

BIBLIOTECA CENTRAL-USAC
DEPOSITO LEGAL
PROHIBIDO EL PRESTAMO EXTERNO

FLAVIO HERRERA
SU NOVELA

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

Biblioteca Central

Este ensayo fue presentado como tesis en la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos en el acto de investidura académica del autor como Licenciado en Letras, el día 28 de noviembre de 1958.



FLAVIO HERRERA

FLAVIO HERRERA

SU NOVELA

Por

Ricardo Estrada h.

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

Biblioteca Central

Guatemala

1960

DL
07
T(691)

Biblioteca Central (Obsequio) Q. 1.50, Agosto 2, 1971.

I

INTRODUCCIÓN

A. *Movimiento de la novela hispanoamericana*

El cuento y la novela —como acontece con toda creación artística— trascienden por lo que tengan de mensaje emocional y social para toda la humanidad, por lo que logren mostrar de vital y de estético representativo, en aporte a una universal evidencia del hombre.

El cuento y la novela criollos —expresiones literarias hispanoamericanas ya representativas— han llegado a alcanzar una estimación en la que cuentan el reencuentro de lo nuestro —vida y ámbito— y la crítica y el comentario foráneos. Ya se ha llegado a la comprensión de su interioridad, que presenta realidades peculiares, y de sus formas expresivas que son acento, punto de emergencia y señal de la cosa criolla.

Las muestras típicas del relato criollo, ya maduras en sus contenidos y alcances, son certezas estéticas y sociales con honda proyección humana.

Una literatura propia —y no por propia se entienda exclusiva para el medio hispanoamericano, sino desde el punto de vista de gestación— se está desbordando, ya sin el recargo de tendencias literarias caducas, apuntando y respondiendo a las sugerencias de lo telúrico y a la angustia del hombre en afanoso impulso de esencia y síntesis.

No. 7154

Contenidos y formas nuevos orientan al relato hispanoamericano contemporáneo. Desde la primera treintena del siglo, el escritor hispanoamericano ha mirado y expresado una realidad inmediata y ha descubierto y mostrado un subfondo humano que va en camino de revelar la congoja del hombre, la angustia metafísica, al escudriñar lo angélico y lo diabólico que están en él.

Personajes, paisaje y ambiente. Hechos humanos y suprarrealidades interiores. Desmesurada miseria. Expresividad y giros. Inhumanidad y bestialidad. Sexo, rotundidad y violencia. Todo en adecuación artística en que no se evaden la denuncia y el combate. Eso es la novela hispanoamericana contemporánea. Y ahí está la expresión literaria de Flavio Herrera.

Flavio Herrera, el novelista guatemalteco, se muestra en el relato criollo con determinados acentos de los señalados; quizá, también con determinados riesgos, pero creando, creando febrilmente en un salto sobre lo local que reduce, con ímpetu dionisiaco que es vía desgarradora para el logro estético.

B. *Paréntesis sobre Flavio Herrera*

Hace algunos años, rápidas lecturas sobre los temas criollos me habían dado indicios del lugar de Flavio Herrera en la literatura hispanoamericana. Después, el aula de la Facultad de Humanidades, en la Universidad de San Carlos, me deparó el encuentro con el poeta y novelista.

Ya cerca del maestro, traspuse umbrales insospechados de la poesía y del relato hispanoamericanos. Generosamente, sin regateos, Flavio Herrera nos mostraba los caminos para el atisbo de la creación literaria y nos predisponía para el arrebató emocional en la lectura de los escritores que irrumpían con el ímpetu puro de lo indohispano. En tanto, él eludía escudriñar sobre su obra. La modestia le hacía evasivo cuando en el aula asomaba el tanteo sobre su poesía y su relato. Quedábase en lo anecdótico de la creación, en la incidencia sugestiva que hacía emerger la obra literaria propia.

Su sosegada charla en la cátedra nos llevó a adentrar en la literatura hispanoamericana, y su generosidad, amplitud y hermandad humanas nos aproximaron en amistad.

El maestro es pródigo. ¡Cuánto en macicez y en emoción se extendieron sus lecciones en 'Triana', su residencia en Mariscal,

Guatemala, y en la rotundidad del trópico: 'Bulbuxyá', su finca en la zona de Pamaxán.

'Bulbuxyá' (lugar donde brota el agua). La casa, piedra y madera de *canoj*. El río rompiendo la montaña. La montaña, de un verde violento donde el indio ha hecho las brechas para los cafetales y el cacao. La alimaña y el color impetuosos. Es una naturaleza donde el Dionisos criollo, en vaivenes de gestación, promueve lo caótico y lo patético. Cuando las lluvias, la Costa Grande de Guatemala suele agitarse en demoníaco espasmo. Incontinencias vegetales y sonidos insurgentes conmueven al que por primera vez se asoma al trópico.

'Bulbuxyá' es también calor humano: Flavio Herrera y doña Toyita de Herrera, la madre venerabilísima, esencia del antañón cruce de lo hispanocristiano con lo vernáculo puro donde se conjuga una ternura estremecida. 'Bulbuxyá' también es la reconditez de Gaspar, el brujo zutuhil, y de los mozos indígenas venidos del altiplano.

Una expresión de Flavio Herrera me decidió al intento de atisbar en su creación literaria:

—“Allí se escribió *El Tigre*”—me dijo, señalando hacia un rincón de la casa de 'Bulbuxyá'. Era un escritorio de vetusta y nobilísima caoba. Entonces, jugó en mi imaginación la proximidad del maestro en el ímpetu de la creación. Le veía escribir.

El aliento constante de mis amigos y esa inmediatez del maestro, valiosos materiales encontrados en revistas y libros contemporáneos hispanoamericanos, y la emoción crepitante en la lectura de la obra de Flavio Herrera fueron concurriendo en notas y apuntes.

C. Nota sobre la novelística

¿Quién que se aproxime a la novela no ha tratado de refundir, en una esfera, algún concepto? Y no es afán preceptivo; es simplemente afán de síntesis, en nuestro caso, por las distintas sugerencias que da la cercana e impetuosa novela hispanoamericana.

Se nos ocurre, en general, decir que la novela es relato conflictivo de vida; encontrón emocional del artista con su ámbito y su tiempo.

La novela no bota su tradicional aire de relato. Lo conflictivo de la vida es la agitación del hombre que se da en esencia humana eterna. Y el artista se encuentra con su medio, portando un bagaje emocional capaz de impregnar al hombre, al paisaje, a la acción. A la vez, surge en el artista un ímpetu creacional frente a aquel hombre y frente a sus acciones. El novelista tampoco puede soslayar su tiempo; debe responder a él.

Una síntesis de todo ello he encontrado en la lectura de la poesía, los cuentos y la novela de Flavio Herrera.

Y mencioné poesía porque, como se verá en el desarrollo de este ensayo, hay un vínculo fundamental entre esas formas de creación. Su novela tiene sugestión poemática profunda. No es mi propósito encarar toda la obra de Flavio Herrera; sin embargo, he transitado por sus hai-kais, y por algunos de sus poemas, vislumbrando este entronque.

La novela de Flavio Herrera tiene dos grandes dimensiones: la que apunta rotundamente a lo criollo dentro del realismo y la que muestra intimidades. En esta última fluye más lo lírico; en la primera, lo objetivo. Creo que siento menos pasión por la novela de íntima subjetividad, y que me arrebatan *El Tigre*, *La Tempestad* y *Caos*.

Una de mis principales preocupaciones ha sido la de señalar un proceso de autenticidades, y éstas emergen de sus personajes, del criollo, del indígena, del paisaje, del olor, de lo musical, de lo popular, y del *temblor ofídico*.

Y ahora, a otear sobre la obra de mi maestro y amigo.

II

AUTENTICIDAD Y EXPRESIVIDAD DE LOS PERSONAJES

Trataremos de hacer un análisis de los personajes de la novela de Flavio Herrera. Los estudiaremos en sus características fundamentales para definir su autenticidad, sus realidades, sus movimientos y proyecciones.

Desde luego, será necesario cierto orden cronológico y apearnos al ritmo de aparición de los cuentos y novelas, para presenciar el crecimiento, permanencia, constantes y maduración de tales personajes.

Hagamos, antes, unas breves consideraciones generales.

En la diversidad de personajes que es la novela, lo cual da testimonio de pluralidad de realidades humanas, siempre hay distintas dimensiones que responden a estratos distintos, a expresiones diferentes de procesos psicológicos y sociales. Los personajes son la extracción pura de la humanidad o el producto, a veces equívoco, de la ficción.

¿Cuánto logra Flavio Herrera en el perfil de sus protagonistas y personajes adyacentes? ¿Hasta dónde, de las esferas de la realidad humana, son plasmadas en auténtica raigambre y hasta dónde han emergido de una ficción inasible, y por ello intrascendentes en la creación literaria?

