

EL HOMBRE Y
EL PAISAJE EN
AL PAIRO Y OTROS CUENTOS,
DE JORGE MONTERO MADRIGAL

Jorge Alberto Alfaro Pérez

I. INTRODUCCION

Al paio y otros cuentos, de Jorge Montero, se publicó por primera vez en 1966. Esta primera edición fue recibida con dos pequeños comentarios que han quedado sueltos en periódicos de ese año: uno de Alberto Cañas aparecido en La República y otro de Inés Trejos en La Prensa Libre. Un tercer comentario, de Juan José Gómez, aparece como prólogo a la segunda edición de la Editorial Costa Rica en el año 1971. Alberto Cañas apunta que la literatura a veces se impone a la narración en algunos cuentos; además, da algunas razones para considerar El Regreso, La doma, y La casa en la tierra como los cuentos más logrados de la colección. Inés Trejos, por su parte, recalca lo poético del estilo y el humanismo vivencial presente en estas narraciones. Juan José Gómez ve en los cuentos de Montero un planteamiento directo: el hombre estrujado contra el paisaje, para entablar una lucha de donde surge lo fatal como tercer elemento constitutivo de estos cuentos. Gómez enuncia sólo el papel del paisaje geográfico y su influencia en la conducta humana.

Nosotros queremos ampliar las perspectivas de análisis. Estudiaremos el paisaje en tres enfoques distintos pero complementarios: interesa el paisaje escénico, porque en él descansa la fuerza poética y lírica de algunos cuentos; el paisaje geográfico que, como condición de la naturaleza hispanoamericana, determina en gran medida la actitud y la conducta del hombre; y el paisaje social, pues, las condiciones naturales ceden en determinado momento ante la fuerza de los tipos humanos.

Los diferentes espacios logran que esta obra aporte nuevas formas de conocimiento de la geografía, tipos humanos, actividades y lenguaje que en la literatura se ofrecen más integralmente ya que, como dice Alfonso Reyes, en El deslinde, en ella está captado el hombre en toda su integridad, no sólo el conocimiento, sino también el sentimiento. Este captar al hombre en sus dos polos, razón y sentimiento, nos lleva a lo que Unamuno llamó "intrahistoria", aquellos detalles mínimos que en verdad son los que identifican e individualizan un pueblo, una región o un individuo.

II. EL PAISAJE ESCENICO

Un elemento primordial en *Al paio y otros cuentos* es la interacción del hombre con lo paisajístico. Esta dualidad no se presenta de una manera unilateral y única sino que muestra distintos grados y matices. Por ello, cada cuento no puede ubicarse totalmente en una sola tendencia; más bien, adquieren su lugar casi siempre por un matiz dominante, aunque no, repetimos, único.

En algunas narraciones prevalece en el narrador una actitud contemplativa ante el paisaje, pero llena —y esto es fundamental en estos cuentos— de proyección sentimental. No es una actitud idílica ante la naturaleza sino la proyección del drama interior de un personaje. Dos cuentos encontramos con este matiz: *Al paio* y *La casa en la tierra*. *Por el mismo trillo* es un cuento de paisaje escénico, pero en la primera perspectiva, es decir, el paisaje como ambiente físico que rodea el personaje y domina la contemplación como explicación del ser.

Por el mismo trillo es narrado desde la perspectiva que Pouillon¹ llama “visión con”, es decir, el narrador sólo ofrece las explicaciones y acontecimientos que los personajes hayan encontrado y vivido, no puede adelantarse, sino que va narrando lo que el personaje experimenta. Este punto de vista cambia en algunos pasajes y la razón es que el cuento persigue, antes que ofrecer una narración, la penetración en la psicología del indio en consonancia con la naturaleza. Cuando se narran hechos exteriores, la “visión con” funciona maravillosamente:

“Había sin embargo cambios en el rancho; los bancos tenían las patas firmes y el piso estaba limpio; pero lo que más le extrañó a Raimundo fue la puerta: siempre la encontraba cerrada, pero no cerrada simplemente, como siempre, sino trancada con un grueso candado agarrado a dos argollas, como si Israel tuviera algo que no quería que le robaran”².

Mas al penetrar hondo en el pensamiento de un personaje, esta perspectiva de narración se diluye y da paso a la “visión por detrás” que permite conocer hasta los deseos secretos:

“Israel nunca pensó que las aguas de sus días llegarían a crecer y arrastrar árboles que sembrados de nuevo en su tierra florecieran” (págs. 94-95).

Lo anterior nos interesa como base para comentar la afirmación que hicimos hace un instante en el sentido de que el cuento persigue ofrecer la penetración psicológica del indio en consonancia con la naturaleza. Al inicio del cuento, el paisaje es netamente escénico, luego el narrador busca una imagen que le permita dar la visión exacta de la mentalidad del indio y la de la soledad de un fugitivo. La encuentra en el río Térraba:

“El indio remaba furiosamente, golpeando el agua con el remo, como para desquitarse con el Térraba, como para cobrarle al río el pecado de ser de su misma sangre.” (Pág. 100).

