no es lo que se hizo o lo que dejó de hacerse sino lo que hay que hacer cada día. En la actividad política se traza un plan general, o sea, el plan estratégico; pero luego hay que llevar a cabo ese plan. ¿Cómo? Cumpliendo las tareas tácticas, es decir, haciendo todos los movimientos o ejecutando todos los hechos que unidos dan como resultado la realización del plan estratégico, y eso requiere mucha dedicación; luego, uno no puede estar al mismo tiempo cumpliendo las tareas tácticas y evocando el pasado. En la lucha política el pasado sólo tiene verdadera significación cuando el plan estratégico se ha llevado a cabo y se ha cumplido. Entonces puede uno dedicarse a recordar lo que pasó, pero si todavía no se ha triunfado, lo que hay que hacer es trabajar con toda el alma para que la victoria se alcance ahora o algún día. ¿Quién tiene en su poder el secreto del porvenir para que diga que en la República Dominicana no habrá cambios de verdad alguna vez?

—*Después del fracaso del Cayo Confites, ¿qué vino?*

—Las elecciones cubanas en las que Carlos Prío fue elegido presidente. Entonces vivíamos en La Habana y de ahí nos mudamos a un campo que está entre La Habana y Calabazar, y como nuestro hijo Patricio no andaba bien de salud, doña

Carmen se fue con él para Costa Rica y yo pasaba una parte del tiempo en Costa Rica y otra en La Habana. Nuestra casa de Costa Rica era de madera, metida en un cafetal, aunque casi en la ciudad de San José.

Cuando Batista dio el golpe de Estado que derrocó el gobierno de Carlos Prío, doña Carmen estaba en Costa Rica y yo en La Habana. Un año y cuatro meses después dio Fidel el asalto al cuartel Moncada y a mí fueron a buscarme preso en Santa María del Rosario, donde estábamos viviendo en una casita por la cual pagaba 50 pesos mensuales, y doy ese dato para que tengas una idea aproximada de cuál fue mi conducta mientras trabajé con Carlos Prío.

—*Sí, me contaron que a raíz del asalto al Moncada a Ud. se lo llevaron preso.*

—Es verdad. Me llevaron a La Cabaña, y cuando me soltaron, por gestiones del único general de la guerra de independencia de Cuba que estaba vivo, Enrique Loynaz del Castillo, que había sido testigo de mi matrimonio con doña Carmen, me siguieron persiguiendo a tal extremo que tuve que asilarme en la Embajada de Costa Rica. Por suerte, el mismo día del asalto al Moncada en Costa Rica se llevaron a cabo elecciones que había ganado José Figueres.

—*¿Y Ud. era en esa época amigo de Figueres?*

—Sí, claro. En su primer gobierno, Somoza, el padre de éste de ahora, lanzó un ataque contra Costa Rica y él me llamó por teléfono a La Habana para que le consiguiera armas; hablé con Prío y éste dio órdenes de que se le hiciera un envío de rifles, municiones y no sé qué más. Yo mismo fui a llevarlas a Costa Rica en un avión DC-3 cubano. Conmigo fue otro dominicano llamado Pompeyo Alfau, que murió aquí no hace mucho.

Como te decía, a principios de agosto me asilé en la Embajada de Costa Rica en Cuba y así salí de Cuba. A los pocos

meses se organizó en Costa Rica un movimiento armado contra Somoza y en él tomó parte un dominicano llamado Amado Soler, que fue asesinado en un presidio de Managua. Somoza le pidió a la OEA que me sacara de Costa Rica y tuve que salir.

Me fui, con mi hijo León y Pompeyo Alfau a Bolivia y de ahí a Chile, donde puse un taller de reparación de baterías y donde publiqué tres libros; uno de ellos fue *Cuba, la isla fascinante*; el otro fue *Judas Iscariote, el calumniado*, y el tercero, *La Muchacha de La Guaira*, que era de cuentos. En Chile entré en relación con el partido Socialista. Cuando me fui de Chile, los líderes socialistas me dieron una cena de despedida y el que pronunció el discurso de ofrecimiento de la cena fue Salvador Allende, cuya casa visité más de una vez tal como me lo recordó en La Habana, hace unos años, su viuda. De ahí me fui a la Argentina, y recuerdo con emoción que en el aeropuerto de Ezeiza estaba esperándome Manuel del Cabral, que lo hizo corriendo muchos riesgos porque Trujillo no perdona esas cosas. Al visarme el pasaporte para ir a Cuba, el embajador cubano en Santiago de Chile, que se llamaba René Lamar, me dijo que ir a Cuba después de haberse publicado la *Isla fascinante* era una locura mía; que no hiciera ese viaje.

—¿Y por qué? ¿Qué decía ese libro?

—Muchas cosas buenas de Cuba y de Batista muchas malas, hasta algo que podía tomarse como un ataque personal, algo que no acostumbro a hacer pero que en esa ocasión no pude contener como no pude contenerlo muchos años antes en algo que escribí acerca de Trujillo. De Cuba salí pocos meses después para Europa a donde íbamos a reunirnos Miolán, Nicolás Silfa y yo para tratar de conseguir que los trabajadores del transporte le declararan un boicot a Trujillo, algo que había acordado el PRD tal vez dos años antes. En el barco en que iba de Cuba a Bélgica escribí la primera versión del libro que

luego iba a llevar el título de *David, biografía de un rey*, cuya segunda y última versión fue hecha en Roma, Miolán y Silfa volvieron, el primero a Nueva York y el segundo a La Habana, que eran los lugares donde vivían, y yo me fui a Israel porque quería ver cómo era la tierra donde había nacido y vivido David; de Israel me fui a España y estaba en Madrid cuando Fidel Castro llegó a Cuba para comenzar su lucha contra la dictadura de Batista, y de España volví a Cuba donde estaba trabajando en una empresa publicitaria cuando fui hecho preso en marzo de 1958.

Fue mi segunda prisión en Cuba y las dos tuvieron lugar bajo el gobierno de Batista, pero la última vez caí en manos de un salvaje, el comandante Ventura. Ventura era jefe de una estación de Policía de La Habana, y en esa estación fui testigo de cosas terribles. Dije antes que yo había sido una persona de mucha suerte; que en la vida me habían tocado premios que no merecía, y uno de esos premios fue salir entero de manos de Ventura, episodio que relataré algún día.

—¿Por qué no lo cuenta ahora?

—No. ¿O es que tú quieres que me ponga a hacer una autobiografía? Éste no es el momento para hablar de eso. Lo que debo decir ahora es que salí de las garra de Ventura y no sé cómo, y esa salvación fue tan oportuna que de Cuba pude irme a Venezuela, donde desde el 18 de enero había desaparecido la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Gonzalo Güell, que era en esos tiempos Primer Ministro, me mandó a un diplomático, Carlos Roloff, a pedirme que no me fuera del país, que él me ofrecía toda clase de garantías si me quedaba en Cuba. Yo le pregunté a Roloff que quién le garantizaba a Gonzalo Güell que podría cumplir lo que prometía, y Roloff me respondió que el presidente Batista. Y mi respuesta fue esta pregunta: “¿Y a Batista, bajo el gobierno de Batista quién le da garantías?” Porque en Cuba

sucedía lo que le daba la santa gana a los esbirros, y si mataban a alguien, Batista no podía resucitar al muerto. Ése fue el caso de Pablo Martínez, un dominicano asesinado por uno de esos jefecitos batisteros.

En este momento estaba recordando la ocasión en que Figueres pasó en La Habana una noche, de paso, me parece, que hacia Puerto Rico. Yo fui a esperarlo al aeropuerto y al volver a La Habana, cuando estaba enseñándole la habitación de mi casa donde iba a dormir esa noche, llegaron dos carros con soldados, nos detuvieron y nos llevaron a Columbia, que era el principal campamento militar del país, y allí un tal comandante Mirabal quiso comerse a Figueres, y yo tuve que pararlo gritándole: ¡Comandante, ¿pero Ud. no sabe que está hablando con el general José Figueres, presidente de Costa Rica?!”.

Figueres no había sido nunca general ni cosa parecida y hacia años que había dejado de ser presidente, pero el comandante Mirabal no sabía ni palabra de lo que hablaba, y se dejó sorprender por lo que le dije; pero así como se dejó sorprender pudo haberle hecho a Figueres quién sabe qué cosa, ¿te das cuenta? Y como yo sabía que en Cuba estaban pasando esas cosas, le dije a Roloff que lo sentía mucho, pero que yo me iba de Cuba, y me fui.

Llegué a Caracas en abril de 1958, o sea, en el momento en que Fidel estaba ordenando una huelga general para derrocar a Batista.

—“*Qué libros valen la pena de ser escritos salvo las autobiografías?*” exclama un personaje de Andre Malraux en *Los Conquistadores*. Yo quise que Juan Bosch recreara para él y nosotros la *aventura poética de su vida*.

El balance es hermoso, con algunos toques agridulces para un escritor que sacrificó su vocación literaria a su pasión política es ser plenamente correspondido por ésta. Pero no olvidemos que la vocación

principal de este hostosiano no es la literatura, ni la política, sino enseñar; que su título de gloria es ser “El Profesor” y que lo ha sido en todo el Caribe, de políticos y literatos. He aquí el éxito de su vida, el modesto orgullo de un personaje cuyos alumnos están en puestos claves del Caribe y a quien Gabriel García Márquez llama Maestro”.

Regreso al país natal

—*Profesor, la segunda parte de esta entrevista terminó con su llegada a Caracas en abril de 1958. Ése era un momento políticamente muy importante, porque siete meses después Fidel Castro y sus guerrilleros iban a tomar el poder en Cuba. ¿Cree Ud., que más de cuentista y de político es historiador, que lo que sucedió entonces en Cuba ha tenido importancia para la historia de América.?*

—De América y del mundo, y para que te des cuenta de por qué agrego eso de “el mundo” te invito a reflexionar un minuto en lo que significa que en Etiopía y Angola, dos países africanos están, uno en la orilla del Mar Rojo y otro en la orilla del Atlántico los soldados cubanos han jugado un papel decisivo.

—*Alguna gente, entre ellos nada menos que el presidente Carter, han dicho que eso es una intervención en los problemas políticos de otros países, o que eso es una forma de imperialismo, el imperialismo cubano, y el presidente Carter hasta llegó a decir que enviaba mercenarios a Angola y a Etiopía. ¿Qué puede decirnos Ud. de esos juicios?*

—Que no son correctos y además que confunden a mucha personas políticamente atrasadas. Por ejemplo, empezando por lo último, cuando se habla de soldados o en general de militares, la palabra mercenario significa el militar que cobra dinero por combatir ningún cubano cobra por ir a combatir a Angola o a Etiopía; es más, esos soldados son voluntarios, y si no fueran, si no tuvieran gran firmeza ideológica se fugarían de los frentes de guerra porque nadie se juega la vida en un país extraño y lejano si no es por razones económicas o por

razones ideológicas, y ya sabemos que los cubanos que van a África no lo hacen a cambio de dinero,

En cuanto al imperialismo cubano debemos aclarar que ni Cuba ni los cubanos revolucionarios pueden ser imperialistas porque el imperialismo es ejercido sólo por países capitalistas, que lo hacen para apoyar con su poder militar y político a las grandes empresas capitalistas de ciudadanos suyos establecidos en países dependientes de ese poder, y ya se sabe que ni Cuba se halla entre los países capitalistas ni los cubanos revolucionarios le sirven al capitalismo. Ni en Angola ni en Etiopía hay un solo negocio cubano, un banco, fábrica o un comercio del Estado cubano o de personas cubanas.

Por último, no es justo decir que Cuba interviene en los problemas de Angola o de Etiopía porque ha enviado soldados a estos países. Digamos en primer lugar que además de soldados ha enviado médicos, enfermeras, arquitectos, ingenieros, albañiles, electricistas, y pasaremos a explicar que así como hay un Derecho Penal, Comercial, Laboral, así hay un Derecho Internacional, y que de acuerdo con este último el gobierno de un país, cualquier país, sea capitalista o sea socialista, tiene derecho a pedir ayuda de todo tipo a otro gobierno; y si Cuba envió soldados a Angola y a Etiopía, no lo hizo porque le dio la gana o porque se considera una potencia militar que puede enviar tropas aquí y allá. Lo hizo porque los gobiernos legítimos de Angola y de Etiopía le pidieron ayuda militar.

Y hablo de los gobiernos legítimos porque el de Angola, encabezado por Agostinho Netto, estaba reconocido por muchos países, a la cabeza de los cuales se hallaba el de Portugal, que había reconocido la independencia de Angola después de largos años de guerra de los angoleños contra Portugal. En América, por ejemplo, de Cuba, el gobierno revolucionario de Angola estaba reconocido por el gobierno reaccionario de Brasil. Algo similar pasaban con Etiopía.

Ahora, volviendo a la primera parte de tu pregunta, no hay duda de que lo que sucedió en Cuba en el año 1958 ha sido tremendamente importante para América, tanto para los Estados Unidos como para la América Latina. Yo diría que es lo más importante que ha sucedido en nuestros países en todo el siglo veinte en el orden político.

—¿Cree Ud. que la Revolución Cubana tuvo influencia en la República Dominicana?