Un escudriñar primero en los personajes de la novela de Flavio Herrera nos muestra al hombre en sus actitudes de blanco —o de criollo—, señorial y feudal; al hombre de raigambre agra-

ria, criollísimo en su apego a la tierra; al indígena y campesino, dimensiones auténticas del guatemaltequismo, con su color y miseria humana. Nos muestra a la mujer blanca —o criolla— de extracción castiza, aristocrática y burguesa; a la criolla, pureza e ingenuidad; a la mujer de todos los ámbitos, en su plenitud y madurez, en sus actitudes recónditas y hasta en lo grotesco y sórdido. Nos muestra a la indígena en rasgo puro de tierra nuestra.

Intentaremos penetrar en lo que cuenta el mismo Flavio Herrera como personaje proyectado, y también en el paisaje y el trópico que son actores violentos en el desarrollo de la novela.

Los personajes, dentro de la novela, para alcanzar categoría de esencias psicológicas y sociales, han menester de una elaboración profunda. En su estructuración, al arrancarlos del mundo, hay ya una masa primigenia con ingredientes propios, pero el autor modifica esta masa y sus ingredientes para darles altura trascendente. Ésta es su misión de tallador. La aptitud de captación de éste, su penetración y la susceptibilidad creacional hacen una realidad estética de los protagonistas y personajes; sin embargo, hay que agregar ciertos condimentos que dan categoría literaria y humana: lo castizo y lo vernáculo del juego idiomático; la congruencia entre este juego y la expresividad humana de cada personaje; la adjetivación, el símil, la metáfora y la imagen adecuados con la realidad psicológica y social; las constantes en cada protagonista o personaje y el crecimiento de los mismos; lo plástico de sus actitudes; el rescate de lo vital y estético de cada modalidad humana en efectos literarios que emerjan de la emoción de la vida en sí, y, finalmente, el rescate de lo diabólico o angélico que tiene el hombre.

Dentro de la novela hispanoamericana contemporánea, los personajes deben responder a una realidad auténtica, al ámbito propio y nativo para trascender y aflorar en lo universal. Cuando los personajes emergen de hechos próximos, oficiados devotamente con categoría humana, ostentan en el cuento y en la novela características firmes y definitivas; tienen presencia; responden a una realidad creada. En la expresividad de cada personaje (y de propósito no decimos simplemente descripción) hay, entonces, un hálito profundo que la anima y no es sólo lo epidérmico en su proximidad que trasciende hasta en olor, sino es lo vital, arterial y profundo que llega a la revelación de auténtica humanidad.

Pluralidad de personajes. Pluralidad de realidades. Aflora así, en lo expresivo de cada personaje-realidad, lo sencillo y lo bello; lo exuberante y rotundo; lo violento y lo agresivo; lo bajo y lo sórdido; la irritación del sexo como impulso primitivo; el exacerbamiento del trópico como expresión; el enervamiento alcohólico o su locura; la expansión chusca; lo angélico y lo diabólico en fin.

La caracterización de cada personaje, en la novela contemporánea, no es sólo trasunto de cierta densidad social, sino penetración de la misma. Identidad de la misma, porque la novela es alentada por sus personajes. Éstos no son simples ingredientes; determinan la acción; son fermentos y dan categoría de relato vivido a este tipo de creación literaria.

Los personajes valiosos en la novela son determinados por:

1. La realidad o ficción de su procedencia
2. La captación, penetración y susceptibilidad del autor
3. Los aportes estéticos del autor
4. La congruencia entre el juego idiomático y la expresividad
5. La adecuación de su realidad psicológica
6. El crecimiento y constantes de los mismos
7. La plástica de sus actitudes
8. La respuesta a su ámbito
9. La trascendencia humana

Dirijamos estas estimativas a los personajes de la novela de Flavio Herrera. Buen número de ellos es real; ha emergido de una existencia. Quizá vivan aún, pero nosotros no tenemos la suficiente cautela, ni ha transcurrido el tiempo debido para desvelarlos en todo lo que tienen de auténtico y de intenso.

Flavio Herrera, en las reconditeces de 'Bulbuxyá' —su guarida literaria en Pamaxán, la Costa Grande— o bien en la intimidad de 'Triana' —su refugio que lo rescata de la agitación ciudadana— ha confesado: "—Sí, hermano; mis personajes son reales... A unos los he conocido yo mismo, pertenecen a esta intimidad, en todo su color y relieve humanos. Otros... me los transmitió Bruno, el mayordomo de 'Estambul', la finca que fuera de mi padre y que se perdiera cuando la crisis del café... Sí. Fer-

nando existió. Fue fulano de tal... Doña Pilar de Osegueda fue doña mengana..."

Pero estas confesiones quedan sumergidas, por hoy, en la discreción devota que debemos al maestro; quedan en la reconditez para no "violentar intimidades".

Y no pocas incidencias ha tenido Flavio Herrera por haber arrancado a sus personajes del ámbito del trópico. Algunas van a lo pícaro, a la anécdota festiva.

Se cuenta que, una vez, iba de paso por X hacia 'Bulbuxyá'. Allí se detuvo. En eso, lo asalta el señor Y...

"—Vos, cabrón, dicen que me sacaste en una tu novela..."

"—No jodás, hombre. Una novela es una novela. Es ficción..."

Se estuvo al borde de la violencia. Y esto, también va adquiriendo categoría novelesca. De una realidad surgió la novela, y la novela germina y difunde otras realidades para dar testimonio de autenticidad. Y es que Flavio Herrera ha atrapado la realidad de sus obras viviéndolas; ha venteado a sus personajes con rápida intuición. Cuando 'algo' o 'alguien' alcanza significación para Flavio Herrera, rápidamente va en camino, va en dimensión hacia la novela. Cuando un personaje es captado en visión poética y humana, no escapa al zarpazo profundo y plástico del novelista.

Flavio Herrera muestra veneración por el rasgo humano y por la huella de sus actitudes. Los rasgos de sus personajes y sus reacciones psicológicas van marcados por una congruencia inconfundiblemente humana, donde cuentan el sexo, el olor, el alcohol, la violencia; donde cuentan la serenidad senecta, lo chusco, lo pintoresco...

Flavio Herrera penetra en las actitudes y modos de ser de los protagonistas, entre ellos mismos y frente a su ámbito. Sus personajes son, unas veces, primitivos, felinos, convulsos y caóticos; otras, contemplativos, estetas, sensuales y soñadores —él mismo, quizá; lo diremos más adelante; otras, querendones con la tierra, estoicos, profundizadores.

¿Y Simona y Márgara? ¿Y Alicia, y Aída y Elena, y la de Viera?

A. *La mujer entre los personajes*

La Lente Opaca —El Hilo de Sol— es el primer libro de cuentos de Flavio Herrera. Quizá no sean, exactamente, los cuentos iniciales del autor; éstos debieron transitar en periódicos y revistas de cuando su iniciación literaria, y cabe advertir que nosotros nos dirigiremos únicamente a los encerrados en volumen.

Los cuentos de *La Lente Opaca —El Hilo de Sol—*, en buen número, mantienen un dejo entre romántico y modernista. El mismo título sugiere algo de estas dos tendencias y, también, la lucha en la búsqueda de formas nuevas. ¿Atisbaba ya Flavio Herrera rumbos inéditos en la estética del relato y de ahí su inconformidad vislumbrada?

La Lente Opaca aparece en 1921. Tal vez con un dejo amargo de primera poda y con el aire de aquella juventud todavía enmelenada:

“Esa cosa áspera, turbia y dolorosa que es la vida.”

Tal vez, también, con una cosa luminosa en el “Preludio”: rubendariana e incierta con su rumbo melancólico de reflexivo epígrafe. Son disonancias. Lucha entre corrientes ajenas en los temas y la ansiedad de manifestación hispanoamericana. También la lucha entre la ansiedad de lejanía y el arraigo a la tierra. Esto se confirmará en el desarrollo de su obra.

“Simona”. El oteo seguro sobre lo criollo. La primera identificación de un personaje femenino con su ámbito. Hasta el nombre adentrado en la familiaridad guatemalteca. Su medio: la finca, los cafetales, el pueblo, el amo mismo y la violencia que se esboza dentro del cuento —camino de la novela— dan a Simona carácter eminentemente criollo:

“¡Simona! flor de la serranía. Esbelta, blonda, felina y con el incendio del trópico en las pupilas.” (*La Lente Opaca*, pág. 18)

Es ya el aviso de Mágina en *El Tigre*. Ella constituirá un cierto desasosiego en la vida de Flavio Herrera, en su vida de mocetón ávido de su gente, de su paisaje y de su tierra. Simona va a quedar como algo permanente. Es una marca en la res literaria, pese a algunas características aún difusas en éste de los primeros cuentos.