Al presentar los personajes, el narrador inicia la integración hombre-naturaleza ofreciendo una sola unidad confundible en su soledad y misterio:

“Raimundo fue para Israel Mendoza (. . .) algo así como un dios de la montaña, o más bien como una deidad del río, porque hay quienes creen que los indios tienen alma del río, o que el Térraba tiene alma de indio: manso, paciente, silencioso, indomable.” (Pág. 88).

El indio y el río se identifican en tal forma que cuando el hombre se ve impotente ante una fuerza, el río se personifica y asume “la tarea de defender la soledad de Israel”. Y, por un momento, se plantea la lucha del hombre contra la naturaleza, la cual aquí sale vencida porque todas sus fuerzas no se unen: el Térraba se defiende furioso, pero la montaña no responde igual y la lucha se pierde:

1. Todorov, Tzvetan. “Las Categorías del relato Literario” en: *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo. 1970. P. 178.

2. Montero, Jorge. *Al paio*. 12 ed. Edit. Costa Rica. San José. 1971. P.94. La foliación de este estudio corresponde a la edición citada.



“... la montaña, que no tiene esa alma de indio que le permite esperar para dar el golpe a tiempo (...) quiso aguantar a pie firme la acometida y al primer choque contra los tractores y la dinamita saltó hecha pedazos”. (Pág. 89).

La naturaleza se muestra avasalladora y se defiende del ultraje del progreso, cobra venganza y se convierte en protagonista de una tragedia; mas la naturaleza no contagia al hombre para determinarle la conducta. La tragedia que sufre la naturaleza no es la misma que la de los personajes. Es sólo un detalle para reforzar la soledad. El mensaje del asunto se patentiza por la comparación de la conducta del hombre blanco, igual a la de un animal, con la del indio, que es previsor e intuitivo. Al final, Raimundo ha llegado, en silencio, a fomentar una amistad sincera con Israel, amistad que lo lleva a comprender, en cierta forma, la conducta del blanco reflejada en el tepezcuintle:

“Que sigan pasando una y otra vez por los mismos trillos. El Indio Raimundo no estaría esperándolos”. (Pág. 104).

Se ha logrado ya el primer objetivo: equiparar la conducta del indio con un instinto primario e intuitivo que nace del contacto con una naturaleza represiva y fiera, la cual obliga a adquirir determinados comportamientos. Pero, el mensaje del cuento nos lleva más allá si nos fijamos un poco. Muchos elementos de este cuento se convierten en símbolos evidentes de una realidad histórica.

El indio ha heredado la desconfianza. El choque con los conquistadores; la desaparición de su magnífico patrimonio ancestral a manos de los blancos que vieron en las prácticas indígenas sólo paganismo y no la profunda verdad de un rito religioso; y, como si fuera poco, la esclavitud y explotación de la raza no pudieron más que crear el recelo y el temor hacia el hombre nuevo que encontraba. Busca, entonces, su refugio en el elemento natural que nunca le fue tan adverso. Por eso *“fueron muchos los extraños de esa amistad entre dos hombres tan distintos; entre el que vino y el que estaba; entre el blanco y el indio”* (pág. 90).

Todo lo anterior justifica que el trillo en este cuento no sea camino amplio, sino una breve abertura, marcada por la costumbre, en la complejidad de las relaciones humanas. Raimundo nunca llega, en realidad, a entender el pensamiento de Israel, la amistad no es comunicación ni relación afectiva; es sólo el compartir una situación, un lugar y una soledad.

Ahora entendemos por qué la soledad de los dos personajes es distinta. La soledad de Israel es im- puesta, él es un reo fugitivo que la sociedad ha apartado por un delito; la soledad de Raimundo no nace de una culpa personal, sino de un complicado proceso histórico. En este sentido el cuento es muy evoca- dor; refleja una faceta fundamental de la realidad del indio. La logra a través de una literatura muy pega- da a lo nuestro que permite un conocimiento del alma, actitudes y reacciones del indio.

Raimundo no es un instrumento de protesta social, pero su imagen, trazada magistralmente, nos deja un “algo no estuvo bien” rondando en la meta. Su actitud de recelo inquieta, su sentir callado e inex- presivo conmueve:

“O tal vez el nudo que sentía en la garganta se le habría subido a los ojos y se le habría deshe- cho en agua. Pero había nacido indio. Indio sin agua y sin palabras, como las piedras. . .” (Pág. 103).

El silencio y la inexpressión son cualidades inherentes al indio; provocan un asordinado drama en el interior del personaje que lleva en sí el mensaje hondamente humano del valor sentimental del indígena olvidado.