—Naturalmente que sí, y mucha. Por de pronto, toda la agitación política que se produjo en la República Dominicana a partir de 1960 estuvo influenciada por el ejemplo cubano aunque su causa inmediata estuviera en la crisis económica que provocaron las medidas aplicadas por el gobierno trujillista; pero además la Revolución Cubana provocó cambios tan profundos en la política exterior de los Estados Unidos, y los Estados Unidos pesan tanto en la vida de la América Latina, que por carambola los hechos de Cuba vinieron a tener aquí efectos profundos

—¿Puede señalar algunos?

—Voy a señalar sólo uno, porque si nos ponemos a hablar de varios esta entrevista se haría muy larga, y no quiero que cansemos a los lectores del suplemento del *Listín*.

—No crea que se cansan. Al contrario, las noticias que tengo son que las dos partes de la entrevista que se han publicado han despertado mucho interés.

—Aunque así sea, voy a mencionarte sólo un caso, que fue el bloqueo del país acordado en la reunión de Cancilleres celebrada en San José de Costa Rica en el 1960. Ese acuerdo, que debió haber servido de ejemplo para tomar una medida semejante en el caso de la tiranía de Somoza, se debió principalmente al atentado contra Rómulo Betancourt, llevado a cabo bajo la dirección de los servicios de seguridad de Trujillo.

Rómulo Betancourt era presidente de Venezuela y había dado ayuda a un movimiento armado organizado por dominicanos que se hallaban exiliados en Venezuela, cuyo jefe militar era Enrique Jimenes hijo. Jimenes hijo había vivido muchos años en Venezuela y fue a Cuba a luchar en la Sierra Maestra a favor de las guerrillas castristas; esos detalles son suficientes para que te des cuenta de que había ligazón interna profunda entre la Revolución Cubana y el movimiento antitrujillista de los dominicanos que vivían en Venezuela. Esa ligazón fue percibida por Trujillo y éste dio luz verde para que se llevara a cabo el atentado que estuvo a punto de costarle la vida a Betancourt, y de ese atentado se derivó el acuerdo de bloquear a Trujillo en todos los órdenes, medida que debilitó mucho a la dictadura y provocó una agitación interna muy seria. Esa agitación fue la que le dio base política a la conspiración que le costó la vida a Trujillo, aunque la base histórica existiera antes que la política.

—*Tengo entendido que Ud. estaba todavía en Venezuela cuando cayó Batista.*

—Sí, y en relación con la caída de Batista tengo algo curioso que contar. Al llegar a Caracas fui a ver inmediatamente antes que a nadie a Miguel Otero Silva, ese mismo gran novelista y humorista que estuvo aquí en días pasados con motivo del aniversario número 70 de mi nacimiento.

Lo vi en *El Nacional*, porque además de dueño, junto con un hermano, Miguel era el director de *El Nacional*, y tan pronto me vio me preguntó si Batista caería ese mes. “No”, le dije, “Batista caerá entre mediados de diciembre de este año y mediados de enero del que viene”. Miguel se quedó mirándome de una manera extraña porque no se daba cuenta de que la economía cubana giraba alrededor del azúcar y la zafra azucarera empezaba todos los años a mediados de diciembre y yo había llegado a la conclusión de que la zafra de

ese año no empezaría en diciembre ya que para ese mes las guerrillas de la Sierra Maestra andarían por el centro de Cuba, como efectivamente sucedió. Es más, doña Carmen fue a verme en diciembre y el día 19 le dije que saliera para Cuba porque Batista podía caer, y según esperaba yo, debía caer en cualquier momento entre ese mes y la mitad de enero, y se fue, y estaba en Cuba cuando cayó Batista.

Y quiero contar algo más. En Caracas yo estaba viviendo en la casa de un matrimonio uruguayo y el 31 de diciembre estuvo a visitarme Pichirilo Mejía, el heroico comandante Pichirilo de la Revolución de Abril, que fue en el *Granma* desde México hasta Cuba con la expedición de Fidel. Estábamos hablando Pichirilo y yo cuando llegaron a Caracas las noticias de la caída de Santa Clara en poder de la columna que mandaba Che Guevara, y Pichirilo me dijo: “Apuesto a que el Che se mete hoy mismo en La Habana”. Y así fue: El Che entró en La Habana esa noche con 60 hombres nada más, algo parecido a lo que había hecho Bolívar cuando 140 años antes entró en Bogotá con un puñado de hombres inmediatamente después de haber ganado la batalla de Boyacá.

—*Usted estaba en Venezuela entonces, y según ha dicho en días pasados el Dr. Juan Isidro Jimenes Grullón, Ud. se negó a tomar parte en la expedición antitrujillista que vino al país el 14 de junio del 1959.*

—Yo no era meramente la persona llamada Juan Bosch, sino el presidente del Partido Revolucionario Dominicano, la organización más vieja y más grande del exilio, a la cual no se le consultó ni se le tomó en cuenta a la hora de organizar esa expedición, y luego se quiso llevar a los miembros del PRD arrastrados a tomar parte en una acción que según creíamos iba a terminar en un fracaso.

Efectivamente, el Dr. Jimenes-Grullón habló de eso, pero ese ilustre personaje tiene 35 años, por lo menos, hablando y

escribiendo sobre mí con la misma intención con que lo hace ahora, y si me dedicara a leer todo lo que escribe para demostrar que yo soy o he sido o voy a ser una verdadera porquería, no me quedaría tiempo para hacer nada útil. El Dr. Jimenes-Grullón no se da cuenta de que cuando dentro de 20 ó 50 años aparezca un historiador con suficiente capacidad de sacrificio para leer sus libros y sus artículos, cuando se dé cuenta de que el 75 por ciento de lo que ha escrito tiene un solo tema, que soy yo, pondrá a un lado todo ese papelerío porque un hombre que tiene una obsesión personal tan pequeña y tan duradera tendrá que ser juzgado como un obseso.

A mí no me quita el sueño el Dr. Jimenes-Grullón, entre otras razones porque yo veo la historia como resultado de luchas de clases, no de una persona contra otra, y como él la ve como resultado de la lucha de una persona contra otra o contra muchas, nos hallamos situados en mundos totalmente diferentes.

En cuanto a la suerte de los que tomaron parte en la expedición, o las expediciones del 14 de junio, todos la conocemos, y lamento mucho que las cosas sucedieran como dijimos que iban a suceder, porque se perdieron muchas vidas valiosas. Pero así es como marcha la historia. Yo no me comprometí en ningún momento con los partidarios de las expediciones de 1960, ni se comprometió el PRD, en cambio el Dr. Jimenes-Grullón estaba comprometido hasta el cuello con la expedición de Cayo Confites, pero cuando la expedición salió para Santo Domingo, yo venía en ella y él no figuraba entre los expedicionarios, así como tampoco figuró entre los que vinieron a Santo Domingo en cualquiera de las expediciones de 1959.

—*Perdóneme que le diga que estoy un poco confundida. Ud. dio a entender que cuando se hizo la expedición del 14 de junio Ud. era presidente del Partido Revolucionario Dominicano, y yo*

creía que el presidente de ese partido era el Dr. Jimenes-Grullón; el presidente o el secretario general.

—No. El Dr. Jimenes-Grullón había sido el secretario general de la Seccional de La Habana del PRD, pero en 1959 hacía más de diez años, y tal vez más de doce que había renunciado al PRD, y no por razones políticas sino puramente personales, para reunirse con Ángel Morales en una organización que Morales había formado en Puerto Rico, que me parece que se llamaba Unión Patriótica Dominicana. Morales se opuso siempre al PRD porque decía que los partidos dividían en vez de unir y que lo que estaba haciendo el PRD en el exilio era mantener divididos a los dominicanos. Por esa manera de pensar puedes darte cuenta de que Morales no era precisamente un hombre de izquierda ni cosa parecida.

—Sobre ese punto quisiera hacerle una pregunta.

—Perdona que te pida que no me la hagas porque ya hemos hablado de más de Jimenes-Grullón y si seguimos con ese tema la entrevista se va a quedar sin que pasemos de ahí.

—Bien, de acuerdo. Entonces hábleme de lo que pasó después del fracaso de la expedición del 14 junio.

—Después de eso hubo una reunión de varios partidos, o mejor dicho de los delegados de varios partidos en San José de Costa Rica; según recuerdo, en esa reunión estuvieron Acción Democrática de Venezuela; el APRA, del Perú; el Partido Liberal, de Colombia; el Partido Revolucionario de Guatemala; Liberación Nacional, de Costa Rica, y por lo menos uno de Panamá y uno de Honduras. El PRD no estuvo en esa reunión y en este momento no recuerdo por qué.

Ahí fue donde se fundó el Instituto de Estudios Políticos para la América Latina, que así creo que era como se llamaba. Hoy se sabe que ese centro fue obra de la CIA, que estaba asustadísima por la revolución cubana, pero en aquellos días a

nadie se le podía ocurrir la idea de que la CIA estuviera por detrás de esa especie de escuela. A mí se me invitó para ser profesor en ese Instituto, que estaba en un lugarejo llamado San Isidro Coronado, a unos diez o doce kilómetros de la capital de Costa Rica, y ahí me encontraba cuando llegó la noticia de que habían matado a Trujillo.

Yo acababa de comer en ese momento y pensé: “Concho, si me dejo llevar por la emoción me va a dar un derrame cerebral. Y me quedé como si no supiera lo que había pasado, y esperé confirmación de la noticia, que me llegó en una llamada telefónica que me hizo el embajador de Honduras en Costa Rica.

—*Ese debe haber sido un momento muy importante en su vida. ¿Cuántos años tenía Ud. en el exilio?*

—Más de veintitrés, pero por primera vez en todos esos años yo había dicho que la caída de Trujillo estaba cerca. Lo que no esperé fue que lo mataran así como sucedió. Recuerdo con precisión que en abril había escrito dos cartas, una de ellas a un médico dominicano que vivía en Caracas, y en las dos decía que los días de la tiranía estaban contados. Más aún, en febrero le escribí una carta al mismo Trujillo, que se publicó el día 27 en *La Esfera*, un periódico venezolano, y de esa carta les mandé copias a Balaguer, a Josesito García Trujillo y a Ramfis. La carta se publicó aquí en el diario *La Nación*, no recuerdo si a fines de 1961 o principios de 1962.

—*Y qué le decía Ud. a Trujillo en esa carta?*

—Que su régimen estaba llegando a su fin y que era hora de que él le evitara males al pueblo dominicano, yéndose del país, y debo aclarar que yo no dije esas cosas porque tuviera conocimiento de que había un plan para matar a Trujillo. Las dije porque un estudio de la situación política de los países del Caribe indicaba que una tiranía como la de Trujillo no iba a poder mantenerse en el poder más tiempo. Los dominicanos

de aquellos años y los de ahora no pueden darse cuenta de lo que significaron los trabajos de los exiliados antitrujillistas, pero nosotros teníamos conexiones en todas partes y habíamos sostenido una agitación constante durante años y años, y desde 1956 venían sucediendo en la América Latina cosas importantes que se acumulaban y que iban produciendo un clima político favorable a lo que nosotros perseguíamos.

—¿Cómo cuáles?

—Bueno, por ejemplo, en 1956 mataron en Nicaragua a Somoza, el padre del Somoza de ahora; en 1957 tumbaron a Rojas Pinilla en Colombia; en 1958 tumbaron a Pérez Jiménez en Venezuela; eso último fue en enero, y el último día de ese año salió Batista de Cuba. Como resultado de la agitación, iban al poder en varios países hombres y partidos con los que los exiliados dominicanos teníamos relaciones. Es más, Trujillo estaba bloqueado económica y políticamente desde el año anterior. No se necesitaba ser profeta para ver que el trujillismo estaba viviendo sus últimos días.

—¿Puede contarnos qué hizo Ud. al saber que Trujillo había sido ajusticiado?

—Sí, cómo no. Me fui inmediatamente a San José, a la casa de José Figueres, y desde allí llamé por teléfono a Ángel Miolán, que era secretario general del PRD y vivía en Caracas, y le pedí que saliera sin pérdida de tiempo para Costa Rica a reunirse conmigo, y le pedí que llamara a Nicolás Silfa, que era el secretario general del PRD en Nueva York, y a Ramón Castillo, que lo era en Puerto Rico, para que salieran inmediatamente a fin de que nos juntáramos en San José cuanto antes.

Fue una buena idea llamarlos en ese momento porque al día siguiente las autoridades norteamericanas ordenaron que no se les vendiera boletos de aviación a los exiliados dominicanos que vivieran en los países del Caribe. Eso estuvo a punto de impedir el viaje de Miolán a San José de Costa Rica pues

cuando llegó a Panamá se encontró con que no le vendían pasaje, pero el problema pudo resolverse, y nos reunimos en San José en los primeros días de junio.

Naturalmente, que si los llamé fue porque tenía un plan que proponerles, y ese plan era la entrada inmediata en el país de una comisión del PRD. La idea fue aprobada, pero el PRD tenía un acuerdo de acción conjunta con una organización que había fundado en Puerto Rico Horacio Julio Ornes, y lo llamamos para que un representante de esa organización viniera al país con los del PRD, y eso nos demoró unos días. Balaguer había pasado a ser Presidente de la República y le pusimos un cable anunciándole que habíamos decidido enviar a Santo Domingo una Comisión, y Balaguer respondió aceptando la llegada de los comisionados, y al fin, el 5 de julio llegó aquí el grupo que habíamos bautizado con el nombre de Comisión Ejecutiva del Partido Revolucionario Dominicano y yo preparé un mensaje escrito que debía ser lanzado como hoja suelta.