"Adivinaba vírgenes blancuras, palpitantes morbideces, ocultas siempre a sus ojos tras la procacidad de sus ropas baratas."
(*La Lente Opaca*, pág. 22)

No es la morena criolla acentuada, porque aún alcanza algún pincelazo literario cosmopolita. No hay aún, fuertemente, la congruencia literaria con la expresividad del personaje: "blonda", "vírgenes blancuras, palpitantes morbideces..." Se explica. Hay un trasfondo humano de vínculo, también. Eduardo —el amo, el personaje del cuento— al borde de la violencia, llega a saber que Simona, "cerril lozanía", es su hermana.

No obstante, Flavio Herrera ha arraigado a su primer personaje femenino, y de los que se afirmarán en el transcurso de su obra.

La Nena es otro atisbo de criolla en "La Deuda", pero todavía con un resabio parisién y modernista en el nombre. La violencia y su encuadre en el terruño salvan a este personaje.

En los siguientes cuentos: "Una...", "Sor María", "Una Prima", los personajes femeninos se escurren en nota romántica. No adquieren fijación ni trascenderán; apenas Herlinda-Natalia en "Una...", permanecerá con aire de mancebía en sino triste, en ámbito de burdel y de servidumbre:

"Y era linda de veras y la más pulcra de las pupilas. Felina y elegante, tenía la conciencia de su belleza, y su aristocracia se impuso en la promiscua sordidez del pupilaje." (*Idem*, pág. 40)

La Josefa, en "La Pitanza", asoma con realidad. Dentro de un cuento amargo, hay burla humana asentada en el personaje que es la mengala. Alguien contó el hecho a Flavio Herrera; éste lo llevó a la literatura en una síntesis donde plasma la figura de nuestra mujer del pueblo.

"... la Josefa tampoco estaba nueva cuando la conocí. Antes vivió con otro. Un zapatero que la tenía sirviendo y le quitaba las mesadas. Aquélla se aburrió y lo dejó." (*Idem*, pág. 82)

Ella era

"... una mujer morena y desmedrada, envuelta en un chal sucio que con piedad vergonzante caía a cubrirle el dilatado vientre..." (*Idem*, pág. 85)

Todo el dolor de una clase, todo un destino irónico están en Josefa y en las preguntas claves del cuento: "¿Y eso?" "¿Y esto?" (pág. 85)

Un realismo sin poesía expresa; un realismo con autenticidad hispanoamericana hasta en el giro lingüístico. Así, la Josefa salva *La Lente Opaca*, con su autenticidad criolla y pueblerina. Es nuestra mengala. No importa que no aparezca otra vez entre los temas de Flavio Herrera, ni crezca ni prolifere.

Cenizas, 1923. El volumen reproduce algunos de los cuentos aparecidos en *La Lente Opaca —El Hilo de Sol—*. Ceniza es destrucción y, a la vez, purificación. Sin embargo, en algunos de los nuevos cuentos, sólo de cuando en cuando, encontramos cierta rotundidad de compás en lo agreste, y aún débiles presagios de lo firme y violento por devenir. Entre estos cuentos, algunos prefiguran el paso felino y cauteloso de una novela y partes de un andamiaje criollo; pero, en los más, están la temática y el desarrollo literario dulzones, vertidos en bohemia, versos, declamaciones, y ligados a impresiones primeras en atisbos autobiográficos. Entrégase el autor a una racha cosmopolita sin raigambre cierta, especialmente el cuento con que se abre el volumen. (¿El viaje a Europa ha hecho tambalear autenticidades?)

Así, aparece su primer personaje femenino que ya es confesión de lo que en adelante será devota unción en su literatura y en su vida: apasionamiento por lo bello. Denuncia ya lo que será constante en un ideal, mas sin el acento propio de lo hispanoamericano:

"Era así, clara, argentina y jovial como un cascabelito. Con una sutileza insinadora. Con una manera ática de sugerir las cosas sin decirlas. Siempre tan suave y comprensiva y aquellos ojazos en que cabía el milagro de las noches de América!" (*Cenizas*, pág. 10)

Es descriptivo sin ahondar. La mujer es apenas indicio de una aventura romántica sin la tonalidad de lo determinante en la vida. Ella es producto de algo incidental. El cuento es algo incidental en sí. Un contrapunto de tantos en la juventud donde hay otro de la tendencia romántica: la belleza y la tuberculosis. Un viaje en barco. Un marino canta. Tessier recuerda una aventura: viajaba en un barco donde se encontró con una mujer bellísima; ella estaba casada con un tuberculoso; es resignada, hasta feliz.

Tessier se enamora; hay un equívoco y el marido —don Ramón, tuberculoso— se suicida.

Hay un acusado cosmopolitismo en donde está ausente lo propio; pero la mujer ya impregnó su literatura y le será difícil desasirse de ella. Hasta hoy, es débil en la expresión literaria, y el juego de la trama no tiene nada inédito. Sus adjetivos son sencillos, sin profundidad: “clara, argentina y jovial”. Su símil es ingenuo; aún de sugestión pàrvula: “jovial como un cascabelito”. Su personaje, quizá, sea intrascendente, pero eso sí, tiene un preanuncio para el desarrollo de la novela de Flavio Herrera: la devoción total, la pasión y entrega por lo bello en la mujer.

“El Miedo” es, también, un cuento enmarcado en el regreso de Europa; es el síntoma de la temática criolla; inicio de la identificación de Flavio Herrera con su tierra. Debe advertirse que, dentro del volumen, se codea el cuento preciosista del modernismo con una nueva actitud: el realismo —algo que ya se insinuara en *La Lente Opaca*—; ahí está éste en el tema, en los personajes y en el ámbito. Sin embargo, la autenticidad criolla se quiebra con el esguince castizo de una estampa y su personaje femenino. Hay reminiscencia meramente castellana con el profundo arraigo, con el impresionante y fiel asirse a lo materno en la expresividad:

“Luis conoció a Mariana en una fiesta de la Asunción. Entraba al pueblo como un Cid caracoleando el potro alazán en las esquinas cuando, al pasar frente al hotel, un lindo rostro de maja le sonrió tras una ventana . . .”

“Española . . . divorciada . . . bonita . . .”

“Mariana irradiábale con un hechizo gitano, relámpago de sol y de locura; visión cálida mecida en un sollozo de guitarras enfermas de musulmana languidez . . .” (*Cenizas*, págs. 32-34)

El juego literario de este cuento es un noble amasijo hispano y americano. Sus personajes también lo son: Luis y Gómez son frutos criollos, pero con una predominante española. Mariana trasunta casticismo. Pero vale la pena decir algo sobre la lengua que es sustancia: los materiales idiomáticos, aisladamente, son universales; pero en conjunción de novela se deben a un sentido que deviene peculiaridad y, dentro de nuestra lengua —a la altura de madurez y de sustantividad hispanoamericana— cabe establecer los deslindes expresivos: hay un aliento que nos perfila ya dentro de una hispanoamericanidad pura. Por eso, en el cuento a que nos referimos, se muestra el asidero tradicional al

tema y expresividad españoles. De ahí que Mariana, encajada en un cuento criollo, sea algo invertibrado; es una estampa vivencial y casi íntima del autor llevada a nuestro ámbito, pero sin fuerza, sin acento. Ya señalaremos, en otra parte, el significado y proyección que el cuento tiene en otros aspectos.

En "El Corazón", volvemos a encontrarnos con una figura de mujer. Es la desconocida que soslaya su identidad en las cartas. Margarita es un personaje intrascendente. El cuento se queda en pequeñez literaria y ambiental: Carlos viaja, tal vez huyendo de aquel amor de la desconocida cuya identidad intuye. A su regreso, sabe que Margarita tiene un amante imbécil e insulso. Se arrepiente de no haber provocado la aventura. Hay lágrimas y reflexiones sobre el amor...

"Su venganza" muestra a una mujer sutil en la maldad. Un matrimonio y un divorcio —tema con lindes en la ramplonería— desvelan a este personaje:

"... ¿estás seguro de que es nuestro hijo, que es tu hijo? ¿No sientes la estupidez de tanta seguridad en la boca de un hombre, cuando estas cosas las saben tan sólo las mujeres?" (*Cenizas*, págs. 65-66)

Esta sutileza surge y se apaga sin crecimiento alguno en el relato de Flavio Herrera.

"Por una sonrisa" anima ya a un personaje femenino que cobrará aliento:

"Así, delgada, morena, felina."

La simple adjetivación revela ya una nueva actitud. Es el nacimiento de un personaje que logrará mejores perfiles. Éste será el hilillo que se engrosará fuerte en captaciones superiores.