Al indio en Costa Rica, a pesar de que se conoce su crisis material nunca se le ha visto como proble- ma social que debe ser solucionado. En la literatura tampoco se le ha tomado como problema; a lo sumo se ha pintado su situación objetivamente, pero su conducta y su marcadísima inclinación al silencio han dado material para cuentos muy logrados porque la misma inexpressión nos inquieta ya que no podemos conocer su alma a plenitud. Lo que más nos inquieta es el deseo inconsciente de conocer la respuesta a esta pregunta: ¿Qué piensa el indio de todo el proceso histórico que pesa sobre él? Jorge Montero y Car- los Salazar H. han sacado buen partido de la actitud silenciosa del indio.

En los cuentos *Al paio* y *La casa en la tierra* encontramos la otra dimensión, que hacíamos notar al enfocar el paisaje escénico en Jorge Montero: la proyección a la naturaleza del drama interior del perso- naje. La naturaleza es el espejo donde un personaje ve reflejada su circunstancia y su yo.

El título *Al paio* es simbólico. El punto de arranque es el motivo clásico que compara la vida con una navegación: “*Vivir es como navegar. Es como timonear un bongo*” (pág. 15). Así, desde el primer momento se liga la narración a la naturaleza: la vida y el mar se identifican. La acción exterior casi es nu- la, lo que tiene fuerza es el dramatismo interior del personaje y el esfuerzo que realiza por explicar su es- tado anímico.

El cuento se inicia con un efecto (“. . . y me ha quedado al paio!”) y cierra simétricamente la mis- ma circunstancia (“*Se me ha quedado al paio el bongo. . .*”). Un sencillo juego temporal coloca primero los resultados para luego explicar las causas.

La prosa descolla aquí por su lirismo. Algunos pasajes son realmente prosa poética:

“*Cuando salía en el bongo la llevaba conmigo y si no, desde que soltaba la amarra yo no hacía más que contar las horas que faltaban para el regreso. Tenía su imagen siempre sobre el hori- zonte: en el lamparerío de las constelaciones*” (pág. 17).

En este caso la naturaleza es ambiental. La dualidad vida-navegación es la que ofrece el efecto dra- mático.

El cuento se desarrolló en un “crescendo”. Al principio se ofrecen las razones por las que el perso- naje busca compañía: la soledad y el “deseo de algo sólido”. El drama empieza a gestarse con el nacimiento

de un amor callado, inexpresivo, pero hondo (“—Hay que ver cómo amarra un par de trenzas. Estaba anclado a mi mujer”) (pág. 17). La mujer va tomando cuerpo dentro del alma del bonguero, pero no en su presencia física; así el narrador logra crear el estallido final sólo en el protagonista. La soledad nacida a raíz del adulterio se refleja en la naturaleza como espejo del drama interior: “El bongo casi no se mece y la vela no se hincha” (pág. 20).

Es un cuento notable por el profundo humanismo, plantea al hombre en su diario trajinar matizado de problemas y alegrías.

El mismo Montero de *Al paio* lo encontramos en *La casa en la tierra*, pero más maduro. Es estilísticamente el mismo, ofrece un motivo semejante al cuento anterior; el paisaje es también el símbolo del drama del personaje que narra —en primera persona— una historia propia.

Este es uno de los mejores cuentos de esta colección. Los móviles del protagonista son los mismos que en *Al paio* (“es duro tener por casa un bongo siempre con agua por debajo”), pero fortalecidos por el ideal del hijo. La maternidad ensancha la imagen de la mujer que, aunque anónima, se convierte en un símbolo de la patria, del ideal que motiva la existencia. El hombre amarra del mástil la cinta azul con que la mujer amarraba sus trenzas “para tener un bongo con bandera”; y ahora toma cuerpo el símbolo:

“Todo hombre necesita una bandera para cobijarse bajo ella. Una bandera significa patria, y patria significa tierra, hogar, una mujer y un hijo. La cinta azul, entonces, es la bandera de mi patria. Partí con ella izada y ahí está; ni la tormenta me hizo arriarla” (pág. 125).

En varios cuentos de Jorge Montero se refleja este símbolo. Esta relación hombre-tierra representa un mito diario. El hombre se enfrenta al mar como a su aventura cotidiana; el mar es la oficina, la fábrica, la universidad. La tierra, aquí hecha mujer, representa las fuerzas que nos atraen a lo que es nuestro, a lo concreto y sólido. Es lo que en la aventura nos mueve al regreso (“... cuando me cogía la noche lejos, también arrumbaba hacia ella!”) (pág. 123), la fuerza telúrica que exige el regreso a los orígenes, a la tierra como elemento fecundante y primario.

La naturaleza se agranda conforme crece la angustia interior, se contagia del estado anímico como en el Romanticismo, pero no es contemplación sentimental sino proyección de una tragedia. La naturaleza es una paralela con el alma.