En ese mensaje quedó resumida lo que podíamos llamar la posición ideológica del PRD, expresada en forma muy simple para que la masa del pueblo pudiera entenderla, y además la comisión trajo un mensaje mío grabado que se pasó por radio; en él hacía una presentación pública de los miembros de la comisión y pedía que se les ayudara en la tarea de democratización que venían a iniciar.

Por lo que se refiere a Vanguardia Revolucionaria, que creo que era como se llamaba la organización de Horacio Julio Ornes, no creyó prudente enviar un representante suyo junto con los del PRD.

—¿Y por qué no vino Ud. como miembro de la comisión?

—Porque se pensó, y creo que con razón, que la única garantía de que la comisión sería respetada se hallaba en la posibilidad de movilizar a nuestros amigos en el exterior en caso de que algo sucediera, y se resolvió que quien debía quedarse

cubriendo la retaguardia era yo, cosa que acepté porque me pareció lógico. Mi papel, al quedarme, no era sólo el de proteger desde afuera a los comisionados sino también el de mantener informada a la opinión pública extranjera de lo que estaba pasando en el país y el de reunir dinero para atender cualquiera necesidad.

—*Y ahora, después de haber pasado tantos años y de haber salido Ud. del PRD, ¿cree que el envío de esa comisión fue un paso acertado?*

—Sí lo fue. En ese momento no se podía hacer otra cosa, o mejor dicho, si se hubiera hecho otra cosa hubiéramos podido fracasar; y lo digo no pensando en nosotros, los exiliados, sino pensando en el país. Una acción violenta que hubiéramos pretendido llevar a cabo habría desatado todo el poderío norteamericano sobre nuestro país. En ese año 1961, el gobierno de los Estados Unidos veía comunistas hasta en las sacristías de las iglesias, no te olvides de eso.

—*¿Y cuándo vino Ud. al país?*

—El 20 de octubre. Llegué a la Capital en el momento en que había un tiroteo en la calle Espaillat con algunos jóvenes estudiantes como víctimas, y en momento en que los paleros de Ramfis atacaban en todas partes a los antitrujillistas y les rompían a palos las casas, los muebles y las cabezas. Exactamente un mes después se produjo el asesinato de Modesto Díaz y de sus compañeros y la salida de Ramfis del país, e inmediatamente después, el golpe de Rodríguez Echavarría. Entre el día de su llegada, 5 de julio, y la fecha de mi retorno, o sea, en tres meses y medio, la comisión del PRD había hecho un gran trabajo porque hasta un local habían conseguido, que había sido el de un antiguo hotel situado en la calle El Conde, pero naturalmente, todavía no había organización partidista propiamente dicha, y no podía haberla mientras la gente del pueblo tuviera miedo. El miedo pasó con la salida de Ramfis y sus amigos de las fuerzas armadas del país.

—¿Tiene Ud. una explicación para el hecho de que en 13 meses pudiera hacer la campaña política que lo llevó a la presidencia de la República en un país donde no se le conocía?

—Se me conocía algo por la campaña que había hecho contra mí el régimen de Trujillo, pero la mayoría de los dominicanos no sabían quién era yo y todavía hoy son muchos los que no lo saben. De todos modos, hay una explicación para tu pregunta, o mejor dicho, varias explicaciones.

La principal es que en la historia del país nunca se había tomado en cuenta a las masas populares, y tampoco las tomaron en cuenta los partidos opuestos al PRD, y una muy importante es que la Embajada norteamericana creyó que yo iba a ser derrotado y estuvo creyéndolo hasta entrado el mes de las elecciones, y cuando vino a darse cuenta de lo que estaba pasando ya no había tiempo para organizar un fraude ni para desatar una ola de violencia que justificara la no celebración de las elecciones.

En esos días yo me daba cuenta muy clara de la situación en que se hallaba la Embajada, pero sólo hablaba de eso con doña Carmen, a quien le decía que íbamos a ganar las elecciones porque la Embajada creía que las perderíamos y cuando se diera cuenta de su error ya no podría impedir el triunfo del PRD. Y no lo impidió, pero de todos modos el poder de los Estados Unidos barrió a aquel gobierno con el golpe de Estado de 1963.

—*Ahora que Ud. dice eso quisiera preguntarle por qué cree Ud. que fue el gobierno norteamericano el autor del golpe de 1963. Como Ud. sabe, yo he vivido fuera del país muchos años y no he hallado aquí siquiera en los partidos de izquierda una persona que piense como Ud. ¿A qué se debe eso?*

—A que éste es un pueblo mal informado. Yo expliqué en discursos transmitidos por Radio Comercial en septiembre de 1970, o quizás en 1971, cómo se dio el golpe, por qué se

dio y quienes lo dieron, y esos discursos se publicaron por lo menos en dos periódicos, *El Nacional* y el *Listín Diario*; pero en la República Dominicana sucede algo que no es común en otros países aunque sabemos, o por lo menos yo creo saberlo, por qué sucede ese algo; y es que cuando se tratan asuntos que no son de interés inmediato personal, muy pocos ponen atención a lo que se diga.

Por ejemplo, en el caso del golpe de Estado de 1963, se trata de un episodio histórico, es decir, de un hecho pasado, cuyo conocimiento no resuelve ningún problema de tipo personal e inmediato, y por eso lo que dije acerca de ese acontecimiento no tuvo importancia alguna. Lo dije y fue como si no lo hubiera dicho. La generalidad de las personas creían que cuando yo hablaba por radio me escuchaban todos los dominicanos, y no era cierto; ponían la radio pero no me oían, y en cuanto a los perredeístas, sólo les interesaba oír que les dijeran que Balaguer iba a ser derrotado en las futuras elecciones, pues eso les daba la ilusión de que cada uno de ellos iba a tener un buen empleo en el gobierno del PRD que pensaban que yo iba a encabezar. ¿Oír esa historia del golpe de Estado? ¿Y qué se comía con eso; que ventaja le daba eso a nadie?

—¿Y a qué atribuye Ud. esa manera de ser?

—A la abundancia en la población dominicana de baja pequeña burguesía, baja pobre y baja muy pobre. Esas tres capas de la pequeña burguesía de nuestro país viven preocupados sólo por sus condiciones materiales de existencia, cosa natural en una sociedad capitalista subdesarrollada, y lo que no signifique una solución para sus problemas inmediatos, no tiene para ellas ninguna importancia. Marx lo había dicho cuando afirmó que para la pequeña burguesía, su problema es el problema del país, y eso que él no conocía las capas de pequeños burgueses a que me he referido. Desde luego, hay

un número de miembros de esas capas que piensan y actúan como revolucionarios muy buenos.

—¿Pero qué fue lo que Ud. dijo del golpe de Estado?

—Expliqué, con datos concretos, que el gobierno de John F. Kennedy había organizado en territorio dominicano, sin que yo lo supiera, campamentos de guerrilleros haitianos antidualieristas que traían desde la Base Ramey, que es una base militar situada en Puerto Rico, y desde ahí traían también las armas y hombres y armas venían que por vía aérea.

Los campamentos fueron desmantelados cuando me enteré de su existencia, sin que tuviera la menor idea de que quien los había organizado era el gobierno de los Estados Unidos; y no podía imaginármelo porque nunca antes había sucedido nada parecido en la historia de la humanidad. Lo que hizo Kennedy en esa ocasión fue una acción completamente mafiosa, propia del hampa, no de un gobierno que tenga el menor respeto por las normas del Derecho Internacional.

Al saber que había campamentos haitianos cerca de la Capital ordené a los jefes militares su disolución, pero la Misión Militar norteamericana, estoy seguro de que con conocimiento del embajador Martín porque cosas así no pueden hacerse sin que el embajador lo sepa, reorganizó esos campamentos cerca de la frontera en la Línea Noroeste, y desde ahí salían los guerrilleros haitianos a atacar Haití, y el embajador Martín me hacía creer que estaban saliendo de Venezuela.

Pero el 23 ó el 24 de septiembre de ese año 1963 vi, leyendo *El Caribe*, la fotografía del jefe de esos guerrilleros que llegaba al Aeropuerto de Las Américas muy bien vestido; entonces entré en sospechas y le pedí al ministro de Relaciones Exteriores, que era Héctor García-Godoy, que le pidiera a la OEA el envío de una comisión para investigar de dónde estaban saliendo los haitianos que entraban a cada rato en Haití en son de guerrilleros. Cuando le dije eso al ministro

García-Godoy estaba presente el ministro de las Fuerzas Armadas, y como es natural, cinco minutos después la Misión Militar yanqui estaba enterada de mi orden, y en el acto los jefes de esa misión dieron orden de tumbar al gobierno antes de que el mundo se enterara de lo que había hecho John F. Kennedy en la República Dominicana. Ésa es la historia del golpe de Estado de 1963; una historia que hice con pelos y señales para que no le quedara duda a nadie de que lo que estaba diciendo era la verdad.

—*¿Entonces no fueron los militares dominicanos los que dieron el golpe de Estado?*

—No. Algunos militares dominicanos actuaron cumpliendo órdenes de la Misión Militar de los Estados Unidos y otros lo hicieron porque recibieron órdenes de sus jefes, pero la responsabilidad histórica es del gobierno de John F. Kennedy, que actuó en ese caso, y lo repito, como lo hace un padrino mafioso, no como un gobernante. El delito de los militares dominicanos que encabezaron esa acción fue aceptar órdenes de un coronel yanqui.

—*Y, esos hechos provocaron la Revolución de 1965.*

—Sí, pero no me preguntes nada acerca de la Revolución de Abril. Creo que te he dicho en tres entrevistas demasiadas cosas y que ha llegado el momento de decirte que en mi opinión, es mejor que terminemos aquí. ¿Qué te parece?

—*Si Ud. lo ha decidido así, así será, y quiero darle las gracias por su gentileza al dedicarme tanto tiempo.*

—Las gracias te las debo yo por dedicarme el tuyo.

JUAN BOSCH Y EL ARTE DE ESCRIBIR CUENTOS*

José ALCÁNTARA ALMÁNZAR

Juan Bosch (1909) es posiblemente el dominicano más entrevistado en el país en los últimos veinte años. La radio, la televisión, los periódicos y revistas recogen sus opiniones diarias sobre problemas locales y del mundo. Sus conocimientos son vastos, y vigente su carisma en muchos sectores del pueblo. En una entrevista a una figura como Bosch, uno corre el riesgo de caer en repeticiones y lugares comunes. Es como si los periódicos hubiesen agotado ya el arsenal de temas, a base de cuestionarios y abordajes interminables.

Por eso, cuando decidí pedir al Profesor Bosch esta entrevista —han pasado ocho meses desde entonces— tuve el temor de repetir lo que tantas veces se le ha preguntado: sus recuerdos de infancia y de juventud, sus primeros pasos en el mundo de la narrativa y la política, sus influencias literarias, los autores que más ha leído, su opinión sobre la literatura escrita en español, etc. Ante la evidente dificultad, opté por revisar su obra narrativa y profundizar un poco en algunos problemas que desde hace tiempo me inquietan, con la esperanza de que el lector comparta dichas preocupaciones.

Bosch comenzó su obra literaria escribiendo cuentos, hace casi cincuenta años. En las décadas de los treinta y los cuarenta surgió la brillante producción cuentística de este heredero directo de Horacio Quiroga. Después de su regreso al país, luego de un largo exilio,

* *¡Ahora!* N° 937, Santo Domingo, Publicaciones ¡Ahora!, 1° de marzo de 1982, pp.35-38.

Bosch recogió sus mejores trabajos en Cuentos escritos en el exilio y Más cuentos escritos en el exilio, Como parte de la colección Pensamiento Dominicano. La primera obra contiene el ensayo "Apuntes sobre el arte de escribir cuentos". Posteriormente, Bosch ha publicado un tercer tomo titulado Cuentos escritos antes del exilio.

En el campo de la novela, Bosch ha escrito dos: La Mañosa, que sigue siendo buscada y leída como cuando se publicó por primera vez hace cuarenticinco años. Y El oro y la paz, escrita en 1964, pero publicada en Santo Domingo en 1975.

Bosch es indiscutiblemente un maestro del cuento latinoamericano. En nuestro país se le considera el más grande de nuestros cuentistas y uno de los que más difusión ha tenido allende nuestras fronteras. Los escritores surgidos a partir de 1960 tuvieron en él a un teórico del cuento. Su ensayo fue devorado por quienes se iniciaban en el complicado ejercicio de la narrativa breve. Como cuentista es un modelo difícil de seguir o de imitar.

No voy a referirme aquí al Bosch sociólogo, historiador y político. En este último campo su obra es bastante conocida. No puedo, sin embargo, omitir la mención de un libro que, a mi juicio, ha ejercido una influencia tremenda entre los que nos dedicamos a las ciencias sociales. Se trata de Composición social dominicana, que explica el desarrollo histórico de las clases sociales en la República. Con este libro inició Bosch, en los finales de los años sesenta, un nuevo ciclo en la evolución de su concepción teórica en materia política y social.

En el plano internacional, su libro más celebrado es sin duda De Cristóbal Colón a Fidel Castro, subtítulo El Caribe, frontera imperial. Esta obra es una ambiciosa historia social de América Latina desde el descubrimiento hasta nuestros días. Por su importancia para nuestros pueblos, Casa de las Américas puso a circular, en septiembre del pasado año, una edición especial del libro.