Flavio Herrera tiene que decidirse. Está frente a lo vital de su creación a través de sus personajes.

Sensibilidad meramente estética. Sensibilidad meramente humana, o digamos mejor, identificación, penetración. ¿Hacia dónde dirigirlas? ¿A qué personajes dar vida y transportarlos en síntesis estéticas y reales a la novela? Hay algo insoslayable en cada autor; un algo irrenunciable que alienta toda su obra: su

clase o la identificación y sensibilidad por una clase. De aquí derivan todos los síntomas que puedan denunciar lo sincero y auténtico con la creación artística y, desde luego, en relación con una actitud humana. No de partido —una decisión a *tomar parte*— sino de *participación* en la angustia y problemática en vuelco de expresión artística. Y Flavio Herrera se decide por su clase, por su ámbito señorial y no por ello, dentro de lo contemporáneo —lucha y testimonio de irritación de clases—, falto de humanidad. Sus personajes tendrán cierto arraigo; estarán asidos o serán desarraigados de una clase que no será, digámoslo de una vez, la del trabajador, la del campesino, la del indígena. Pero su sementera humana no es sólo el blanco o criollo aburguesados. Están las autenticidades puras del mestizo y del indígena, aun cuando no en la dimensión de personajes principales.

Quizás, actualmente, éstas sean las angustias más fuertes en la creación y crítica literarias: ¿Hacia dónde ir? ¿Sobre qué escribir? ¿Qué exaltar? Pero cualquier dimensión de artista se salva cuando se escribe de acuerdo con la actitud conflictiva interna y respondiendo a una actitud conflictiva de la época, y del medio que le ha tocado vivir. Sea ésta social, económica, estética. Porque, al final y por sobre todas las cosas, una realización literaria tiene que ser realización estética. Y esto es lo que importa.

Elegida (y esta expresión es un mero decir porque el artista es irreflexivo en el trance de la creación) la sementera humana, por sensibilidad e identificación, Flavio Herrera escribe una de sus novelas más recias: *El Tigre*.

La Lente Opaca apareció en 1921. *El Tigre* se escribió en 1932. Son once años de nuevos fermentos humanos y de impregnaciones telúricas —o diálogos del autor con lo telúrico—. Europa y su literatura están borrosas. Pamaxán-Bulbuxyá es la geografía que cierra la obra al pie de la última línea. Hay, además, madurez emocional y literaria; sacudimiento de viejas formas y contenidos. El autor quiere expresarse, no simplemente mostrarse. Flavio Herrera, felinamente, ha atisbado en el ámbito humano de su terruño. Sus dos obras anteriores fueron síntomas peligrosos de desarraigo —con recidivas en otras dos novelas de plenitud. Pero ahora, está apoplético de trópico y sus personajes femeninos van a cobrar la rotundidad definitiva.

“La mocha” es el primer personaje femenino que aparece en *El Tigre*. Es, simplemente, un elemento humano —es nuestra mujer campesina y criolla lograda— como un aditamento incorpora-

do en testimonio de realidad. No sólo da color sino que amalga-
ma un retazo vital de la ranchería de la finca y de nuestra tierra.

"En el fuego, hace gárgaras la olla donde se cuece el maíz."
(*El Tigre*, pág. 5)

Allí está la mocha, discurriendo entre mayores y mozos. Captada en un hecho humano que da autenticidad. Sin una sola línea descriptiva, la mocha, con su ambiente y expresividad toma carácter. Al comentario de un caporal, con motivo de la llegada de Luis —uno de los personajes centrales de la novela—: "Buena parranda va a haber", la mocha responde: "Par'ellos. Nosotros aquí siempre fregados y trabajando como animales." (*Id.*, pág. 6)

Y la mocha desaparece. Se confundirá en la fiesta de Concepción, en la procesión y en la zarabanda, entre otros hechos humanos suyos. Quedó su denuncia y protesta. Su amargura de mujer anónima en las rancherías. Sencillamente dio un trocito de permanente vida. No llegará a la prestancia de personaje fundamental. El autor únicamente la incorpora a su literatura como una realidad ambiental.

Así como 'la mocha' de fugaz, también atisbarán otros personajes femeninos. Obedecen a un ritmo síntesis de la novela, que incorpora determinadas dimensiones de la vida.

Entre la fiesta, también la comedia criolla: "La Princesa del Guayabal" dándonos otro personaje:

"...salta a la escena una niña enharinada. El pelo en bandos. La trenza a la espalda. La teta saltona bajo el percal de la blusa y el nalgario rotundo y temblón." (*El Tigre*, pág. 20)

Dos veces personaje: en la novela y en la ingenuidad de la dramática pueblerina; sin nombre, y en acción de siete líneas queda plasmada una estampa que conlleva un injerto auténtico, de captación ingenua y a la vez sensual.

Adela y Feliciano: dos criollas de auténtica cepa hacia el segundo tercio de la novela.

"Sale Adela. Pañuelo atado a la cabeza. Suelto el rebocillo. Va hacia el viejo y lo abraza gimoteando." (*El Tigre*, pág. 59)

Adela había vuelto a la finca con su hijito moribundo. Luis no pudo salvarlo. Lo cobró el trópico.

Adela es otra mujer eterna en el trópico. Amor. Rapto. Amancebamiento. Y la violencia procreando —procrear para un

trópico que engulle. Adela vive en una estampa de puro criollismo. Adela es una penetración sincera que desvela a una permanente mujer en el maridaje de pasiones y tragedias que es lo criollo, lo tropical. Apenas una expresión en sus labios en dos capítulos: "—¿Ya se va, compadre?" (Id., pág. 62) La de Adela es una expresividad silente. Toda ella y parte de una humanidad sugeridas. Y sugerida Adela en un dolor fugaz como encuadra en la novela moderna: estampa rápida, pero vívida, procedente de una realidad. El "pañuelo atado a la cabeza" es la muestra del dolor cuando la muerte de un deudo, expresión objetiva de dolor. El muertecito promueve el lloriqueo y la queja para resobarse con el acordeón en amasiato de dolor y de "son". Adela muestra la maternidad eterna en la Costa. Y así seguirá. Recordará, en fruciosa aventura, la violencia de su raptó, y procreará y seguirá procreando con un hatillo de muerte a la espalda. Y otro velorio y más gimoteos y el compadre nuevamente en afirmación de trópico sensual...

Feliciano es el reparo erótico en el velorio. Ella afirma una autenticidad de clima, eslabón para recomenzar la vida, la vida fugada del niño entre los lagrimones de las velas. Feliciano, congruente con su tierra, con la ocasión y expresión criollas. Personaje para el ojo fisgón y la apetencia violenta. Personaje sencillo, agreste y sugerente de malicia criolla. Ahijada de Tío Bacho, arremolina la prestancia aventurera del "viejo de plata y de bragueta".

"Quiere abrazarla. La moza hurta el cuerpo en coqueto melindre. Pasa una ronda de aguardiente. Humea el café en las tazas pringonas y desorejadas.

"El viejo se aparta con la moza; le dice por lo quedo:

"—Preciosa, por qué no te venís conmigo a Balamiyá. Vení a cerrarme los ojos. Ya estoy viejo y necesito una niña que me cuide; pero una niña segura como vos, que sos mi ahijada y que te vi crecer...

"*Feliciano*.—Pero usted, Tío Bacho, tiene quién lo cuide.

"*Tío Bacho*.—Mentira, chula. Más solo que un pizote.

"*Feliciano*, sonriendo con malicia: —Y la que se trajo de Escuintla ora un año, por Concepción, se acuerda?" (*El Tigre*, págs. 60 y 61)

Flavio Herrera ya penetró en sus personajes definitivamente. Ya está dentro de la expresividad propia. El verdadero descubrimiento de lo criollo, sin aditamento preciosista en confusión cosmopolita, ya irrumpe con decisión literaria auténtica.

Quizá no haya otra novela suya o cuento donde se muestre con tanta madurez tropical a dos personajes como Feliciano y Tío Bacho. La descripción fue breve: "Una criolla zancona y bonita". Lo demás, es pura expresividad humana para culminar en el relato:

"En esto, el viejo se inclina por el flanco. Coge a la moza por los sobacos, la alza en vilo y, picando espuelas, arranca a galope con la presa. Se los traga la noche entre un barullo de alarmas que desbarata el viento." (*Idem*, pág. 63)

Acción y relato. La estampa es una observación sincera. Flavio Herrera ya aprendió (*recordó*) el lenguaje de su pueblo y redescubrió a la mera criolla, mezcla de ingenuidad, sugestión y malicia. Porque Feliciano es el realismo femenino ingenuo. Ella es tal cual es.

Flavio Herrera ya sorteó a sus personajes de *Cenizas* y de *La Lente Opaca*. Se salvó Simona, el atisbo de lo criollo.