Igual que en *Al paio*, existe el juego temporal. Nos narra algo que ocurrió sin decir las causas (“Luché horas contra la tormenta”). El ideal sostiene al hombre en la lucha contra las fuerzas naturales:

“Todo hombre necesita una bandera para cobijarse bajo ella. Una bandera significa patria, y patria significa tierra, hogar, una mujer y un hijo. La cinta azul, entonces, es la bandera de mi patria. Partí con ella izada y ahí está: ni la tormenta me hizo arriarla” (pág. 125).

Al final vuelven a estar en consonancia con el alma del personaje: todo está en calma, brilla el sol, la brisa sopla alegre, pues:

*“Soy un hombre hundido.
Sólo los vivos se hunden. Los muertos flotan.
—Yo sé que vivo!”* (Pág. 127).

III. EL PAISAJE GEOGRAFICO

En este apartado podemos ubicar la mayoría de los cuentos de Jorge Montero. La naturaleza siem-



pre ha cumplido en la literatura hispanoamericana una función primordial. La naturaleza bravía y avasalladora se ha robado un papel principal desde los primeros cronistas de Indias. Muchas crónicas son narraciones de la lucha frente a la naturaleza más que frente a los hombres. En la novela regionalista se acentúa su papel y llega a protagonista, es decir, el enfrentamiento con el hombre la convierte en el elemento que lleva adelante la acción.

En los cuentos de Jorge Montero la influencia es notable pero no radical, la naturaleza en algunos determina tanto la conducta como las actividades del hombre. Es una naturaleza influyente y poderosa, pero siempre bella.

Ubicamos en esta vertiente cinco cuentos: *El temporal*, *Tres cruces*, *Una puñaladita*, *Costa y sierra* y *La doma*". En ellos la naturaleza aunque domina al hombre no lo extermina; más bien lo obliga a actuar en consonancia con lo que ella es, es decir, el medio natural determina la conducta que el hombre debe adoptar. En *El temporal*, por ejemplo, la naturaleza dominante mezcla a la religión, la superstición y el hambre mueven al hombre a actuar en determinado sentido. Al principio del cuento, la naturaleza cobra fuerza, llena todo el ambiente y vence la fuerza humana:

"Llovió más.

Subió más el río. Cerró los brazos y entre ellos quedó el pueblo aprisionado.

Todos los ríos subieron más. Ya no hubo caminos. Sólo ríos.

Ya no hubo ranchos ni milpas, ni trigales:

—sólo hambre!" (Pág. 36).

La solución del conflicto se fundamenta en dos principios. El primero es el que reza que de donde nace el mal, nace el remedio y el segundo es el rito del sacrificio como vía de salvación. La causa del castigo es la injusticia que reina en el pueblo, "la gente mala" que:

"Se lleva la mayor parte de tu cosecha y te deja apenas un puñado de maíz para que no te mueras de hambre del todo y podás seguirle trabajando. El que te rompe la cabeza a garrotazos si te tomás un trago más de la cuenta" (pág. 38).

La solución es, pues, buscar el equilibrio, la justicia que equipare la balanza. El hombre se convierte

en el ejecutor de la justicia divina (*"Dios (. . .) no aplacaría su ira mientras hubiera malos"*). Se recurre a la antigua tradición: cuando un barco era azotado por una tempestad, se sacrificaba el miembro de la tripulación que se consideraba que ocasionaba el mal lanzándolo al mar para salvar a los demás. Lo mismo ocurre en este cuento: los malos del pueblo deben morir para aplacar la ira de las fuerzas naturales:

"El río bajó la voz y se quedó cuchicheando como siempre, humilde, al oído de los ranchos que aún quedaban en pie. El cielo se abrió y el sol —al fin! volvió los ojos hacia el pueblo, apiadado de sus habitantes" (pág. 40).

Toda la recompensa, la bendición de la luz fue alcanzada por medio de la acción humana.

El cuento cierra con una ironía muy lograda. Al acabar el diluvio bíblico, Dios deja el arco iris como señal de que esa destrucción no se repetirá. En el cuento, la garantía, el signo de que no habrá otro temporal es un instrumento más efectivo y determinante: los machetes.

En resumen, la naturaleza obliga al hombre a actuar y a dirigir su actividad en determinada forma para poder sobrevivir.

Tres cruces es más poético que el anterior. El final confuso persigue precisamente desviar la atención de la acción humana para buscar los valores en otros contenidos. En este cuento, la prosa es muy lírica y de gran riqueza expresiva. Los motivos más marcados son la muerte y la venganza, en un ambiente de naturaleza fiera y hostil, cuajada de lluvia. La lluvia es el elemento que moverá todo el cuento:

*"Aquí la lluvia se mide por días.
Las lluvias por días.
Y las distancias, por las cruces sembradas a lo largo de los caminos"* (pág. 57).

Es símbolo a la vez de vida y muerte; vida para la naturaleza, muerte para el hombre:

"La vegetación crece con el agua, aunque de la misma agua salgan las calenturas que no dejan crecer a los hombres" (pág. 57).