—*Cuándo escribe un cuento, ¿qué método de trabajo emplea? ¿Varía el procedimiento de acuerdo con el tema del libro o hay un estilo generalmente básico en su modo de trabajar?*

—El método depende del libro que vaya a hacer. Si es de cuentos, reúno cuentos ya publicados y los ordeno según lo que a mi juicio sea su calidad. Y ciertamente que debería decir reunía y ordenaba porque hace ya muchos años que se publicó mi último libro de cuentos, que fue el titulado *Cuentos escritos en el exilio*.

Si es un libro de historia o de sociología, empiezo a escribirlo mucho tiempo antes de poner su materia en manos de los impresores, porque como el tipo de vida que hago no me permite aislarme a pensar, reunir anotaciones y dedicarme a escribir todo un libro —la última vez que hice eso fue en Benidorm, España, cuando escribí *De Cristóbal Colón a Fidel Castro, el Caribe, frontera imperial*—, planeo los libros para irlos escribiendo por artículos o capítulos que voy publicando en revistas o periódicos. Por ejemplo, dentro de unos dos meses estará en la calle un libro sobre la guerra de la Restauración, que fue escrito en capítulos publicados en 18 números de *Vanguardia del Pueblo*.

—Hace unos años, en un almuerzo en honor de dos artistas amigos le oí decir que Ud. es un escritor de limitada imaginación. Sus palabras —que me produjeron una fuerte impresión— fueron más o menos las siguientes. “Todo lo que he contado en mis cuentos se basa en hechos reales que han sido modificados o transformados. Pero no soy como Gabriel García Márquez, un novelista de riquísima imaginación, sino un narrador muy apegado a la realidad”. Sin embargo, García Márquez le considera su maestro. Y para el mundo hispanohablante usted sigue siendo el cuentista dominicano por antonomasia. ¿A qué atribuye que su obra cuentística siga siendo considerada por muchos como un paradigma del cuento latinoamericano?

—Esa pregunta es para mí muy interesante porque al responderla tengo que revisar con precisión y profundidad mi pasado de escritor de cuentos. Digo mi pasado porque hace

ya más de 20 años que no escribo cuentos, salvo uno que hice a solicitud de Manuel Rueda, primera vez que he escrito un cuento así, de encargo.

Lo primero que tengo que decir es que el cuento, como la poesía, es una obra artística, mala, regular o buena, pero obra artística, y en la creación de una obra de arte entran en funcionamiento muchos factores de orígenes misteriosos. Digo misteriosos por decir desconocidos. Por ejemplo, yo perseguía que el cuento fuera a mi juicio perfecto, pero lo quería dentro de algunas condiciones, y la más importante de ellas era que en lo que iba escribiendo tuviera un papel destacado el sufrimiento de la gente del pueblo. Naturalmente, ensayaba mucho, muchísimo, y en esos ensayos ponía en acción unas veces personajes y tramas que no tenían nada que ver con esa finalidad, pero a veces el que sufría no era un campesino dominicano sino un buey, un toro o un indio de Bolivia.

Otra de las condiciones que me imponía a mí mismo era que el cuento fuera literariamente lo mejor que pudiera ser, porque si no era así no podría conseguir la perfección que perseguía que era de fondo pero también de forma. Eso de la forma es algo de enorme, importancia en toda obra de arte.

Yo me decía: "Quiero dejar achocados a los lectores". En realidad, lo que quería era apabullarlos, destruirlos, digamos, matarlos, y para lograrlo tenía que dominar a cabalidad el arte de hacer cuentos, cosa que me costó muchos años de lucha, empezando porque tenía que ir descubriendo por mí mismo las leyes de ese arte.

Por lo visto, logré escribir algunos cuentos que satisfacían exigencias, y son esos los que escritores como Gabriel García Márquez, verdaderos maestros del relato, elogian generosamente. Pero debo advertir que yo fui afortunado, porque cuando hice mi obra de cuentista ya había muerto ese titán llamado Horacio Quiroga y todavía no se habían hecho

un nombre Julio Cortázar y Gabriel García Márquez, de manera que en los años de mi madurez como cuentista nadie compitió conmigo.

—*En Vanguardia del Pueblo (miércoles 19 de septiembre de 1979, p.6) apareció una nota suya escrita el 24 de abril de 1974, sobre La Mañosa. En dicha nota usted dice que cuando escribió la novela (1935), e incluso en la tercera reedición del libro (1966) ignoraba que la causa de las guerras civiles era la lucha de clases. Dice que eso vino a saberlo luego, cuando en 1968 escribió Composición social dominicana.*

Si uno lee su cuento “Los amos”, enseguida tiene una clara visión de las desigualdades sociales y la explotación. En “Luis Pie” asistimos también, de un modo más descarnado, a esa lucha de clases presente en las relaciones entre sectores sociales antagónicos. Si no me equivoco, esos cuentos fueron escritos antes de 1962.

¿Podrá decirse que el Bosch cuentista conoció y expuso los mecanismos del conflicto social mucho antes de que el Bosch político los descubriera en las explicaciones teóricas del marxismo?

—Efectivamente, así fue. Yo vine a encontrar esas explicaciones en 1969-1970, gracias a la lectura de Marx y Engels que había empezado a hacer en París a mediados de 1969.

—*Su texto “La Nochebuena de Encarnación Mendoza”, considerado por la crítica como una obra maestra del cuento, tiene un final sorpresivo que multiplica el impacto que causa en el lector la solución del problema por el aparato jurídico-político y militar. ¿Cree usted que el ingrediente “sorpresa” —tan importante en sus cuentos— debe ser esencial en el cuento?*

—No. Entre mis cuentos hay uno que estoy seguro de que figura entre los mejores que he escrito. Es “Los amos”, y en ése no hay final sorprendente, el final de un buen cuento debe ser una parte tan esencialmente suya como el principio. Lo que quiero decir es que el final tiene que ser coherente con todo el resto del cuento.

—Sus cuentos “La mujer”, “En un bobío” y “Un niño”, entre otros, presentan la miseria de la zona rural. Los personajes están sujetos, por así decirlo, a cierto determinismo sociológico: son seres humanos incapaces de modificar sus condiciones; están encadenados a la pobreza y al hambre. Casi al final de “Un niño”, un personaje hace la siguiente afirmación: “La civilización es dolor también, no lo olvides”. ¿Podemos considerar esto como una propuesta sobre el desarrollo en contraposición al subdesarrollo de nuestros pueblos?

—No. Esa no era mi manera de pensar cuando escribí esos cuentos, pero sí mi manera de sentir la tragedia de la vida de los campesinos dominicanos. Yo no puedo explicar con palabras normales, esto es, de las que se usan todos los días, combinadas a la manera común, en qué medida me afectaba, y me afecta todavía hoy, la miseria de los campesinos de mi país, que naturalmente, era más agobiadora hace 60 años, cuando yo era un niño de 12 ó 13, y expresaba esa angustia que me sacaba de mí y me ponía furioso o me hacía llorar, no elaborando criterios políticos o sociales o económicos, sino describiendo la tragedia humana en cuentos. El paso de la esfera de lo artístico a la esfera de lo político vino a darse años después, cuando la matanza de los haitianos me sacó del país, esto es, me sacudió a tal punto que no pude seguir viviendo en la República Dominicana. Al salir conocí en Puerto Rico la obra de Hostos, y esa obra me transformó básicamente de un ser que sentía en un ser que empezaba a pensar.

—En sus cuentos hay tres instancias principales: el lenguaje, lo social y lo psicológico. Cada una juega un papel fundamental ¿cómo se funden, en una estructura única, estos? ¿Cuál tiene más importancia para usted?

—Las tres a la vez.

—Los animales son en varios cuentos suyos, las figuras principales. Algunas veces se ha valido de este recurso para plantear problemas típicamente humanos, como en “Dos amigos”. ¿Qué lo indujo

a trabajar así: la búsqueda de nuevos caminos en su propia obra, o la creencia de que así la anécdota quedaría mejor integrada al texto?

—Yo diría que lo primero. Para mí escribir cuentos era como oficiar en un templo de una religión que uno ama profundamente pero no conoce nada de ella y tiene que inventar sus raíces y al mismo tiempo sus fórmulas expresivas, sus métodos.

—*Si tuviera que reescribir el ensayo “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”, ¿lo dejaría tal y como está o lo modificaría? ¿Por qué?*

—No le agregaría ni una letra, pero tampoco se la quitaría. Hoy, al cabo de casi un cuarto de siglo de haber escrito ese ensayo sigo pensando del cuento y del arte necesario para escribirlo lo mismo que pensaba cuando lo hice, atendiendo a una petición de Miguel Otero Silva, que quería ese trabajo para publicarlo en el suplemento de *El Nacional*, el gran periódico venezolano que él fundó y mantiene aún. Yo había llegado ese año a Caracas, me parece que en el mes de abril. Iba desde La Habana, donde tuve que asilarme en la Embajada de Venezuela para salvar la vida, pues había caído en manos de uno de los mayores asesinos de la policía de Batista, y allí escribí algunos cuentos, entre ellos el último, “La mancha indeleble”, cuyo personaje, como he dicho hace poco, fue Rómulo Betancourt, porque tal como tú has recordado, los cuentos que he escrito, por lo menos la gran mayoría, se han basado en hechos reales, que les han sucedido a personas de carne y hueso, aunque en muchos de esos cuentos la realidad haya sido modificada o transformada para ajustarla a los requerimientos del arte de escribir cuentos.

DIÁLOGO ÍNTIMO CON JUAN BOSCH*

Leonel FERNÁNDEZ

En su cuarto de trabajo, lleno de libros, y donde aparece una fotografía de Salvador Allende y otra de Fidel Castro en compañía suya, el ex-presidente y reconocido escritor dominicano, Juan Bosch se explaya en un ameno diálogo sobre su obra literaria y algunas de sus vivencias más memorables.

Con sus 76 años bien vividos, su pelo canoso y su hablar pausado de dicción impecable, el maestro dominicano nos dice:

—Yo no preferí el cuento en lugar, por ejemplo, de la poesía, de la novela o el teatro; es que no podía decir en otro género lo que tenía que decir. La poesía, sobre todo en aquel tiempo, era lírica o muy personal era de puro amor. Se escribía una poesía a una mujer o a una enamorada. Y la novela era la exposición de una vida entera. No tenía interés para mí.

Lo que yo quería era proyectar el dramatismo del campesino dominicano, esa miseria en que vivía. De niño yo vivía en los campos de La Vega: Río Verde y El Pino. Mi familia era extranjera. Mi padre era español y mi madre puertorriqueña. Vivíamos en un nivel acomodado. La diferencia entre nuestro nivel de vida y el de los campesinos era muy grande. Y a mí eso me dolía mucho. Veía a los niños de los campesinos gritar de hambre, los veía desnudos, sucios. Ese espectáculo tenía

* *Diario La Prensa*. New York, 8 de diciembre de 1985, pp.32-33.

que impresionarme a mí, que era un niño con zapatos, ropa limpia. Esa diferencia me afectó mucho, aunque entonces yo no sabía que eso era sensibilidad social.

Al llegar a este punto, el profesor, que es el nombre con que el pueblo dominicano lo distingue y reconoce, reflexiona, empuja con el índice izquierdo sus lentes hacia atrás, y apunta:

—Las exigencias del cuento las vine a descubrir muchos años después, cuando me puse a estudiar a los maestros del cuento: A Guy de Maupassant, Rudyard Kipling, a los grandes cuentistas, en fin, que no eran de lengua española, porque en esa lengua sólo encontré un gran cuentista que fue Horacio Quiroga, aunque la obra de Quiroga la conocí fuera de la República Dominicana. En definitiva, para mí el cuento nació de la necesidad de expresar el drama campesino, y eso se encontraba por encima de los conceptos que yo pudiera tener sobre literatura.

El cuento “La mujer” —agrega— que fue traducido a muchas lenguas y que fue incluso elogiado por Seymour Menton, el especialista norteamericano en literatura latinoamericana, lo escribí al sentarme a escribir una carta a un amigo. Escribí la fecha, el vocativo querido amigo, pero de ahí en adelante lo que salió fue ese cuento; y eso así porque en mí estaban aposentadas las imágenes de la Línea Noroeste a donde yo iba con papá, en un camión a buscar huevos y gallinas que luego vendía en la Capital.

Yo no planeaba el cuento, éste se me imponía. Las exigencias del cuento las descubrí después, cuando empecé a trabajar profesionalmente.

—Pero, profesor, ¿cómo se inició Ud. en la literatura?

—Había escrito cosas en un periodiquito de Barahona titulado *Las Brisas del Birán*, con el seudónimo de Rigoberto de Fresni. En esa época escribía versos. Tendría 16 a 17 años. Recuerdo esos versos, que decían:

“Yo quiero ser entre los hombres, hombre.
Yo quiero ser entre los bravos, bravo.
Yo quiero llegar a donde Dios se esconde
Y al mismo Dios arrebatarse el rayo”.

Luego, a principios de la década del treinta, escribí en la revista *Baboruco*, dirigida por Horacio Blanco Fombona, hermano de Rufino Blanco Fombona, venezolano que vivía en el país. Estaba en el exilio como muchos otros venezolanos, huyendo de la dictadura de Juan Vicente Gómez, quien murió en diciembre de 1935. De esa revista yo pasé a otras publicaciones, entre ellas el *Listín Diario*, cuyas páginas literarias estuve dirigiendo sin cobrar nada. Ahí en las páginas del *Listín* presenté los primeros versos de Pedro Mir que se publicaron.