Hay ya un magnetismo por la belleza criolla en la novela de Flavio Herrera, una avidez sincera y sensibilidad inquietada que va a sustanciarse en Margarita. No importa que en el campo emocional de Luis, Margarita sea el titubeo, la desazón.

Margarita es Simona, la de *La Lente Opaca*. Es una constante femenina en el cuento y en la novela; es personaje que crece y se desarrolla en plasticidad humana. Margarita ya estaba en la magnitud del *hai-kai*:

LA MARGARITA

¿Su historia? Ingenua y trivial:
asoma tras de la trilla.
Viste camisa amarilla
y pollera de percal.

(*Cosmos Indio*, pág. 28)

LA CABELLERA

Media noche cerrada
sobre la frente abierta
como una madrugada.

(*Sinfonías del Trópico*, pág. 12)

Ella es angélica y pura; fiel congruencia de una literatura y de una realidad humana.

"Bella y con nombre de flor —Margarita—, sencilla, discreta, humilde como esas margaritas que salpican en mayo la llanada..."
"Es la criolla triste que crece sufriendo el atisbo del fruto fácil y la pedrea del ojo lascivo." (*El Tigre*, pág. 23)

Una pueril pureza y un dulzón aire de infancia: "Luis, al volver a verla, sintió esa alegría de los niños que, inesperadamen-

te, encuentran un día, en un rincón, algún juguete que habían olvidado." (*El Tigre*, págs. 23-24)

Margarita, ahora venida a menos y en el arrumbo de la finca de Luis, pide a éste que la ayude para irse a trabajar a la capital. ("Don Timo, su abuelo, fue dueño de 'Las Cruces'." Tenía hermanas. "Don Timo las llevó (a Guatemala). Las puso en Belén. Les dejó tierras; pero cuando el Gato lio el petate (el padre de Margarita) la madre de éstas se lio también con un borrachón que les bebió la herencia." (pág. 35)

Margarita está frente al venteo de Fernando. Por otra parte, quiere ser algo:

"Yo quisiera emplearme en casa de alguna buena familia... en alguna tienda... Pero allá, porque aquí estoy acoquinada y, en cuanto paguemos, quiero salir del monte." (*Idem*, pág. 26)

Luis entra en conflicto: ¿Ingenua o perversa?

"Luis sentía cierto halago viril ante aquella cosita rústica, pero bellísima y, en fin, hembra." (*Id.*, pág. 29)

Una alternativa vital y primitiva para, al final, después de un arrebató, besarla

"en la frente, con la melancolía del macho que renuncia ante el enigma de la hembra, sintiéndose torpe. Acaso idiota... Sin saber si en la renuncia fue ridículo o delicado." (*Idem*, pág. 32)

Margarita es la tragedia de la criolla venida a menos. Impacto de suspicacia. Cavilación de posibilidades para el contubernio fácil y un "bastardito". Presa en perspectiva —ya lo dijo el autor—:

"...carne manida para el jayán rijoso que se embosca y asalta en un atajo." (*El Tigre*, pág. 29)

Silenciosa y pura, con un amor escondido —regüeldo romántico en la novela—. Enraizada en un profundo y escondido amor. Asediada. Ignorada. Contraste de belleza y de olvido. Síntesis de indecisión y de deseo. Podría ser algo; pero es objetivo de lujuria, de explotación por chinos; víctima de un prurito indolente e indeciso de Luis. Objetivo de violencia, de deseo. Ser anónimo rescatado, en fin, en el recuerdo de un juguete arrumbado.

Margarita es decisiva —digámoslo pensando en voz alta— en la vida y en la literatura de Flavio Herrera. La clave de Margarita está aquí: Margarita es disyuntiva en la creación literaria de Flavio Herrera. Es su encrucijada, como hombre y como escritor. ¡Quién sabe qué prestancia significativa tiene para Flavio Herrera! Es su decisión literaria y, también, su decisión vital. Flavio Herrera la sacrifica (él también se sacrifica al final de la novela...); pero ha sacrificado a un personaje que, no por anecdótico y fundamental, pudo significar a la criolla definitiva, en toda una dimensión de su novela. Margarita, así, pasa a ser ingrediente incorporado para dar testimonio de color y de autenticidad secundarios; incidencia que incorpora algo de la tierra nuestra; elemento íntimo que no quiso el autor que fuera decisivo en su vida y en su creación. Prefirió la criolla de trasplante, olvidadiza de su alcurnia agreste, aburguesada, elegante...

Y hay un diálogo aberrante —desde luego, es un monólogo—, pero en plan de novela, recurre al Chato Ortiz como interlocutor de su propia alma:

“...Margarita tiene algo de cosa que sabe a tierra, romance de la criolla plebeya! algo que huele a tradición; genuino; sin mixtificaciones. En su traje... en sus sencillas costumbres. No tiene para el agua ‘Farina’, pero no apesta a perfume barato como la mujer de tu administrador. Prefiere oler simplemente a romero. Es algo vernáculo, como la naranja del Rabinal, el chile de San Martín y la manzana de Tecpán. Castiza, así como —en su españolidad y, naturalmente salvando las distancias por linaje y condición— es castiza la de Viera.” (*El Tigre*, pág. 124)

¿Venció en lo sensible la femineidad hispana? ¿Hay un aire señorial, castizo y burgués irrenunciables? Linaje y condición: eso fue lo que no pudo salvar a Luis. Eso fue lo que inhibió al autor para *participar* en la angustia de Margarita. Sin embargo, Margarita rige en la vida de Luis, pese a su pujo de señor y a sus “escrúpulos pueriles”. Cuando la insinuación del Chato Ortiz:

“—Entonces, anfitrión espléndido, brinda con creces la hospitalidad y dame chance... Tú que sabes historia, acuérdate que no sé qué tribu de no sé dónde acostumbraba ofrendar al huésped con una doncella...”

“Luis sintió esta última frase como una bala en el corazón.” (*El Tigre*, pág. 37)

También, al final de “El Vértigo”:

"Luis quedó aplanado, humillado por la turbia, por la inmensa melancolía de la vida, pensando en Margarita, sin saber por qué." (*Idem*, pág. 96)

¿Sin saber por qué? Sí lo sabía y lo rehuía. Había un algo convulso de amor y de clase. ¿U otro presentimiento? (¿Persiste la línea íntima de Simona?) Al final, no sabemos qué haya. Sin embargo, se vislumbra sinceridad y dolor por lo renunciado y, como cosa renunciada, no hay otro personaje criollo femenino —juvenil— que en la más pura de las vendimias recoja tantos adjetivos y maduros símiles, tantas y afirmadas metáforas e imágenes.

Margarita está en lo bello y puro, confusamente con lo sensual y arrebatador del trópico:

"Carne trigueña de quince años en cuya línea el trópico anticipa la turgencia venusta y la oscura y picante desazón del sexo." (*El Tigre*, pág. 23)

Carne trigueña auténtica dentro del giro semántico criollísimo del término.

"Los ojos inmensos y la mirada líquida, lejana, pensativa y con una renunciación de atardecer..." "Es la criolla triste..." (*Idem*.)
"Fina la cintura —tallo de canela brotando en el milagro de los trópicos." (*Idem*, pág. 24)

Margarita está en la curva de la interpolación estética, en el diálogo consigo mismo del autor, en su enervamiento poético:

"Los brazos, en lira, las manos enlazadas tras la nuca; hundidos los riñones y el pecho erguido, llenando una curva de gracia frutal y erótica y —casi saltando del escote, señalados en la tela de la camisa— los senos duros y redonditos." (*Idem*, pág. 97)

"Vi bañándose en el río a Margarita. ¡Qué cuerpo, mi madre! Era como la clave lírica del monte. Toda la gloria del paisaje, incorporándose a su belleza." (*Idem*, pág. 123)

Y hasta en su proximidad a la violencia y procacidad de Fernando está Margarita digna: "La única cabroncita que se me resiste." (pág. 34) e inmediata a la acción primitiva. Objetivo de exacerbación sexual; de deseo.

Margarita renace en la línea romántica insoslayable, en la soledad, en la angustia nocturna de alma sencilla y en las lágrimas:

"...Y esa mirada se fue tras él hasta una vuelta del camino como un pájaro, uno de esos pájaros que en las montañas de los trópicos siguen, fieles y mudos, a los caminantes." (*El Tigre*, pág. 97)
 "... y, cada bote, a ella le sonaba dentro, muy dentro, hasta el corazón. Entonces se tendía en la cama a soñar sin dormir, porque ya no podía. Contaba las horas y las sentía caer hasta el camino, desnudas, ateridas, abandonadas como ella..."
 "como lloran todavía algunas mujeres románticas entre los cabos de algún sueño roto." (*Idem*, págs. 97-98)

Margarita es lo angélico en la novela de Flavio Herrera. El eterno angélico. Plástica de la autenticidad criolla. Constante en su crecimiento, y permanente, sin cambios de actitud ni de destino. Congruente su realidad psicológica con su expresividad sencilla, sus silencios embarazosos e indecisiones; en su angustia cuando el acecho de Fernando, y en su amor escondido y silvestre por Luis.