Se establece la relación del hombre con los elementos naturales, vegetales y animales: el árbol vive más porque tiene raíces, el caballo porque no tiene pasiones; los hombres en cambio, *"durán poco, porque, o se los llevan las calenturas, o el agua de las correntadas, o las correntadas que se hacen dentro de ellos mismos"* (pág. 57).

Desde el inicio, la total integración que se lleva a cabo entre el hombre y la naturaleza es evidente. Florencio debe enfrentarse a dos fuerzas al mismo tiempo: la naturaleza y el rencor humano. Este choque produce tres muertes: la de los dos Rosales, ejecutada por Florencio, y la de éste a manos de Julián.

En todo el cuento, la vida y la muerte están ligados a la naturaleza por un mismo elemento: la cruz. La vida es una cruz, la muerte se sella con una cruz y hasta los árboles son cruces.

Lo penetrante del cuento es la niebla pesada en que se desarrolla: charco, lluvia, envidia, pasiones violentas. Encontramos, una vez más, la huella tremendamente humana que campea en las narraciones de Jorge Montero.

El cuento crea un ambiente físico nebuloso y diluido, casi impalpable, en concordancia con el espacio espiritual. La naturaleza responde así a la narración empapada de muerte y rencor, envolviéndola en

una relación desigual desde el principio del cuento: "*Los hombres pasan y los árboles perduran*". Los árboles están agarrados a las entrañas de la tierra, los hombres puestos sobre ella. Precisamente este choque desequilibrado produce la fatalidad. "Lo fatal" que Juan José Gómez en su análisis, propone como tercer elemento constitutivo de los cuentos de Montero. Aquí, como en ningún otro cuento, la amargura y la violencia consumen la narración. Es un relato sacado de la lucha con la naturaleza, que provoca como fin la angustia ante la muerte y el olvido.

"Cuando un hombre termina sólo queda de él una cruz con su nombre sembrada en la montaña y un caballo que cambia de jinete. Las letras se borran con las lluvias, la cruz retoña y entonces ya no queda nada de él". (Págs. 57-58).

El cuento está lleno de motivos líricos: la soledad, el destino, la muerte, el rencor, la venganza, el temor. Todos unidos y bien hilados, sin embadurnamientos de sangre, producen un cuento penetrante.

En *Costa y sierra* la naturaleza asume dos funciones: en primer lugar, determina la conducta de los personajes y además es un símbolo. Un caracol —elemento natural— representa la mala suerte y la unión afectiva al mar.

El título del cuento, expresamente adelanta la dualidad que se ofrece, personificada en dos jovencitos formados en dos ambientes diferentes: el hijo de Pedro Juan en la costa y Miguel García en la sierra.

El desenlace se va gestando desde que se conocen las diversiones de los dos niños: el hijo de Pedro Juan:

"Jugaba en las playitas, cuando bajaba la marea, paseaba por los astilleros y recogía caracoles y conchas" (pág. 23).

Las diversiones de Miguel eran distintas:

"Mientras esperaban que salieran los animales sacaba el viejo de las alforjas la botella, le daba un chupetazo y la pasaba al hijo. —pa que se haga hombre."

Los domingos en la mañana, antes de la misa, se lo llevaba el viejo por los potreros hasta el río, a ver bañarse a las muchachas, escondidos en los charrales. La madre protestaba.

"—Hay que hacerlo hombre!— le respondía el marido" (pág. 28).

Es una educación machista, el "diploma" de hombre (rito de iniciación) llega a los diez años:

"Cuando cumplió los diez años le regaló su padre un machete de verdad, y ya nada le faltó. El viejo lo llevó a un potrero para enseñarle a fuerza de planazos cómo se usaba" (pág. 29).

Hasta aquí la influencia ambiental es determinante. La acción sucede en un ambiente diluido y poco concreto que da margen para que cobre fuerza el símbolo del caracol. La mala suerte se perfila desde los primeros momentos:

"Pedro Juan le quitaba las conchas y los caracoles y los tiraba al mar de nuevo, porque atraen mala suerte" (pág. 24).

Cuando el padre se alista para librar la inconcreta batalla armada por la libertad, el caracol es el enla-



ce con el recuerdo. Y de aquí en adelante será este elemento la unión sentimental al ambiente marino y lo que es suyo. Al final, la mala suerte se parte en dos: la muerte de Pedro Juan y la situación en su rancho:

“El hombre abrió la mano y el caracol cayó en un charco” (pág. 31).

“El hijo ya no sabía qué hacer con tanta concha. . .” (pág. 32).

El conflicto de los personajes, a pesar de tener dimensiones serias no es caótico porque la mujer y el niño no están, deliberadamente, bien individualizados, son una posesión material:

“Pedro Juan tenía un bongo.

Tenía un hacha, un cuchillo, una mujer y un rancho.

Tenía un arpón con cuatro puntas, un anzuelo y un hijo” (pág. 24).

En *Costa y sierra* la naturaleza ambiental y escénica es apenas perfilada con trazos rápidos y expresivos. Lo importante es la influencia del ambiente geográfico en el comportamiento de los personajes.