Algunos de los cuentos de la revista *Baboruco* se publicaban en Puerto Rico; otros yo los mandaba a Cuba y se publicaban en la revista *Carteles*.

De la ficción al ensayo

En verdad, es difícil encontrar autores que al mismo tiempo que hacen literatura de ficción, que es un género intuitivo, de puro corte artístico, pasen al plano del análisis científico, que requiere de un nivel de racionalización y de conceptualización diferente; y como en el caso de Juan Bosch se produce esa doble condición, pasamos a cuestionarle al respecto.

—¿Cómo puede combinar las exigencias del escritor de ficción con los requerimientos del analista científico?

—Eso es producto de mi vida accidentada —responde—. A fines de 1937, el padre del poeta Manuel del Cabral me llamó al hotel donde se hospedaba y me dijo que Trujillo le había preguntado por mí porque quería hacerme diputado al Congreso.

Mi hijo León tenía dos años, y mi mujer estaba embarazada. Yo me las arreglé para que un médico me diera un diagnóstico con la recomendación de que la llevara a Puerto Rico porque había que hacerle una operación que no era posible hacerla en

el país. En ese entonces no era fácil conseguir pasaporte. Había gente incluso que había muerto por eso, porque se entendía que todo el que quería irse del país era enemigo de Trujillo.

En Puerto Rico me puse a buscar trabajo y lo encontré para dirigir la transcripción de las obras de Hostos a maquinilla. Por eso leí toda la obra de Hostos. La lectura de Hostos me sacudió de arriba abajo. Me convirtió en un hombre distinto. La transcripción era para publicar las obras completas del maestro con motivo del centenario de su nacimiento en 1939.

De Puerto Rico me fui a Cuba, a donde llegué en enero de 1939, en la última etapa del proceso revolucionario que había comenzado con la muerte del estudiante Rafael Trejo, y que luego siguió con el derrocamiento de Machado en 1933, y luego con todos los acontecimientos que se produjeron con la crisis de 1929 la cual se reflejó en Cuba. En el año 1939, se convocó la Asamblea Constituyente que redactaría la Constitución de 1940. Empezó la II Guerra Mundial. Había muchos periódicos, estaciones de radio. Yo caí en ese medio, cuando fui ya me conocían debido a que algunos de mis cuentos ya habían sido publicados.

Ya en Cuba escribí mucho; y durante un tiempo mi trabajo consistió en eso. En Cuba la revista *Bohemia* me pagaba para que no publicara en otro lugar y si escribía para *Bohemia* me doblaba el sueldo, que era de 100 pesos semanales.

Ahí escribía de ficción y de temas políticos. El primer artículo que se escribió sobre Vietnam lo escribí yo en Cuba por aquella época.

Relaciones personales

Al evocar algunas de las personalidades que ha conocido en su largo trajinar por el mundo de las letras y de la política, Juan Bosch, mirando hacia arriba, como queriendo atrapar en su memoria las imágenes de aquellas figuras con las cuales debió tratar

en algún momento para luego establecer íntimas relaciones de amistad, dice, casi en susurro:

—Un día tendré que sentarme a escribir un libro sobre las personas que he conocido y tratado. Pero podría decirte: En la poesía, Pablo Neruda y Nicolás Guillén. Con Guillén tengo una vieja amistad, y sobre él escribí una semblanza en mi libro, *Cuba: La Isla Fascinante*. También conocí y traté al poeta venezolano Andrés Eloy Blanco. En 1945 fue Rómulo Gallegos, el autor de *Doña Bárbara*, quien me presentó en el Teatro Olimpia, donde dicté una conferencia sobre los acontecimientos dominicanos.

Naturalmente, también he tratado a Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Miguel Otero Silva. La muerte de Otero Silva me conmovió mucho, porque yo pensé que iba a morir primero que él. Por cierto, que mis “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos” los escribí a solicitud de Otero Silva en el periódico *El Nacional* de Caracas.

Esos apuntes figuran como material de enseñanza en la Universidad de Los Andes (Venezuela) y la Universidad de La Habana.

A García Márquez lo conocí cuando dictaba un curso sobre cuentos en la universidad Central de Venezuela, en el 1958. Él asistió a todas las lecciones de ese curso. Pero yo no sabía que era él sino muchos años después cuando estando en España me llegó una carta suya y yo pude reconocer que se trataba del autor de *Cien años de soledad*. Cuando originalmente lo confundí con un escritor venezolano de apellido Márquez; pero en verdad, era que no había oído su apellido completo de García Márquez, pues en ese caso habría sabido que era de origen colombiano.

En cuanto a las figuras políticas, conocí a todos los políticos cubanos de mi época. También a Juan José Arévalo, presidente de Guatemala; a José Figueres, Rómulo Betancourt.

Betancourt había estado en la República Dominicana antes de yo salir para el exilio. Joaquín Balaguer había presentado un libro suyo en un teatro de Santiago, que yo luego ayudé a vender en La Vega. Se trata del libro *En las huellas de la pezuña*, acerca de Juan Vicente Gómez.

Conocí a la mayoría de estas personas en la lucha contra Trujillo. Se preparó la expedición de Cayo Confites en 1947, con el apoyo de Cuba, Venezuela y Guatemala. Las armas de Cayo Confites se adquirieron en Argentina por mediación de Juan José Arévalo, que se hizo amigo de Juan Domingo Perón cuando vivía exiliado de la dictadura de Jorge Ubico.

En Cayo Confites conocí a Fidel Castro, que entonces era un joven de unos 22 ó 23 años. En 1953, cuando el asalto al cuartel Moncada se me hizo preso, a pesar de que al ocurrir ese acontecimiento yo me encontraba en La Habana. Cuando me soltaron me asilé en la embajada de Costa Rica porque tenía informes de que se planeaba enviarme a la República Dominicana, a Trujillo; pero de Costa Rica tuve que salir para Bolivia y Chile. En Chile conocí a Salvador Allende. Su partido tenía una editorial que publicó mi libro, *Judas Iscariote, el calumniado*. Cada cierto tiempo, cuando me encuentro en distintos lugares con la viuda de Allende, recordamos esa época de mi estancia en Chile.

Al Che Guevara lo conocí en Costa Rica. Mi hijo León y el Che se hicieron amigos. Por aquella época el Che estaba interesado en ser cuentista y escribió muy buenos cuentos. Luego, cuando su muerte en Bolivia escribí un artículo para la revista *¡Ahora!* recordando las circunstancias en que nos conocimos y del trato que tuvimos.

Hombre de suerte

Para Juan Bosch no hay acontecimientos excepcionales en su vida.

—En verdad —dice— lo que yo he tenido en la vida es una suerte increíble. Si yo no hubiera podido salir de la

República Dominicana en enero de 1938 no habría podido desarrollarme, ni como escritor ni político; y si de Puerto Rico no hubiese ido a parar a Cuba mi vida habría sido completamente distinta.

Así, pues, mi vida no ha sido más que el resultado de la suerte y eso, naturalmente, tiene su sentido. Napoleón recomendaba a sus generales y almirantes que cuando propusieran para ascenso a oficiales y soldados tuvieran siempre en cuenta si se trataba de hombres de valor, inteligentes, consagrados, además si eran o no hombres de suerte.

El mismo Marx ha dicho que el azar es una categoría de la historia. Yo no soy más que un hombre con una suerte increíble.

CUENTOS DE SANTO DOMINGO*

Lionel RICHARD

A los setenta y nueve años, Juan Bosch es considerado como uno de los más grandes cuentistas de lengua española. Paradójicamente, sólo se le conoce en Francia por sus ensayos políticos. Con estos cuentos traducidos por primera vez en francés por Guillermo Piña-Contreras y Françoise Mironneau bajo el título Vers le port d'origine (Aix-en-Provence, Editions Alinéa, 1988, 207p.), es tiempo de descubrir en el ex-presidente de la República Dominicana a un importante prosista.

—*La literatura ha sido muy importante para usted, ¿cuándo comenzó a escribir?*

—Desde la adolescencia, pero de manera sistemática cuando regresé a la República Dominicana de Europa y Venezuela en 1930. Publiqué mis primeros cuentos en Santo Domingo, en una revista llamada *Bahoruco*. Esta revista la dirigía el escritor venezolano Horacio Blanco Fombona. Esa revista circulaba en otros países de América Latina, por esa razón cuando salí del país como exiliado de la dictadura de Rafael L. Trujillo, ya era conocido en algunos países del Caribe de lengua española. Por ejemplo, en los círculos literarios de Puerto Rico yo era conocido como el cuentista dominicano. Cuando llegué a Cuba en 1939 para dirigir la edición de las obras completas del humanista puertorriqueño Eugenio María de Hostos, el

* *Magazine Littéraire*, N° 254, Paris, 28 mai 1988, pp.60-62 (Traducido del francés por Guillermo Piña-Contreras).

renovador de la escuela dominicana, mi nombre era conocido en los medios literarios de La Habana, la mayoría de mis cuentos fueron escritos entre 1940 y 1960.

—*En la colección de cuentos que se publica hoy en Francia, se nota cierta influencia del naturalismo...*

—Algunos críticos han señalado esa influencia, si cuando escribí “Fragata”, por ejemplo, yo no había leído todavía a Maupassant, y algunos han encontrado que ese cuento tiene una gran influencia de “Boule de suif” de Maupassant. Sin embargo mi obra puede parecer naturalista pues narro en muchos de mis cuentos lo que pasaba en La Vega, la ciudad donde nací. Cuando escribí esos cuentos, lo único que hice fue describir a los personajes que había conocido durante mi infancia...

—*¿Pero sus cuentos son algo didácticos?*

—No, ni tampoco hice de eso un proyecto. Resulta que la manera de vivir del pueblo dominicano me impresionaba mucho. Yo no pertenecía a una familia pobre. Vivíamos relativamente bien, pero en nuestro barrio vivía gente como Victoriano Segura y Fragata. Como usted puede observar, contrapongo a esos personajes a gente “honesto” del barrio... Finalmente, sólo ponía en evidencia las condiciones materiales de existencia de hombres y mujeres de mi país.

—*Claude Couffon, en su prefacio, le presenta como el precursor del realismo mágico en política, y hace alusión en particular a “La muchacha de La Guaira” y a “La mancha indeleble”...*

—Esos dos cuentos están relacionados entre sí. En “La muchacha de La Guaira” (escrita durante mi exilio en Chile), mencionaba a Rómulo Betancourt, el ex-presidente de Venezuela, que era un gran amigo mío y amigo de todos los exiliados políticos dominicanos. En “La mancha indeleble” la referencia real del protagonista es Betancourt, aunque no le menciono explícitamente.

—*¿Por qué Betancourt?*

—Porque me sorprendió enormemente que Rómulo Betancourt, cuando finalizaba su segundo período de presidente de Venezuela en 1960, tomara una actitud tan rabiosamente anticomunista. Precisamente él, que había sido comunista bajo la dictadura de Juan Vicente Gómez, durante su exilio en Costa Rica, en los años 30. Además, siempre mantuvo buenas relaciones con los partidos comunistas de Venezuela. Recuerdo que en 1945, cuando era presidente provisional de Venezuela, asistió a un recital del poeta cubano Nicolás Guillén, que era comunista. No podía entender por qué le entró esa especie de obsesión anticomunista.

—¿No piensa usted que al margen de esa referencia real, “La mancha indeleble”, hace alusión a todo sistema totalitario?

—Sí, pero no lo escribí pensando en eso. Puede ser leído de esa manera. Las interpretaciones son independientes de las intenciones del autor.

—En varios de sus cuentos traducidos hoy “La mujer” se encuentra en el centro del relato. ¿Está esa importancia dada a la mujer relacionada con la condición de la mujer en América Latina?

—Sólo hablo de las mujeres de la República Dominicana de esa época. La de los años 30-50, cuando escribí esos textos. “La mujer” es el primer cuento que escribí al llegar a Santo Domingo en 1930. Pero no lo redacté de la misma manera que los cuentos que escribí luego. Recuerdo que me senté ante mi maquinilla para escribirle una carta a un amigo de infancia que vivía en La Vega. Puse la fecha y el encabezado, pero no escribí la carta. Escribí “La mujer”. Para escribir un cuento lo único que debía hacer era recordar. Recordarme, por ejemplo, de los días en que acompañaba a mi padre por el noroeste de la República Dominicana a comprar pollos y huevos que luego revendía en la Capital. Pintaba con palabras el paisaje de esa región, ese paisaje de sol tremendo, con árboles y arbustos espinosos, con la tierra seca, absolutamente seca, con

bohíos y ranchos, y con mujeres quemadas por el sol, casi esclavas. No hacía sólo alusión a la mujer, sino también al padre, a los niños. Lo que describo es la realidad social de esa región del noroeste dominicano.

—*El método que utilizó para escribir “La mujer” es todo lo contrario de lo que preconiza en su conferencia Apuntes sobre el arte de escribir cuentos, que es una teoría explícita del cuento...*

—Durante años no sabía cómo escribir un cuento. Me salía de adentro, pero no podía explicar cómo lo hacía. Desde muy joven leía cuentos. Leía mucho, de preferencia autores de cuentos: Korolenko, Andreiev, Chejov, Kipling. Eso no quería decir que no leyera novelas. En casa de mi padre había leído *Don Quijote*, *El Cid Campeador*, etc. Gracias a esas lecturas tenía la intuición que el cuento no tenía nada que ver con la novela, que eran dos géneros diferentes. Entonces comencé a escribir cuentos y a publicarlos en Santo Domingo. Sin embargo, no sabía cómo los escribía. No podía saberlo, no había escrito lo suficiente para ser capaz de elaborar una teoría explícita del género. Me di cuenta de lo que era un cuento en 1944, en La Habana, gracias a Carlos Montenegro, un escritor cubano de origen español. Gracias a él comprendí que sus características eran la intensidad y la brevedad. Desde entonces me esforcé en dominar el género, hasta el día en que escribí “El río y su enemigo”, en 1942. Entonces me dije: Esto es un cuento. Ya sé cómo escribir un cuento”.