El Tigre fuera la novela de Margarita, pero lo violento fue más contundente. Y esto es la afirmación de Margarita como personaje. Su presencia ingenua es un contrapunto en lo tremendo y fuerte. Ésa era su misión, y la cumple hasta en "El Último Zarpazo". Margarita es la "mañana limpia como el alma de un niño..." Y, cuando Juan Noguera se lanza sobre Luis, podría decirse que escucha todavía el nombre de Margarita, en la más incomprendible de las renunciaciones.

"La Niña Josefinita", así, entre comillas, para darle alguna significación, es la madre de Fernando, Luis y Felipe. Arrumbada, sin trascendencia; apenas si "de ella el mechón rubio, trigueño", en la greña de Fernando. En seis líneas está definida con su "destello romántico" y "su prestancia triste". Es la señora que quizás advino de la mengala austera —la simbiosis maternal del mestizaje—, sencilla y a la vez majestuosa en el quehacer de la casa y en el menester cerril de la crianza de los hijos. Flavio Herrera no la menciona más; sin embargo, se la adivina en los corredores de la casa, en la cocina; de ella dimana la sabrosura de la pitanza; se escucha su sereno y mesurado hablar con las campesinas e indígenas de la servidumbre. Su gran papel es dar a Fernando, a Luis y a Felipe —la tríada humana inexplicable, enigmática— y, también, generar 'entreveradas', a dos hijas ya fallecidas. Esto, para dar acento de realidad y de soledad.

Doña Josefinita es silenciosa; así transcurrirá su vida en la novela donde tiene significación de arrumbo, para sólo intuirse

su presencia. Está bien captada y penetrada. Sus giros idiomáticos están ausentes, pero entre su medio finquero y familiar es congruente. Se la adivina en la cercanía del fogón y en la ternura maternal. Es plástica en su única actitud enunciativa y su marco literario es cabal en su respuesta al ámbito y en lo que tiene de angélico por madre. Es la esencia resignada y cristiana.

Alicia. Alicia no es "El Efluvio del Monte". Alicia no emana del trópico meramente, en un sentido lato. Ella emana de otro ámbito. Flavio Herrera, para dar testimonio de su sensibilidad y preferencia emocional y social, sitúa a Alicia dentro de *El Tigre*, y pareciera, a veces, únicamente como el incidente erótico. Trascendente en la carne y el sexo, Alicia emerge de la novela al igual que en el impacto que sufre Luis, con "una seducción fulminante". Su realidad es el mundo de Flavio Herrera. La hipersensibilidad de éste ha encontrado el contrapunto emocional para Margarita.

Aquí no hay prejuicios. La captación de Alicia es rápida. Una congruente expresividad juega entre lo real y psicológico de Alicia y su definitiva línea:

"Era bella y, sobre todo, tenía sex-appeal. Luego, tan incitante. Con aquella manera de resbalar entre los brazos, casi de abandonarse. Aquellos tics mal reprimidos de la mano y su olor, aquel olor..." (*El Tigre*, pág. 81)

Alicia se ve; se toca; se siente. Se *siente* en todas sus dimensiones y latitudes humanas. Un suave ser diabólico hay en ella, pero es el demonismo de la belleza, con sagacidad ingenua y una dulce, crepitante y delicuescente sensualidad.

En Alicia están los circunloquios y el disimulo que aprontan la inquietud sexual. Insinuación. Oferta. Margarita no.

Alicia no iría más allá de lo incidental erótico si no provocara lo tremendo e insoslayable del zarpazo del trópico en dos de sus dimensiones: la sensación del trópico mismo encrucijándose con lo estético, y la profunda exacerbación del sexo.

Alicia era el personaje femenino destinado y estereotipado para Luis. Alicia es de su rango y procedencia. Alicia es una realidad para Flavio Herrera; surge de alguna profundidad auténti-

ca. Por eso la ha captado hasta en las líneas más íntimas; su penetración llega a las reconditeces y turgencias emocionales de Alicia. Sabe de su soledad, de su tedio; intuye su embuste y avizora la urgencia que la lleva a la oferta. Hay captación humana que llega hasta el olor. Luego, el autor conoce la frase propia de su mundo: el escamoteo, la insinuación y el equívoco. Flavio Herrera la ha captado: Alicia es la hembra-respuesta del trópico.

Pero Alicia, ya lo dijimos, provoca algo fundamental en *El Tigre*; provoca en el sentido de *excitar*, y en el de *irritar*, *exacerbar*. Alicia es un efluvio dicotómico tremendo que trasciende en humanidad representada por Luis.

Alicia excita la sensación portentosa del trópico.

Luis va al encuentro de Alicia. Ir hacia Alicia es ir hacia la almendra profunda:

“Una sinfonía bárbara y grandiosa. Música cósmica de polirritmo elemental. Oyéndola, sentía el alma escindida, bifurcada, solicitada por dos sentimientos divergentes. Uno que le mecía el oído y le proyectaba en la mente un delirante cine de paisajes y el otro, represado allá, en el fondo de la carne, borbotándole en una espuma picante que acendrababa el deseo y le llegaba en orgasmo hasta la piel y en un tumulto de sangre, a la cabeza; por instantes dominaba un sentimiento, por instantes otro, el otro: la emoción estética.” (*El Tigre*, pág. 87)

Ésta es una de las claves de Alicia en la novela. Uno de los porqués de ella en el trópico: “la emoción estética”, una emoción que se sublimiza y llega hasta la sensación del miedo:

“Él mismo, en aquel instante, se sentía presa de un ofertorio vago, anónimo y absurdo. Temblando abría furtivamente la luz de su linterna, sintiendo, adivinando la inminencia, la proximidad del acecho, del peligro. Esperaba la presión reptante que le subiera por las piernas... esperaba en la piel el contacto viscoso, la dentellada felina, el zarpazo fatal...” (*Id.*, pág. 88)

Luis vive lo divino de la contemplación y emoción estéticas (el trópico como sensación), en la profundidad de la espera y en la profundidad de la jungla.

Luis va hacia el encuentro de Alicia. Ir hacia Alicia es ir hasta el cumplimiento de la exacerbación. Luis vive una antesala

vegetal de angustia donde, lentamente, en una maceración tortuosa y por un filtro insoslayable va de la sensación al impulso. Hacia un impulso que lo vuelve elemental:

"La sintió cerca... Era una india alta, silenciosa, fantasmal."

y Luis

"...le saltó encima, como la pantera en acecho sobre la presa. La tumbó..." (*Idem*, pág. 89).

Luis vive lo demoníaco de la exacerbación sexual (el trópico como impulso). En la jungla hay una emoción estética derrumbada.

Ésta es la otra clave de Alicia en la novela. El otro de los porqués de ella en el trópico. Alicia emergió para que se fundiera la emoción estética con la exacerbación del sexo. Saltó, igual que una pantera, lo inusitado en la novela, y éste, precisamente, es uno de los aspectos de *El Tigre* donde hay alcance y categoría de novela nueva. Por Alicia cuenta la belleza, lo brutal y lo demoníaco. Éste es el testimonio de Alicia, y su testimonio es una sugestión inmensa.

Después, la entrega en "El Vértigo". Alicia es la "gatita sobona, sabia en la caricia..." (pág. 93) Alicia ha sido captada en el amor y en su final amargura:

"Pero, los hombres, ¿no comprenden? Ustedes, ¿no piensan también en nosotras? Que en tanto tiempo no es posible... que, a veces..."

"Y la humedad de los ojos le apagó la voz." (*El Tigre*, pág. 96)

Alicia llega a constituir la obsesión sexual. La cabalgata diurna hacia "El Pino", en una evidencia de continuada exacerbación. Pero es una exacerbación lenta e intensa, de consunción tropical. Y esto no lo soslaya la novela contemporánea, porque es evidencia humana.

De repente, Alicia se quiebra. En una carta de Ortiz (pág. 124) está su derrumbe. No pudo llegar al paradigma de belleza que constituye Margarita —lo inasible por internas ebulliciones— "—clave lírica del monte". El intento de reflexión ensayista (afortunadamente brevísima) es un síntoma de su derrumbe:

“¿Qué ganas con adornar al pobre marido de Alicia?” (*Idem*, pág. 120)

concluye por significar el hastío de Luis o la devaluación de Alicia como elemento emocional, como belleza femenina.