Una puñaladita es un tanto distinto por su estilo y sobre todo por el vocabulario. También es el único cuento que cambia de persona al narrar. Dos narradores ofrecen la historia. Uno en tercera persona, testigo, va hilando la narración que ofrece el protagonista de su propia historia. Son dos estilos distintos. El primero es correcto y preciso:

“No sentía odio, ni cólera, ni nada más que la amargura de tener conciencia de la fatalidad que debía cumplirse” (pág. 69).

El segundo reproduce el habla popular con sus giros y variantes de pronunciación. Se trata de captar el habla del nicaragüense rústico:

“—Pero era la mama de mij críaj! . . . Sobre todo, del que se llama Lisímaco Ledejma, porque ese ej mi mijmo nombre y entonces, si se la mientan— hijuetataj Lisímaco Ledejma! ej como si a mí me la mentaran.”(Pág. 71).

En este cuento no hay paisaje escénico. Bien podría caber en el paisaje social porque es notable el deseo de pintar un tipo, su mentalidad y reacción ante una situación determinada; pero creemos que el mensaje central del cuento es la función de la ley como instinto natural, amasado con el contacto de una naturaleza ruda, aunque ésta no aparezca expresada en el cuento. El machismo tan marcado en la mentalidad hispanoamericana aparece aquí con esplendor.

Este comportamiento no nace de una actitud filosófica ni mucho menos, sino del contacto del hombre con la naturaleza hostil. Este enfrentamiento valiente y decidido produce un orgullo personal que desata el instinto como forma de identificación, instinto que relega a la mujer a un plano de objeto utilitario.

Aquí lo único que mueve a actuar al personaje es el instinto natural, la honra entendida como humillación al orgullo masculino. La idea de la honra se capta por la relación irónica con el animal:

“Y el hombre al que le pongan la cachamenta se la tiene que quitar, antej que lo confundan y lo hagan pegar la jeta al suelo. Y como dicen que al hombre se le conoce por la palabra y el toro loj cachoj, hay que mantener la diferencia” (pág. 70).

La venganza se obtiene con sangre. La muerte de los culpables es la solución a la honra ultrajada. Primero el enfrentamiento hombre a hombre con el muchacho; y luego la “cariñosa” puñalada a la joven:

“Se la di chiquita y bonita, linda como ella. Se la empujé suavemente, con todo cariño, sólo se trabó un poquillo cuando pegó con un quesito. . .” (pág. 72).

Hemos llegado al último cuento que habíamos ubicado en el aparte del paisaje geográfico. En éste, la naturaleza determina la conducta. El machismo es una de estas actitudes y *La doma* lo representa.

A nuestro juicio, este cuento es el mejor de Jorge Montero. Se logra en él el equilibrio tanto en estilo y tema en forma y fondo. El paralelismo que establece entre la doma de un potro y la conquista de una mujer es logradísimo, lleno de imágenes sugestivas, colorido y rapidez.

El título del cuento es a la vez literal y simbólico. Narra ciertamente una escena donde bestia y

hombre se funden en un trabajo agotador. El enfrentamiento hombre-animal se realiza en un despliegue de agilidad y fuerza física. Veamos por ejemplo esta notable imagen:

“Dos bíceps se hinchan y una ramazón de venas se acoyundan mientras dos rodillas se aprietan y dos pies se afirman en los estribos. Una testuz se pega al bramadero o una mole levanta polvo y retumba contra el suelo, para que el hierro al rojo ponga la marca” (pág. 77).

La doma simbólica es la conquista de Florinda Vásquez por Bienvenido Briceño, que realmente ocurre al revés. Se repite la relación hombre-naturaleza con la comparación de Florinda con una potranca. La prosa de Montero está adecuada al contenido que expresa. Así, la relación del hombre con la bestia le llena de fuerza animal:

“Acostumbrado a apechugar con todo lo que se pusiera por delante, a atropellar yeguas y novillas y a tumbar bestias y mujeres por el solo ímpetu de su virilidad, no pudo comprender el deseo de la muchacha” (pág. 78).

Y hasta la relación íntima de los dos personajes se confunde con una lucha bestial donde se identifica la doma con el acto sexual:

“... Bienvenido sabe qué es lo que sienten las bestias en la doma: dos muslos que lo aprietan como si quisieran triturarle la osamenta y dos garras que le atenazan la nuca” (pág. 81).

El cuento es un cuadro bellísimo que capta la esencia del ambiente pampero, las coplas, el licor, el baile, el trabajo, todo integrado en un estilo rápido, emocionante y hasta agresivo por lo directo y firme.

El hombre y la naturaleza se funden en un haz de lucha, de alegría y de actividad furiosa. El paisaje se hace referencia indispensable, ofrecida en destellos rápidos y pinceladas certeras.

La doma como estructura de significación logra crear un mundo variado, ágil y multiforme. Verosimilitud, penetración, poesía, todo fundido en un cuento magnífico.