—*¿Cómo se dio cuenta?*

—Me di cuenta porque “El río y su enemigo” tenía lo que llamo una fuerza interior. Esa fuerza que se acumula, que se acumula y que estalla al final. No es necesario que el final sea inesperado, pero sí que la fuerza interior acumulada estalle. La mayoría de los cuentos de *Rumbo al puerto de origen* fueron escritos después de ese descubrimiento.

—*Es curioso que luego de esa conferencia sobre el arte de escribir cuentos, en 1958, sólo escribiera “La mancha indeleble”.*

—No, escribí otro en 1979, “El Culpable”, casi veinte años después de “La mancha indeleble”, a la demanda del poeta dominicano Manuel Rueda, que debía ser incluido en una antología para niños. Luego no volví a escribir ficción, he consagrado mi vida a la política.

LOS 80 AÑOS DE UN GRAN ESCRITOR:
JUAN BOSCH O LA PASIÓN SOCIAL*

Miguel Aníbal PERDOMO

Al entrevistar a Juan Bosch, lo primero que me ha sorprendido es la hora asignada para la entrevista: las siete de la mañana. "Tiempo industrial", pienso. Cuando llego a la oficina de Bosch, el recepcionista me pide que espere porque el político y escritor está atendiendo a alguien. Cinco minutos después aparece Juan Bosch escoltando a una mujer morena de humilde aspecto. Después me invita a pasar a su despacho tan exiguo como una celda monacal. En un rincón hay un abanico de pedestal, en otro, un mueble lleno de periódicos. No hay cuadros en las paredes; sólo un par de fotografías sobre el estante de los libros, una de ellas de un presidente latinoamericano fallecido trágicamente. Apenas tengo tiempo para echar una ojeada a los libros, pues Juan Bosch me manda a sentar frente a él; pero alcanzo a ver la última novela de García Márquez, El General en su laberinto y, sobre todo, libros en inglés. Juan Bosch se sienta con las piernas cruzadas, erguido el pecho. Lleva un traje marrón-vino con tenues rayas. Su clásico pelo blanco de cerca parece dorado, y los ojos son de un azul claro que sus ochenta años no han logrado opacar. Sorprendente en el curso de la entrevista, la sencillez con que este maestro de la narrativa, este clásico de la lengua, expone sus ideas, y la auténtica modestia con que habla de sus dotes de escritor cuando se refiere a la literatura, lo hace con el tono de quien ha contestado mil veces la misma pregunta,

* *Isla Abierta*, Año VIII, N° 411, Santo Domingo, Hoy, 1° de julio de 1989. pp.8-11.

pero cuando se rozan los problemas del país, el estado de pobreza cultural y económica en que nos hallamos, todo su ser se anima de repente.

—*Don Juan, cuando se lee su obra narrativa, uno se pregunta constantemente cómo es posible que un novel escritor dominicano de comienzos de siglo pudiera manejar, entre otras, técnicas cinematográficas y surrealistas, comunes hoy en la literatura universal. La sorpresa es todavía mayor si se recuerda el desfase de nuestra literatura, nuestra pobreza económica y cultural y la inestabilidad política de esa época. ¿Cómo lo explicaría usted?*

—Esto se explica por el hecho de que mi familia se componía del hogar de mi abuelo en el campo (en Río Verde primero, luego en San Francisco, una sección que está frente al Santo Cerro), y por la casa de mi padre en La Vega. Entonces en ambas casas, como se trataba de dos españoles (mi padre era catalán y mi abuelo materno gallego) se recibían revistas de España. Además, había en ellas libros que yo leía de niño, como *El Quijote*, por ejemplo, porque *El Quijote* es en realidad una novela surrealista...

—*¿Una novela surrealista? interrumpo yo, riendo con incredulidad. Juan Bosch ríe también, y luego prosigue:*

—Sí, naturalmente, porque las cosas que se le ocurrían a Don Quijote y a Sancho no aparecían en la realidad española. Además, yo leía cuentos, leía novelas. Por ejemplo, en casa de mi padre leí novelas rusas; yo leí a Dostoievski cuando era un muchacho de diez o doce años, y leí libros de épica, especialmente en casa de mi abuelo, y en ellos conocí historias como las del *Mío Cid* y *Los Doce pares de Francia*. Naturalmente, esa literatura, esos libros, pues yo fui un lector ávido desde niño, me crearon un mundo que no era el dominicano. Lo que hice yo fue tratar de aplicar la técnica de lo que leía procedente de España a la realidad dominicana; pero de manera instintiva, no porque creyera que era correcto. Además, debo decir que cuando era niño, cuando me formaba en la escuela, en este

país se enseñaba muy bien el español, y los maestros tenían una visión más universal. En mi casa había un diccionario y otro en casa de mi abuelo. De vez en cuando, uno utilizaba el diccionario si quería saber el significado de una palabra determinada, pero no sucedía lo mismo en otros hogares. Es decir, mi familia estaba fuera del común de la gente que hablaba lo que podríamos llamar el español dominicano o el español cibaño porque el español cibaño, por lo menos en esa época, era una variante dialectal del español.

—*O sea, su español desde niño era un español peninsular y su formación tenía también algo de peninsular.*

—¡Claro!

—*El novelista mejicano Carlos Fuentes dice en su ensayo sobre la novela latinoamericana actual que el escritor de nuestros países sufre de un sentimiento de culpa, al palpar el atraso de su sociedad, y por eso termina con mucha frecuencia absorbido por la acción política, en detrimento de su vocación de escritor ¿Cree usted que en su caso no ha sido así?*

—No, en mi caso no ha sido así. En mi caso se explica, diríamos, la doble profesión mía, escritor y político desde la dictadura de Rafael L. Trujillo. Anoche mismo llegó un artículo mío escrito cuando yo tenía veinte años, en septiembre de 1929. En él afirmo que en el palacio presidencial se estaba creando una dictadura. ¿Por qué? Por que se había enmendado la Constitución para que Horacio Vásquez pudiera reelegirse, y a mí eso me asustó. Quiero decir que yo tenía sensibilidad política para darme cuenta. Además, fui el único dominicano que anunció ese hecho, y yo no era político entonces, pero tenía sensibilidad política. Probablemente se trataba de un aspecto de mi sensibilidad social, la que aparece en la mayoría de mis cuentos. Lo que me preocupaba de mi país era la suerte de la gente pobre, de los niños. Entonces eso se mezcla con la política de forma natural, pero yo tenía que ser

político si quería defender a mi pueblo de la ignorancia y de la enfermedad que lo aquejaba. Esto se puede ver claramente en mis cuentos. Y lo mismo tenía que sucederme en el caso de la dictadura a la que fue sometido el pueblo dominicano. Es más, en la carta que le dirigí a Trujillo cuando me fui del país, le decía que mi decisión era ser escritor y que viviendo en la República Dominicana no podía serlo. Tenía que ser político, y la política en la República Dominicana era algo despreciable... ¿tú conoces esa carta?

—*No la conozco, la anécdota sí; pero ¿usted lo que pidió fue una especie de permiso para viajar?*

—Bueno, no se pedía permiso entonces. Ocurría que era muy difícil obtener el pasaporte para viajar, porque si se trataba de alguien de quien el gobierno sospechaba que se iba por razones políticas, no lo dejaban ir. Y en algunos casos, eso le costó muy caro a la gente que deseaba salir del país. No dejaban salir a nadie.

—*¿Ya hacía mucho que escribía?*

—Yo escribía desde niño, y hasta donde recuerdo, en 1929 publiqué algunas cosas en el *Listín Diario*. Antes había escrito en un periodiquito que salía en Barahona llamado *Las Brisas del Birán*. Antes de esto publicaba en La Vega. Junto con Mario Sánchez saqué dos o tres ejemplares de un periodiquito. Creo que se llamaba *El Ideal*. Y de niño yo escribía cuentos, pero eran cuentos de animalitos, de pajaritos y los ilustraba con lápices de colores.

—*Don Juan, cuando uno lee sus textos, dan la impresión que el rito del pensamiento o de la imaginación es lo que predomina, más que cualquiera preocupación por el estilo. Sin embargo, es evidente que hay un interés por la corrección, la sencillez y la claridad. ¿Tiene usted alguna reflexión sobre el estilo?*

—Sí. Como cuentista aspiraba a interesar al lector desde el primer momento y mantenerlo interesado en lo que iba

leyendo. Para eso tenía que escribir en una forma dramática, pero una forma dramática sin explicaciones, sino en acción.

—*Usted diría que de manera inconsciente. Tenía la intención pero se olvidaba de ella.*

—Era eso... Y así fui desarrollándome como cuentista, siguiendo esos principios que no podía aprender en ninguna parte, porque ni en la lengua española ni en otra lengua se explicaba cómo debía ser escrito el cuento. Eso lo mantuve y lo desarrollé al extremo que ya tenía cuarenta y nueve años cuando escribí las notas sobre el arte de escribir cuentos. En ellas racionalicé qué es el cuento y cómo debe escribirse el cuento.

—*Entonces su teoría vino después de la práctica.*

—Bueno, no después de la práctica. Ésta fue consecuencia de la teoría; sólo que la teoría se iba desarrollando al mismo tiempo que la práctica iba avanzando.

—*Volviendo al estilo, me da la impresión que usted no insiste mucho en él como algunos escritores, por ejemplo, Borges.*

—A mí no me interesa la perfección en lo que voy diciendo o en lo que voy escribiendo, sino que el lector reciba la impresión que deseo producir, y no que me vea como un estilista. Es que, sobre todo en el cuento, un autor estilista no puede alcanzar el nivel de profundidad del llamamiento, diríamos, dramático. Y lo mismo me sucede con los escritos políticos: sólo me interesa dejar en la mente del lector determinadas ideas, no que esas ideas estén dichas en forma bella, sino en una forma clara para que no haya confusión.

—*Me parece que es muy raro encontrar en su narrativa especulaciones filosóficas (“La Muchacha de La Guaira” es de las excepciones), ¿se debe ello a una actitud premeditada o es pura coincidencia con su propia actitud vital de hombre de acción?*

—“La Muchacha de La Guaira” no es un cuento de acción del tipo de los demás cuentos míos. Es un personaje distinto

y lo es también el capitán del barco. Escribí ese cuento para lectores chilenos, pues yo vivía en Chile entonces. Quería pintar la vida, concentrada naturalmente, de un personaje femenino que no fuera producto de los acontecimientos desatados por fuerzas extrañas, sino producto de su propia complejidad de pequeña burguesía sin destino. No era una campesina, no era una obrera...

—*Pero hay un personaje que parece un elemento del mal y es el que acelera el drama de la muchacha. Es un elemento externo.*

—Porque ella tenía esa posición indefinida de mucha gente que pertenece a la pequeña burguesía, pero que no tiene un destino, ¿comprendes? Quieren cosas que están más allá de sus posibilidades y no se dedican a producir nada concreto.

—*Yo diría que usted como escritor, en general, es muy amable con los personajes femeninos de sus narraciones. Con frecuencia las mujeres de sus cuentos son muy bonitas y se nota que el narrador les tiene cierta simpatía.*

—Es posible, pero es un reflejo del amor que yo le tenía a mi madre. Para mí, ella era un personaje extraordinario. Tiene un cuarto de siglo de muerta, sin embargo, la echo de menos. No me consuelo con la idea de que murió.

Aquí la voz de Juan Bosch, pierde su claro timbre habitual y se vuelve opaca, inaudible casi. Yo paso a otro tema:

—*“La mancha indeleble” es un cuento muy simbólico, cuyo sentido cabal puede escaparse al lector.*

—“La mancha indeleble” es fundamentalmente el caso de una persona que cambió de posición ideológica y de posición política. Ese personaje fue un líder político venezolano. No hay que buscarle ningún significado al cuento. Hay mucha gente que cambia totalmente de idea en el campo político. Aquí los hay que hasta hace dos o tres años, por ejemplo, eran altos dirigentes del Partido Comunista Dominicano, y hoy son anticomunistas a todo meter.

—¿Usted afirmaría que desde la fundación de la República es una trayectoria muy dominicana?

—No, no, eso sucede en todas partes.

—Dado el interés que Pedro Henríquez Ureña mantuvo siempre por su patria, por su cultura, ¿no es extraño que nunca se ocupara de criticar cuentos de tanta calidad como “La mujer”?

—Pedro Henríquez Ureña fue quien me pidió que suprimiera la E de Emilio que usaba yo en mi nombre de escritor. Él me dijo: Eso lo que crea es confusión. Usted tiene un nombre privilegiado de escritor, que se dice en dos sílabas: Juan Bosch, como Mark Twain. Quítese la E”. Y yo me la quité. Además Pedro Henríquez Ureña difundió mis cuentos enviándolos a periódicos y revistas de América Latina, cosa que contribuyó, sin que yo lo supiera, a ser conocido fuera del país. Yo no lo sabía, pero cuando llegaba a un país y veía que me conocían los escritores, los intelectuales, me daba cuenta que había sido obra de Pedro Henríquez Ureña.