Sin embargo, Alicia, hasta el final, aparece en una confluencia de imágenes: Luis... “Piensa en Alicia... en Margarita.” *Id.*, pág. 145)

Doña Pilar de Osegueda. En el señorío del rugido y de la garrá, doña Pilar de Osegueda es una de las huellas más rotundas y auténticas. En ella concurren las líneas que estructuran a la mujer en su plenitud de belleza y madurez, las líneas que perfilan el dejo castizo femenino arraigado a nuestra tierra y el cambio violento por el zarpazo.

“Era una cuarentona opulenta en cuyo maduro esplendor se mellaba el filo de los años. Robusta plenitud de hembra brava.” (*El Tigre*, pág. 103)

.....

Luis “tenía ante sí a un espectro. Una silueta alta; pero desgarrada, encorvada. Aquel rostro pleno y hermoso del recuerdo, ahora anguloso, filudo, acusando óseas prominencias; encarnizando hundimientos y demacraciones, casi desnudando mundos relieves del esqueleto; y, ¡la color tan quebrada! ¡aquel mate trigueño era eclipsado en cenicienta lividez!; pero lo que en ese rostro vivía una vida delirante eran los ojos. Ojos de fiebre, de extravío; ojos de manicomio.” (*Idem*, págs. 105-106)

Es la hembra bravía derrumbada y vértice a donde, confluendo, van la violencia de Fernando y el terror, la angustia y la confusión de Luis.

Fuerte, garrida es la prestancia de doña Pilar en la novela porque es un evidente conflicto humano:

“...sentí un golpe en la nuca, luego otro en la cabeza. Iba a gritar o grité. No recuerdo, pero una cosa áspera, callosa, una mano me tapó la boca, mientras una como tenaza me aferró las piernas y...”

... “Sentí un incendio en la cabeza y ese ruido que hacen las chicharras...” (*Idem*, pág. 107)

Y luego, el regüeldo biológico, la gestación sucediendo a la violencia en un milagro sórdido y absurdo. La regurgitación elemental que también se está haciendo vida: hay una zarpa infan-

til aferrándose en las entrañas, gestándose, creciendo como prolongación ominosa de Fernando. En el fondo de doña Pilar hay un matapalo biológico, humano, tateando en la entraña.

“Considere Ud., doctor, yo tengo algo en mis entrañas; algo de ese inmundo, de ese maldito desconocido. Algo que me humilla y ensucia y, aún tengo un temor más espantoso; miedo a que pase el tiempo y llegara yo a querer esto . . . esto que llevo . . . y que aborrezco . . . (Id., pág. 111)

Un terror agazapado y creciéndose es la estampa de doña Pilar de Osegueda. Su realidad llega al desborde en su confesión angustiada. Un terror penetrado hay en doña Pilar con el resquebrajamiento de sus principios cristianos en la insinuación que hace a Luis.

Su juego idiomático, atormentado, desbordado, sus lágrimas, su reacción psicológica, en fin, adecuados a su realidad física, dan uno de los personajes rescatados como fruto de violencia en el trópico.

Doña Pilar responde al señorío del rugido y de la garra. Levadura castiza hasta en “la color tan quebrada”, doña Pilar está asida, entroncada al trópico en realidad literaria y humana. Su honda desesperación, su fracaso de hembra brava, su hundimiento y “llanto sin fondo” calan hasta en las expresiones más reales y femeninas en el trance angustiado. Y luego, su intuición. Ve el zarpazo en sí misma. Vislumbra al hechor; de ahí que haya recurrido a Luis, pese al vínculo. Pese al vínculo no. Era el vínculo el que buscaba y no para complicidad en la venganza, sino como búsqueda de refugio y para dar un testimonio más de lo elemental y brutal.

La sugestividad del autor plantea la duda en el alma de Luis. Pero se filtra la verdad para que éste pronuncie el: “—Sea, doña Pilar . . .” y provocar el derretimiento en “llanto de gratitud” en transmutada conformidad humana.

La de Viera constituye una clave estética y la afirmación emocional y social del novelista. La de Viera es la constante de belleza en toda la novela de Flavio Herrera. Es la línea ascensional en litúrgica actitud por la belleza femenina.

La de Viera aparece incidentalmente. Fermenta una cosa estética que no puede soslayarse porque la devoción por lo bello es

honda y pura. La de Viera es una esencia injertada, poesía transportada al trópico por una sed ineludible de expresión. Es algo pertinaz en el novelista la denuncia de sus percusiones estéticas. La figura de la de Viera se anunciaba en una serie de impresiones y, de pronto, aflora en la novela.

“La de Viera, monumental, escultural...”

“Esa dama que me sugiere una vida de sol y mar azul. Gracia mediterránea... Días de corridas de toros béticos... Su belleza tiene la armonía y la gracia que da la hermandad de las cosas naturales...” (*El Tigre*, pág. 124)

.....
“Cuando saltó del trampolín, elástica, esbeltísima, las manos unidas por las palmas; los brazos tendidos —quilla del aire— voló un instante horizontal, fingiendo un pájaro en vuelo con las alas quietas...” (*Id.*, pág. 127)

La de Viera es una belleza para expresarse. Intocable. Representa una interpolación estética pura. Brevísima y fugaz y metéorica, con el aditamento de la reflexión dinámica de un mundo nuevo e intuicional para la mujer. La de Viera aparece y pasa sin una sola expresión, pero está penetrada en la pureza más íntima de la curva. Tiene una actitud plástica que deviene toda la dimensión de captabilidad que el autor alienta para lo bello. Una figura litúrgica y devocional la eterniza como paradigma estético:

“Luego, arqueada, la gracia eterna de la curva ungió la línea de su garganta hasta los pies, dibujando, en el segundo, un segmento de arco perfecto. Después... al agua —flecha de alabastro.” (*El Tigre*, pág. 127)

La de Viera brota blanca en una línea de agua y de clorofila. Eva eterna creada para lo intocable. ¿Por qué no se adjudicó esta prestancia de helenismo moderno a Alicia, a Margarita...? La de Viera es lo que no se desvanece. La aspiración. Lo eterno. La de Viera, literariamente, constituye lo radical en la descripción de la belleza femenina en nuestra literatura contemporánea. Nada de adjetivos quebrados. Es acción. Sin palabras. Movimiento en curva definidora de lo bello.

Afirmación de lo castizo en la expresión madura de nuestras letras, la de Viera también muestra una incertidumbre y el desasosiego en la fijación de la imagen femenina en la novela de Flavio Herrera, mas recordemos, y repitamos, Flavio Herrera tie-

ne la devoción total, la pasión y entrega por lo bello en la mujer. Si Margarita es lo eterno angélico, la de Viera es lo eterno estético. En fin, la de Viera no es una simple descripción en la novela, sino una impresión poética emergida de la emoción de la vida misma, representando, además, lo femenino contemporáneo y dinámico. La de Viera es ansia de realización femenina en actitudes modernas y positivas.

Fernanda:

"... mocita bruna y paliducha, con un halo de belleza bravía en los ojos y un crío sucio en los brazos." (*Id.*, pág. 130)

Fernanda muestra la otra huella. La más profunda. De ella sólo se escucha:

"Un grito largo, ululante, desolado. Tan largo que parecía no terminar. Tan desolado como arrastrando toda la pena de la vida." (*Id.*, pág. 129)

y se ve su cuerpo

"... Un cuerpo con un brazo fuera, un brazo tendido hacia abajo, como una rama agobiada. El tronco, aquel tronco desnudo, remataba en el cuello en un muñón negro. La cabeza —cortada a cercén— colgaba por los cabellos del borde del camastro. Aquella cabeza de medusa salvaje con los ojos desorbitados en un extravío de locura!" (*Id.*, pág. 134)

Heroica frente a la exacerbación sexual y la bestialidad de Fernando, se intuye su lucha elemental, su terror en la soledad ante el zarpazo. Hay un vestigio bravío de su estirpe indígena recóndita. En ella está otro síntoma de un ente convulso y felino, primitivo y caótico. Fernanda sustantiva la denuncia indígena y criolla frente a la violencia:

"—Pedro Toloc, pero no está... se lo llevaron al servicio. Sólo su mujer, la Fernanda." (*El Tigre*, pág. 130)

La estampa de Fernanda produce la pavora en un retémblor de humanidad descoyuntada. Y... ese "chupeteo" bárbaro y ávido de aquel "rapacín mudo, indiferente, aferrado furiosamente a los senos de la muerta..." (pág. 135) produce el terror desbordado del trópico cuando señorea el bramido y éste se pierde entre los huatales.

Fernanda no es incidente o estampa macabra para impresionar. Tampoco es indicio; no. Es evidencia de lo demoníaco y del miedo más allá de lo humano. En Fernanda hace presa la fuerza instintiva y el trópico, prolífico, también engendra esta dimensión humana tan violentamente concebida, tan expresiva de la ceguera, violencia y bestialidad.