En el mundo clásico, la fama e inmortalidad de un héroe se perpetuaba plenamente sólo cuando sus hazañas eran contadas por los poetas. La poesía y la canción eran la vía de la inmortalidad. Tanto las glorias como los malos actos se recuerdan por lo que los poetas hayan dicho de ellas; el cantor tiene en sus manos la honra —reconocimiento social— de los héroes. En *La doma* hay una referencia a la Gloria perpetuada a través del canto.

(Bienvenido Briceño) *“Vivirá después del día en que un cuerno le destroce las entrañas o un reventón contra la barrera lo desnude: su nombre anda ya en las bocas de los cantores”* (pág. 76).

La paternidad hace dulce la derrota de Bienvenido Briceño. Ante un futuro hijo, la rabia se hace alegría y el hierro de posesión y no marca al rojo vivo sino al rojo blanco.

IV. PAISAJE SOCIAL

En algunos cuentos de Jorge Montero, el paisaje natural cede ante la fuerza de los tipos humanos. Se crea entonces, más que un paisaje físico, un paisaje físico-social. La mejor muestra es *El regreso*.

Este cuento es un destello de dramatismo interior y penetración psicológica del personaje, pero el via-



je en el tren permite la presentación de gran variedad de tipos y situaciones que son precisamente el marco en que el personaje piensa su circunstancia particular. La técnica para desarrollar el cuento es bien manejada y logra crear un suspenso contagiante. El narrador adelanta algunas frases que llenan de suspenso la narración porque sólo al final se clarifica bien la situación del reo. Es un recurso para compenetrarse en el personaje y reflejar el dramatismo “asordinado” de su tragedia que puede reducirse al dualismo “amor-destino”. El final sorpresivo fortalece la impresión de amargura que deja la narración.

Conocemos en el cuento tres tipos humanos principales y gran cantidad de espacio físico. Este es propiamente un tren, pero que pasa por muchos lugares, cada uno de los cuales está unido al recuerdo y al sentimiento de Adolfo Linares. Los grupos podrían resumirse así: Adolfo y su familia, los que entran y salen del tren, y el sargento Chitay, quien a pesar de ser indio tiene un puesto que lo hace despreciar a los de su raza. La caracterización de Chitay se logra sólo con un elemento: su malestar por los indios que lo rodean resumido en su frase:

“—*Ishtos igualaos! . . .*”

Linares se identifica con sus hijos por el recuerdo y a su mujer por el amor y el deseo:

“*Cada vez que pensaba en ella sentía en los oídos el golpear de la sangre y confundía los golpes con el ruido del tren*” (pág. 45).

Todo este deseo se torna dramático al final cuando nos damos cuenta por qué antes Adolfo tuvo que recordar la fecha de matrimonio sin quitarse el anillo:

“*Adolfo Linares sintió que las muñecas se le partían por el esfuerzo, pero no pudo romper el lazo que le tenía los brazos atados atrás, y no los pudo abrir para estrecharla entre ellos*” (pág. 53).

La mayor variedad y ligereza del cuento radica en la cantidad de pueblos que se recorren y la actividad de gentes que suben y bajan del tren. En cada nueva parada, el narrador utiliza una forma costumbrista costarricense: forzar una palabra hasta darle un matiz cómico: nace del nombre del lugar a que se arrije:

“—*Auyón!. . . —Se quedan los que aúllan!*” (pág. 49).

“—*Abajo los espíritus. . . —Estación de las Animas!*” (pág. 50).

La variedad y colorido de las gentes se ofrece en imágenes rápidas y certeras:

“Cielos. . . árboles. . . indios. . . ranchos a la orilla de la vía, menos que saludaban al tren que pasa todos los días con los mismos indios, con los mismos gestos. . .” (pág. 50).

El paisaje es casi exclusivamente humano. El colorido no es el de los elementos naturales sino el de los trajes multicolores indígenas.

El narrador logra reflejar un contraste entre la rapidez de imágenes exteriores, el recorrido del tren; con la lentitud de los pensamientos angustiosos de Adolfo Linares. El cambio de ritmo en la narración es evidente, pero necesario para crear el ambiente exterior de variedad y luz y el interior lleno de soledad y represión.

El último cuento de la colección *Al paio y otros cuentos* es *Perder un barco*. El lirismo de la prosa le da a este cuento un tono decididamente poemático. Lo ubicamos en este apartado por una razón principal: la acción del cuento casi no tiene fuerza, ofrece el cambio de una vida aventurera por algo que “vale la pena”: una mujer distinta a las demás. En cambio cobra fuerza el ambiente de puerto, lleno de luz, bulla, cantinas, mujeres, y música estridente.

El relato es fluido y sencillo porque también aquí, igual que en *El regreso, Al paio y otros*, lo importante es el acontecer en el interior del pensamiento del protagonista como acción; el ambiente físico es el colorido nocturno de un puerto, como ya escribimos.