—Es decir que él lo ayudó mucho, aunque no criticara las obras suyas.

—Sí, además, Pedro Henríquez Ureña era antes que nada un lingüista de alta categoría, de los más notables de la lengua española.

Juan Bosch habla largamente de Pedro Henríquez Ureña, de la imposibilidad de haber logrado la categoría que alcanzó si hubiera permanecido en el país, ya que la República Dominicana de esa época era muy pobre y sus escritores apenas se conocían fuera de ella. Al final, yo digo:

—Me parece que usted tiene publicados más de cuarenta títulos —un gran número incluso para alguien que baya llevado una vida menos accidentada que la suya—, y en vista de que muchos pesimistas dicen que en nuestro país es imposible hacer literatura, ¿quisiera revelarnos el secreto de esa vitalidad creadora que desmiente cualquier desaliento?

—Es una necesidad de decir cosas que uno lleva por dentro. Además, hay algo que no he dicho nunca en público. Resulta que para mí el trabajo es una necesidad. El cuerpo y la mente me piden trabajo. El trabajo me produce un estado de alegría, de bienestar, que no tengo si no estoy trabajando. La falta de trabajo es para mí una enfermedad grave. Mi manera de combatir el tiempo y derrotarlo es el trabajo.

—¿No cree usted que eso es producto de una psicología muy compleja, muy vital, que busca salida?

—Puede ser así porque, por ejemplo, a las cinco de la mañana ya estoy en pie, vestido, afeitado y desayuno. La razón de mi vida es el trabajo, pero yo hago las cosas porque necesito hacerlas, pero no para que el trabajo me produzca dinero o me produzca prestigio. Nunca he pretendido ser un personaje.

—Por último, ¿se siente realizado como escritor? Además, ¿usted diría que la vida le ha dado muchos otros dones? Juan Bosch trata de evadir la pregunta, pero yo insisto: A los ochenta años, diría que la vida ha sido generosa con usted?

—¡Yo diría que muy generosa! Me ha dado mucho más de lo que esperaba. Hay muchos episodios hermosos de mi vida que no han sido producto de un esfuerzo mío, sino del azar. Por ejemplo, estoy casado con una mujer maravillosa, y a esa mujer la conocí en una guagua de manera casual.

Juan Bosch sonrío mientras recuerda el episodio. Descruza las piernas y se inclina un poco hacia mí. Luego rememora con cierta alegría agradables anécdotas de su vida. Y al final, sueña como un adolescente con todo lo que haría por el país si lo eligieran de nuevo a la Presidencia de la República.

JUAN BOSCH:
PARA MÍ, JESÚS ES UN PERSONAJE HISTÓRICO*

Antonio LLUBERES, S.J.

De un diálogo con el profesor Juan Bosch sobre sus posiciones con respecto a la fe, Iglesia y religión.

—*De su niñez, ¿qué recuerdos religiosos guarda?*

—Muchos, desde que siendo muy niño mamá nos llamaba a mi hermano mayor y a mí para que la acompañáramos en sus rezos nocturnos mientras vivíamos en El Pino hasta cuando íbamos a misa y a las procesiones de Semana Santa en La Vega, época que terminó para nosotros con la crisis económica de 1921 que afectó a mi familia porque mi padre era comerciante, copropietario, con dos socios, de un almacén que importaba productos europeos y de Estados Unidos y exportaba cacao, café, cueros de reses y cera, y debido a la crisis el negocio fue cerrado y papá se dedicó a traer a la Capital plátanos, yuca y batatas y después gallinas y huevos, y en esa actividad, desde cuando yo tenía doce años tenía que dedicar los sábados y los domingos a trabajar con papá; luego, a los catorce años vine a trabajar a una casa de comercio de la Capital en la cual, además, comía, y dormía y sólo podía salir los domingos y días de fiesta en horas de la tarde.

* *Estudios Sociales*, Año XX, N° 70, Santo Domingo, octubre-diciembre 1987, pp.93-96.

—*¿Cuándo hace una toma de posición explícita en su vida?*

—En el campo religioso no la hice nunca porque en ningún momento me sentí inclinado al sacerdocio.

—*Desde un punto de vista sociológico y filosófico, ¿qué función le reconoce a la religión?*

—La religión, y aclaro que al decir religión no estoy refiriéndome sólo a la católica, ha sido desde tiempos muy remotos una necesidad del género humano y lo demuestra el hecho de que todas las sociedades han ejercido una religión; sin necesidad de remontarnos a los tiempos anteriores a Grecia y Roma, el que ha estudiado la historia sabe que antes del Cristianismo hubo dioses adorados y seguidos por pueblos tan avanzados en el desarrollo de los conocimientos que tuvieron filósofos, matemáticos, poetas, historiadores de talla. Si las religiones griega y romana no han perdurado hasta ahora se debe al hecho de que sus dioses no fueron seres de carne y huesos que se comportaran como hombres y mujeres y en consecuencia que conocieran las necesidades, los sentimientos, los sufrimientos de los seres humanos. El único personaje divino que se conoció en los países de Occidente encarnado en un ser vivo fue Jesucristo y por eso fue el único que se preocupó por las necesidades y los sufrimientos de los seres humanos, o para decirlo con más propiedad, por los seres humanos que sufrían las consecuencias de ser pobres.

—*¿Qué opinión le merece la función de la Iglesia en la vida dominicana?*

—Pienso que hay que juzgarla por épocas. Por ejemplo, sirvió a los intereses del pueblo dominicano en los años del padre Gaspar Hernández, en los del padre Billini y en los del padre Fantino, pero sin la menor duda su época de oro es la actual, digamos, de hace doce o quince años hacia acá, cuando se han multiplicado los sacerdotes que emplean su tiempo, su

energía y su amor en servir los intereses del pueblo dominicano en todos los terrenos; y deseo señalar de manera especial el papel que vienen desempeñando en ese servicio las hermanas, sean cuales sean sus órdenes.

—¿Cómo reinterpreta la oposición de ciertos sectores eclesiales a sus políticas en las elecciones de 1962 y posterior gobierno? Tengo presente la interpretación dada a su libro *Crisis de la democracia...*

—El comportamiento político de varios sacerdotes en los sucesos de 1961-62 y 63 se explica porque lo mismo en el caso de la mayoría de los que eran dominicanos como de los que no lo eran, todos ellos se formaron o vivieron mucho tiempo en un ambiente de fanatismo y por tanto de ignorancia en todo lo que tuviera que ver con la política. De este fanatismo no podía salir nada positivo ni para el pueblo ni para ellos. De entonces a acá la situación ha cambiado mucho. Ahora la Iglesia Católica dirige una universidad, el Arzobispo Metropolitano es un hombre de su tiempo, la mayoría de los nuevos sacerdotes se han formado en un seminario donde no se enseña el fanatismo antipolítico de los tiempos de Trujillo; y por último debo decir que yo no reinterpreto los hechos de aquellos años porque mis deberes de líder político me obligan a dedicarle mi atención al presente y al futuro, y si le presto alguna al pasado, es para estudiarlo con el propósito de sacar lecciones para el porvenir.

—En su quehacer político usted no ha sido crítico de la religión ni de la Iglesia. Tampoco se ha servido de la religión a no ser la frase “Hasta mañana, si Dios quiere, dominicanos” que usted usaba en el pasado. ¿Ha sido esa una decisión consciente? ¿La puede explicar?

—Sí, no ha sido sino que es una decisión consciente de qué papel juega la religión en los sentimientos y la conducta del pueblo y por tanto creo saber también que comete un error grave el político que no respeta el derecho del pueblo a tener posiciones religiosas.

—*Usted ha incursionado en la temática religiosa en su narrativa. David, Judas, el nacimiento de Jesús, etc. ¿Qué opinión guarda de Jesús?*

—Para usted, Jesús es un personaje religioso; para mí es un personaje histórico cuya existencia en el amor y el respeto de los pueblos se ha prolongado a lo largo de dos mil años, y lo que es asombroso, se ha prolongado a pesar de que entre sus seguidores hay divisiones profundas y permanentes, porque si bien la mayoría, que es de cientos de millones, está formada por los que se mantienen fieles a la Iglesia Católica, hay varios millones que se agrupan en numerosas sectas cristianas. Yo digo con cierta frecuencia que en su condición de líder, que lo es aunque no se trate de un líder político, Jesús es el único que proyecta su imagen a lo largo de dos mil años y seguirá proyectándola durante muchos más no importa cuál sea el régimen político en que se hallan los pueblos.

—*¿Ha estado presente en su vida alguna persona movida por convicciones religiosas que le haya dejado alguna impronta?*

—No, pero debo decir que la presencia de una hermana no importa a qué orden pertenezca, me causa una fuerte impresión, y si me pregunta por qué responderé diciendo que el instinto maternal es una ley de la Naturaleza ciegamente obedida por todos los seres de género femenino, sean humanos, cuadrúpedos y a esa ley renuncia la hermana para servir a personas a quienes no conoce porque así se lo manda su religión. Para mí, una monja es la representación de la abnegación elevada a su enésima potencia y no puedo evitar que al verla me sienta conmovido.

—*¿Qué le pediría usted al creyente de cara al futuro del país?*

—Que no se deje confundir por las personas que usan sentimientos religiosos para sacar ventajas de tipo personal. Esas personas no son muchas, pero las hay. Naturalmente, los ven nada más que para beneficiarse económica, políticamente o

en otra actividad, no tienen reparo de ninguna especie en engañar, perseguir, calumniar, y cuando les viene bien no reconocen límites para poner en ejecución sus planes y usan los sentimientos religiosos de quienes los tienen como un instrumento al servicio de sus propósitos, que nunca son sanos.

JUAN BOSCH: HE LEÍDO EL QUIJOTE 21 VECES*

José Rafael LANTIGUA

El encuentro está programado para iniciarse a las 10 de la mañana. Lo encontramos en su oficina de trabajo donde ha ido a laborar ese día, y como todos los días, desde las 6 de la mañana. Su escritorio está atestado de papeles. Es una oficina muy modesta y su silla de trabajo es un típico asiento con base de guano, acolchada por dos o tres cojines.

Al rato, está en su biblioteca para iniciar la entrevista. Antes y después nos mostrará sus libros, que no parecen estar muy bien ordenados, a causa quizás de que aquella es, fundamentalmente, una oficina política.

“Perdí dos bibliotecas”, me dice. “Una en Cuba y otra aquí cuando el golpe de Estado”.

Me habla entonces sobre mi apellido. “Los Lantigua proceden de las islas canarias y vinieron al país luego de haber emigrado a Venezuela. De modo que, los Lantigua dominicanos como tú, son de origen canario-venezolano”. Es la primera noticia que tengo sobre mis ascendientes remotos, porque ni Carlos Larrazábal, ni J. Agustín Concepción me lo habían podido aclarar antes.

Afable siempre, pide para mí un ejemplar de un libro sobre su obra narrativa que acaba de llegarle. Se trata de La Expresividad en la cuentística de Juan Bosch, de Manuel Augusto Ossers Cabrera,

* *El Oficio de la palabra*, Santo Domingo, Ediciones La Trinitaria, 1995, pp.57-66.

“Te regalo este ejemplar porque como tú estás en eso de la crítica te va a interesar mucho”.

Han concluido los técnicos de montar los equipos de la televisión y estamos listos para empezar el rollo. Antes, don Juan Bosch, ha pedido cerrar las puertas y ventanas por donde penetra un aire frío que él afirma puede afectar su garganta. Uno de sus asistentes se ofrece para comprarle una mebocaína en una farmacia vecina. Me pide que le aguarde unos minutos para estar con la garganta en forma para hablar frente a las cámaras.

La espera la aprovechamos para conversar sobre otros temas y enjuiciar algunos aspectos del libro de Ossers Cabrera, que a él le ha agradado mucho por los novedosos criterios que en el mismo se exponen, sobre todo el instrumental de análisis utilizado por el autor.

Ahora ya estamos listos. El director hace señas. Atentos. Grabando.

Lecturas

—Don Juan, voy a comenzar con esta pregunta: ¿Lee usted a diario?

—Naturalmente que sí. La mayor parte para ese tiempo de lectura está en la mañana. Leo los periódicos, cinco periódicos. Y luego, en la noche nuevamente antes de dormir.

—¿Cuáles son sus lecturas fundamentales?

*—Ahora no las tengo. A lo largo de la vida, sí. Cuando era joven, digamos de 7 u 8 años leía mucho. Por ejemplo, *El Cid campeador*, el “Infierno” de Dante, *Los Doce pares de Francia*, *El Quijote*. Mira, al *Quijote* lo leí veintiuna veces.*

—¡Qué interesante! Increíble a esa edad... veintiuna.

*—Leo también novelas, textos de historia... En este momento leo a Isaac Asimov y su historia de la astronomía y además, un libro reciente *La Historia del tiempo*, de Stephen Hawking, un hombre joven, inválido total, que es aún así profesor de Cambridge.*

—*En sus largos años de lector y de ejercicio literario, ¿tiene usted algún autor o alguna obra como favorita?*

—Favoritos no tengo. Favorito implicaría leerlo varias veces y yo hace años que no puedo leer dos veces un mismo libro. La excepción ha sido *Cien años de soledad*, que lo leí dos veces. Cuando el Ejército me persiguió en 1973, acusándome de haber sido quien trajo a Caamaño, me refugié en una casa donde estaba ese libro, que yo había leído, y entonces lo leí de nuevo. Además, a Cortázar, a Carlos Fuentes que es un novelista muy bueno...