La vuelta de Mateo al puerto es una rutina más, hasta que el amor a la tierra, a lo sólido lo obliga a perder el barco, se presenta en este cuento, aún más claro, lo que comentamos en *La casa en la tierra*, es decir, la mujer como el símbolo de lo concreto, de la tierra como elemento fecundante y productivo, contrapuesta al mar, símbolo de la aventura y lo pasajero.

En *Perder un barco*, se llega a captar y desear la tierra por el olor:

“Cerró los ojos para apreciar más el olor y recordó que era el de la tierra al comenzar la lluvia” (pág. 112).

El amor inconsciente a la tierra se va acrecentando siempre por el olfato:

“Tenía la cara limpia y olía a tierra; Mateo estaba seguro de que su olor era el de la tierra, el olor solamente en sueños recordaba” (pág. 115).

Es el deseo de una vida más allá de muelles, luces, mujeres, pintura y ron, es decir, el ansia de una vida productiva, simbolizada en la mujer que ya ha fructificado: el hijo que lleva de la mano cuando Mateo lo encuentra refuerza este mensaje.

Lo anterior es el paisaje soñado. El real es más agitado, multicolor y chocarrero. En un puerto, el dinero consigue todo lo que hay (*“todo lo codiciable, fuera botella o fuera mujer”*). Mateo sale de una cantina para caer en otra *“llena de luces, iluminada como un barco en una noche de fiesta”* (pág. 111). Este ambiente de mujeres *“que ya no tienen nombre”* va estrechándose para que se amplíe el paisaje soñado: *“la hierba, el agua dulce que cae sobre la tierra y de la tierra; las cosas, en fin, que son el puerto de una vida”* (pág. 116). Este deseo de algo concreto, firme, es constante en los cuentos de Montero Madrigal. El mar nunca ofrece estabilidad, sólo zozobra y pena. El valle, la hierba y la lluvia siempre vivifican en sus cuentos, aunque también, ya lo vimos, se pueden tornar agresivos.

V. CONCLUSION

Los cuentos de Jorge Montero casi no tienen acción exterior, pero están llenos de angustia y aunque el drama nunca llegue al grito estridente, existe asordinado en cada página: la acción es interna. La fatalidad y amargura surgen en gran medida del choque contra la naturaleza que silenciosamente es interna en la vida humana hasta determinarla.

Nuestra naturaleza, briosa y desmedida, que en la novela regionalista hispanoamericana se sobrepuso a los personajes y llevó adelante la acción, aparece de nuevo en algunos cuentos de Jorge Montero con visos de "actante" y no de "telón de fondo".

El estilo de Jorge Montero es decididamente pulido y por eso ligero y expresivo. Su voluntad de estilo es evidente porque cada cuento nace apretujado, pero retocado y pulido, buscando el término, el giro metafórico o la imagen que sintetiza, conformándola, una situación.

Son diez cuentos que buscan una salida, una explicación a la vida, a la fatalidad; recogen situaciones que todos los hombres hemos experimentado: la angustia de la soledad, la desesperación del desengaño; la esperanza de un mañana mejor.

Montero Madrigal domina con maestría la difícil técnica del cuento. En cada uno esencializa un mensaje que llega hondo porque es primario y determinante: la venganza, la soledad, el dolor, el trabajo, el amor, la tierra, el hombre, la naturaleza.

Muchos otros temas podrían analizarse en estos cuentos; por ejemplo, el fatalismo y la dualidad religión-superstición, presentes en mayor o menor grado en cada uno de los relatos.

Merece mención aparte otro rasgo estructural de los relatos de **Al paio y otros cuentos**: los desenlaces. Casi todos los cuentos (seis de diez) terminan con una serie de impresiones rápidas que recalcan la inquietud y el drama que se ha narrado. Los desenlaces están contruidos basándose en imágenes certeras y ligeras.

La obra de Montero merece más atención de los estudiosos de nuestra literatura, contiene valores importantes que merecen ser explicitados.

BIBLIOGRAFIA

- AMORETTI, María. **La narrativa**. Conferencia de la Cátedra de Lengua y Literatura. Universidad Nacional. Heredia. 1974.
- BARTHES, Róland y otros. **Análisis estructural del relato**. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. 1970.
- CAÑAS, Alberto. *Chisporroteos*. **La República**. San José. Costa Rica. 30-1-66.
- MONTERO Madrigal, Jorge. **Al paio**. 2a. Ed. Editorial Costa Rica. San José. 1971.
- PICADO de Bonilla, Ma. Rosa. **El hombre frente a la naturaleza en la novela regionalista hispanoamericana**. Depto. de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica. San José. 1971.
- REYES, Alfonso. **El deslinde**. Fondo de Cultura Económica. Méjico. 1944.
- TREJOS de Steffen, Inés. *Al paio*. **La Prensa Libre**. San José Costa Rica. 14-11-66.