—*Y a los autores dominicanos, ¿no los lee? ¿Está usted al tanto de lo que se produce aquí literariamente hablando?*

—Sí, pero muy poco. Aquí se produce muy poca literatura. Ahora, en el género de la crítica literaria leo todo lo que se produce.

—*¿Y en cuento? Han surgido muchos jóvenes cuentistas en las últimas dos décadas...*

—Los leo muy poco. Se están escribiendo muchos cuentos, pero el cuento necesita un dominio de la técnica, que mantenga interesado a un lector como yo desde la primera hasta la última página. Y eso no se consigue en la República Dominicana. Pero, en España tampoco hay cuentistas. España no da cuentistas. Recientemente yo estuve en España y compré allí un libro de una autora española presentada como gran cuentista, pero no encontré en el libro ningún cuento que me interesara.

Quiroga, Chéjov y Luis Pie

—*¿Usted sigue escribiendo?*

—No. Yo dejé el cuento desde que llegué a la República Dominicana en octubre de 1961. Desde esa fecha hasta hoy sólo he escrito un solo cuento. Y eso, porque Manuel Rueda me cayó atrás pidiéndome constantemente un cuento para

niños y tanta guerra me dio que un día me senté a la maquina y escribí ese cuento. Ya yo desde que entré a la vida política en el país, mis escritos son de carácter político o histórico. Esencialmente políticos, porque la historia lo que relata son acontecimientos políticos.

—*Tiene usted alguna fórmula que pueda sugerir a los jóvenes escritores dominicanos?*

—La primera es que aprendan la lengua española. Lo segundo: si lo que quieren es escribir cuentos que lean a grandes cuentistas. Este género ha dado grandes escritores, en francés, en ruso, en español. Chéjov, Maupassant... Hay que estudiar el cuento hasta dar con la técnica Yo estuve escribiendo cuentos durante mucho tiempo y me dio trabajo dar con la técnica.

—*¿Pero usted pudo extraer de esos grandes cuentistas la técnica que lo ha llevado a ser un maestro del género?*

—No. Porque, por ejemplo, en la lengua española el más grande cuentista de entonces era Horacio Quiroga y yo vine a conocer la obra de Horacio Quiroga en Cuba, donde leí el primer libro suyo, cuando ya yo era cuentista. Yo leía a Kipling, Maupassant, Chéjov, Dostoievski, que fue cuentista antes que novelista; norteamericanos, varios norteamericanos, a Hemingway, yo los leía pero no los estudiaba. Yo vine a estudiar el cuento después que encontré que a mí se me conocía fuera del país con el título de cuentista dominicano. Entonces, yo dije, tengo que saber lo que es el cuento... El cuento "La mujer", para ponerte un ejemplo, surgió cuando yo me senté en mi máquina a escribirle una carta a mi hermano Mario Sánchez Guzmán, un hermano de esos que uno escoge en la vida, y entonces puse la fecha, el nombre y escribí "Querido Mario". De ahí en adelante lo que salió fue el cuento "La mujer". Escribía impulsado, llevado por una fuerza, pero no era planeado eso.

—*Esto trae a nuestra conversación un elemento interesante. El mismo que han presentado algunos analistas literarios y escritores, sobre si existe o no la inspiración. ¿Cree usted en las musas?*

—Yo no sé si hay o no hay, si existe o no existe la inspiración. Porque, por ejemplo, “La mujer” lo escribí sin proponérmelo, pero fue el producto de una cantidad de recuerdos míos de cuando yo viajaba por la Línea Noroeste con mi papá. Papá tenía un camión en el que iba a la Línea a comprar pollos y huevos y, de Santo Domingo a La Vega, llevaba mercancías para los pequeños comercios que había en la carretera. Y en esos viajes yo me percataba de muchas cosas. Y esos viajes produjeron ese cuento. Pero, propiamente inspiración, quizás no. Sólo un deseo, una necesidad de decir una cosa... A mí, ni a ningún otro dominicano se nos enseñó a tomar notas de ideas que se nos ocurriesen para luego aprovecharlas literariamente. Yo acumulaba dentro episodios, ideas, acciones hasta que me llegaba la necesidad de escribir lo que tenía dentro.

—*La inspiración...*

—Bueno, bueno, mira, escribí muchos más cuentos fuera de la República Dominicana que en la República Dominicana. ¿Por qué razón? Porque aquí nadie me daba un peso por un cuento y en Cuba había dos revistas, una de ellas, *Bohemia* que tiraba 500 mil ejemplares semanalmente, y *Carteles*; y ambas me pagaban por mis cuentos. Entonces, a menudo escribía para cobrar. Pero, para escribir, era siempre bajo la base de alguna experiencia que yo había tenido... Partía de ella para escribir un cuento... Por ejemplo, “Luis Pie”. Ese cuento se originó en un incendio en un cañaveral cubano que ocurrió de noche. En esa época yo trabajaba de visitador a médicos en las provincias de Matanzas y de las Villas y viajaba de día y de noche. Y de regreso a La Habana alcanzo a ver de pronto unas llamas levantándose en un cañaveral. Y ahí nació “Luis Pie”. De ese incendio.

La Mañosa y El oro y la paz

—Don Juan, ¿cuál considera usted su mejor libro?

—El mejor no ha sido escrito todavía.

—Pero, dentro de toda su obra cuentística, tomando en cuenta que ya usted no va a escribir más cuentos.

—Bueno, por ejemplo, “La Nochebuena de Encarnación Mendoza”, “El Indio Manuel Sicuri”, “La Bella alma de don Damián” y otros más de los que estoy satisfecho. En novela, la mejor novela mía es *El oro y la paz*.

—Por encima de *La Mañosa*.

—Sí, desde el punto de vista de la técnica narrativa. Pero son 41 libros que yo he escrito. ¿Cómo puedo saber cuál es el mejor? Es difícil...

—Están los cuentos de Camino Real.

—Ah, bueno. Otro cuento es “Dos pesos de agua”, es muy buen cuento creo yo. Las ánimas en el purgatorio gritando allá arriba...

Con María Zambrano

—Don Juan, ¿alguna vez ha pensado usted ser merecedor del Premio Nobel por su labor literaria o del Premio Cervantes, al cual estuvo usted nominado el año recién pasado?

—Mira, en mi reciente viaje a España fui a visitar a María Zambrano, que ganó el Premio Cervantes en 1988. María y yo somos amigos desde que nos conocimos en Cuba en 1939, hace 50 años. Ella fue madrina de mis bodas con doña Carmen, junto al poeta Nicolás Guillén y al general Enrique Loynaz del Castillo, veterano de la guerra de independencia de Cuba con el rango más alto, que era hijo de padres cubanos pero que había nacido aquí en Puerto Plata. Él se fue a Cuba a los veinte años de edad cumpliendo una misión de José Martí y luego allí peleó bajo las órdenes de Máximo Gómez... Pues, te decía que María Zambrano me dijo que le

habían pedido presentar tres nombres para el Premio Cervantes y ella me nombró a mí en primer lugar, luego a un filósofo español y la tercera fue una poeta cubana.

—*Fina García Marruz...*

—Exactamente, ¿cómo lo sabes? Fina es esposa de Cintio Vitier.

—*Pero, usted no me ha contestado la pregunta...*

—Yo en esas cosas no pienso. No me siento tan digno de ganar premios como esos.

—*¿Cuáles intelectuales dominicanos cree usted que han dejado con sus obras, en este siglo, una huella importante en la historia cultural del país?*

—Pues, fíjate. En estos días estoy leyendo unos versos de Juan Sánchez Lamouth, un poeta, un señor poeta, y no se conoce. Su obra no ha sido divulgada convenientemente. Mira, si nosotros llegamos al poder vamos a crear una Secretaría de Cultura, porque aquí lo que se hace siempre, lo que hacen los gobiernos es enviar libros a las bibliotecas, los que sobran... La literatura dominicana ya debería estar difundida y estudiada ampliamente en el país. Ya tenemos a Manuel del Cabral, con una obra irrefutable... Héctor Incháustegui... Pero, hay otros prácticamente desconocidos. Algunos escriben poco, pero bueno. Por ejemplo, en las escuelas de ahora no se conoce un poema de Enrique Henríquez, aquel poema... no recuerdo bien como comienza... ¿cómo se llama?... ¿tú lo conoces?

—*¿“El Avaro”?...*

—Correcto.

—*“La Canción del avaro”.*

—Eso es. Debieran enseñarlo en la escuela.

—*Sí. Así pasa con otros autores importantes. Y aquí llegamos a un punto clave. Sí usted llega al poder este año hay esperanzas en sectores intelectuales de que algunas cosas cambien en el plano cultural.*

Los autores, por ejemplo, se quejan de que no pueden publicar sus libros. ¿Se plantea usted crear una Editora Nacional?

—Hay que hacerlo. Es que hay que hacerlo necesariamente. Si no crear la editora, porque eso implicaría adquirir máquinas, hacer una construcción; sí hacer los libros pagando la edición a las imprentas establecidas. Y luego, hacer circular los libros de autores dominicanos, los antiguos y los modernos, los viejos y los actuales.

La lengua

—Don Juan, usted ha sido el intelectual dominicano que más ha insistido en los últimos años sobre la necesidad de que se mejore la enseñanza de la lengua española, lamentándose de que los dominicanos no tengamos conocimientos cabales de nuestra propia lengua. En un gobierno suyo, ¿cómo enfrentaría usted esa situación?

—Mira. En el gobierno de 1963 mi plan era traer 500 profesores de lengua española de España, Colombia y Costa Rica. A esos 500 profesores se les pagaría el viaje y un sueldo mensual. Ellos formarían 10 mil maestros en lengua española. Imagínate, cuando yo llegué me encontré en 1961 con que la lengua que yo había dejado no era ya la misma. En 24 años, que fue mi tiempo de exilio, ya la lengua que se enseñó en la escuela hostosiana no existía. Hoy tomas un periódico cualquiera y te dedicas a subrayar con tinta roja las faltas de concordancia, de ortografía, de léxico. Periodistas que escriben a diario y que cometen faltas imperdonables. Increíbles. Nuestra lengua ha sido maltratada, la escrita y la hablada.

—¿Usted mantendrá ese plan de traer maestros en un gobierno suyo ahora?

—Yo no sé si ahora podría, porque ahora es difícil traer de España maestros para acá. De Costa Rica y Colombia, no sé. Han cambiado mucho las cosas. En aquella ocasión yo iba a presentar el 25 de febrero de 1964 el plan de la enseñanza

general en un acto que pensaba llevarlo a cabo en el Estadio Quisqueya.

Con Hostos

—*Don Juan, voy a hacerle una última pregunta. ¿Cuál es el mejor recuerdo que usted guarda de su labor como trabajador de la literatura?*

—Bueno. ¿Qué te diría yo...?

—*Alguna anécdota, alguna referencia de su vida literaria y cultural, algo muy especial...*

—Sería el hecho de que cuando llegué a Puerto Rico buscando trabajo, al salir al exilio, pasé por la Biblioteca Nacional de allá y pregunté a una señora si allí había trabajo para mí. Ella me preguntó si yo era puertorriqueño. Yo le dije que no, que era dominicano. Y ella me dice entonces: ¿Cómo se llama usted?. Yo le digo: Juan Bosch. Y ella me responde y dice: ¿Juan Bosch? ¿El cuentista dominicano? Yo le digo que sí. Entonces me dice, pues para usted sí hay trabajo aquí. Venga conmigo. Cruzamos entonces dos habitaciones oscuras, vacías, hasta que llegamos a una habitación donde había un señor sentado frente a un escritorio con muchos libros. Y ella dice: Adolfo, te traigo el hombre que tú necesitas. Éste es el cuentista dominicano Juan Bosch. Entonces, resultó que el trabajo que me dieron fue el de hacer toda la transcripción de lo que Hostos había escrito, pues para entonces se preparaban los actos del centenario de Hostos. El comité de ese centenario había convocado un concurso para publicar las obras completas de Hostos y esa convocatoria circulaba en editoras de Cuba, Chile, Argentina y México. Un día, Adolfo, que no era otro que el hijo de Eugenio María de Hostos me llama y dice: una editorial cubana ganó el concurso para editar las obras. ¿Usted se iría a Cuba a dirigir esa edición. Yo le dije que sí y entonces me fui a Cuba. Cuando llegué allí encontré que también me

conocían. Sucedió que mis cuentos eran publicados aquí en la revista *Baboruco*, que dirigía Horacio Blanco Fombona, hermano de Rufino Blanco Fombona. Yo no sabía que esa revista se enviaba a todos los países del Caribe y algunos de Sudamérica. Por eso yo era conocido en Puerto Rico y Cuba. Todos los intelectuales me conocían cuando yo llegué a ambos países.

—*Muchas gracias, don Juan.*

—No hay de qué, Rafael.

EL TOMO V (TEORÍA LITERARIA), DE LAS *OBRAS COMPLETAS*
DE JUAN BOSCH, FUE IMPRESO EL TREINTA DE JUNIO DE
DOS MIL NUEVE EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE SERIGRAF,
S.A., EN SANTO DOMINGO, REPÚBLICA DOMINICANA.