Frau Glura. Frau Glura es un personaje fugaz. Dentro del trópico, aparece con un color peculiar de extranjera insensible y objetiva. Es un toque rubio y frío, de expresividad y de contraste. Frente al espasmo del trópico y la dentellada, "su paso de sainete": la víbora ha triangulado la vida de un hombre y ella es el réclame por la piel.

Luego, su plástica "magrez zancona" y la aparente vacilación del sexo en comparación con el marido. La expresividad de Frau Glura es afortunada. Es el toque nórdico en la Costa Grande.

El elemento indígena en *El Tigre*, lo mismo que en otras novelas, lo expondremos en capítulo aparte. Lo indígena constituye una esfera de categoría propia para su estudio.

Flavio Herrera recoge en *La Tempestad* cuadros maduros de la mengala de Amatitlán y de la indígena de Palín. Son vistas rápidas del paisaje humano, tomadas con avidez, que le dan vivacidad y dinámica a la novela, aun cuando se queden en lo descriptivo; sin embargo, evidencian la tierra y muestran el primor de elementos humanos femeninos que ponen una vocinglería de color:

"Mozas gárrulas y morenas al asalto. Llenan los vagones pregonando con son alegre y cantarín el condumio y la golosina. Mengalas. Listón en la trenza reluciente. Camisa de trapo vivo. La enagua con fru-fru de almidón cogida sobre la grupa por la cinta del delantal. Mengalas con cestos chatos y repletos. La golosina alegre y el dulce castizo." (*La Tempestad*, pág. 14)

"Jardín de refajos y estridentes güpiiles. Los colores gritan con rabia." (*Idem*, pág. 16).

Mengala, indígena, traje, condumio, golosina y fruta dan color y música vertiginosos. Se está captando el paisaje con la inci-

dencia humana. Se plasma estampa criolla de donde surge la figura atrevida y asoma la imagen en un sesgo de novela poemática.

Estas visiones son afirmación de la pertenencia de la Costa: la criolla y la indígena consubstanciadas con la tierra. El giro vernáculo y el enunciado de cosas criollas acentúan la captación de estos hechos humanos donde la mujer, principalmente, es sugestión guatemalteca, hispanoamericana.

La Tempestad es la novela de Leonarda, la criolla auténtica. Leonarda representa la lucha por la tierra, y, aparte del desarrollo de la dimensión mestiza-femenina, constituye el crecimiento agreste que se está perdiendo frente al avorazamiento actual que violenta autenticidades. Leonarda identifica la epopeya del café. A través de ella se atisban los grandes problemas de la clase media.

Pero no adelantemos. Acerquémonos a esta mujer de "cepa caciquil", mas capaz de alentar en sus reconditeces primitivas lo más puro y fuerte que pueda haber en la adolescencia; lo más tierno y violento que pueda haber en la mujer; lo más profundo y cristiano que pueda haber en la madre.

Como *La Tempestad* es su novela, Leonarda está paso por paso. Cerril, sana y brava, su vida discurre en la montaña:

"Era aún niña y cabalgaba potros cerriles en albarda, hacía el ordeño, mudaba las bestias a persoga, ayudaba a la madre en la mollienda, llevaba a los hombres el col con el tasajo en chirmol y las tortillas hasta el monte..." (*La Tempestad*, págs. 83-84).

Leonarda también es un ingenuo y fustigado orgullo criollo. Le duele la ignorancia familiar y un vuelco de ambición la acerca a "la doctrina" donde aprenderá a leer. Aquí, en esta promiscuidad, conocerá a Vicente Zabaleta. Hay una primitiva belleza y montaraz picardía en el desasosiego que provoca Leonarda en Vicente:

"... y una tarde, mientras el cura interrogaba a un rapaz sobre los santos mandamientos, Vicente se dio maña para colocarse junto a Leonarda y, a hurtadillas, le palmeó la grupa escurridiza. Oyóse chasquear un pescozón y Vicente, con la mejilla bermeja, pasó tres horas hincado, haciendo penitencia y rezando el padre-nuestro por mandato del cura." (*Idem*, pág. 85).

Cosa pura del monte, logro de lo inédito enmarcan a Leonarda. Después, el amor, con una plástica interior pura en la capta-

ción de este personaje. La criolla sagaz rehuye el simple maridaje; su orgullo se avienta en actitud montaraz.

"Leonarda... era bravía y violenta y agria de terquedad..."
(*Id.*, pág. 85).

"Era altiva, soberbia con cimarrona altivez que repudiaba toda oferta en razón de gracia o dádiva que a ella se le antojaba humillación y mancilla de la dignidad." (*Id.*, pág. 88)

Hay en ella actitud de primitiva alcurnia, y revela aprehensión cabal y profunda de una realidad inmediata.

Leonarda, en símbolo social y síntesis psicológica, llega a denominar toda una caracterización donde tampoco se soslayará el complejo agobiador que definirá su intimidad. Veámosla en el relato: una infantil agresión va a subrayar la vida de Leonarda. Cuando niña, en la estampa de la doctrina, otra chica le rechaza el chal que ella le ofrece:

"Leonarda sintió que un toque de fiera le aborbelló en la sangre. Odió a la niña blanca que la insultara, y odió a los padres de la niña que la habían engendrado blanca..." (*Id.*, pág. 89)

Así se derrumbará todo lo que pudo haber crecido de fraterno y de humano en el alma de Leonarda, y se engendrará, agazapada y expectante, una actitud frente a todo ser que no trasude lo indígena o lo criollo. Ésta es una dimensión incomparable de Leonarda.

Después, y siempre dentro de esta interpolación psicológica, el matrimonio, la maternidad y... la tierra. Pero con la maternidad "el primer hachazo en la raíz de sus planes y ambiciones" cuando su hijo, el cimarrón ya crecido —en síntoma de arraigo irrenunciable en la tierra— rehuye permanecer en el extranjero para educarse. Leonarda ya empieza a estrechar esa cosa inconforme y trágica que es la vida de la criolla. Hay una derrota, porque había un algo grande en

"...la aspiración a la maternidad. Cuando llegó este sentimiento de la maternidad, le arraigó, se le incrustó en todos los episodios de su vida, la cubrió, la animó, apagó todo lo demás..." "Para ella, solamente su hijo llegó a serlo todo..." (*Idem*, pág. 105)

De ahí su dolor auténtico al fracasar el intento de rebasar el ámbito mestizo a través del hijo.

Y más, todavía, para su intimidad de mujer: la intuición de Leonarda, de aún niña, se plasma en evidencia cuando Vicente, el marido, se lanza al contubernio con indias y mestizas de la finca. Pero en Leonarda lucha el ancestro; es tolerante cuando en los devaneos del marido hay una indígena, porque se identifica con su raza; cuando eso, no salta atigrada y violenta.

Luego, el apagamiento del sexo y la sumisión definirán el exhausto señorío de Leonarda.

Una de las realidades que más denuncian la autenticidad de Leonarda es su entronque con algunos personajes de *El Tigre*. El vínculo no es sólo de 'mención', sino de línea íntima:

"Leonarda hubo cuatro hermanos y los cuatro eran dueños de haciendas dilatadas. Bonifacio fundó 'Balamiyá'. Patrocinio tenía cacaotales en las vegas del Nahualate. Pedro una plantación de café en 'El Paraíso' y 'Buquiñá'. La hermana casó con un caciquillo vecino y unió su hacienda a la del hombre." (*La Tempestad*, pág. 106)

Bonifacio es 'el tío Bacho' de *El Tigre*, el viejo broncíneo de una estirpe tan de Leonarda.

"Bonifacio, Pedro y Patrocinio eran empedernidos mujeriegos. Amigos de farras y aventuras, pero a un tiempo, bravos luchadores, peones rudos y tesoneros. En la estirpe había un toque de erótica locura habilitada en la pujanza primitiva..." (*Id.*, pág. 107)

Chus Palencia también pertenece a la línea. (*El Tigre*, págs. 20-21)

Este hilván entre ambas novelas muestra un realismo puro y también la geografía espiritual, caótica, de la familia.

Leonarda también tiene una identificación con doña Pilar de Osegueda, la de *El Tigre*. (Véanse págs. 102 y siguientes.) Las dos representan a la misma criolla bravía de nuestra tierra. Cada quien en la dimensión de su tragedia.

Leonarda es un amasijo de sentimientos. Un permanente resentimiento muestra la violencia ingénita. Goza cuando ve trabajar para ella a los 'peruleros' que ha contratado para la construcción de su capilla en la finca; compensa el orgullo herido en la niñez. Y este regurgitar se hace tremendo cuando aparece la ciega. Es la reaparición de la niña blanca que en "la doctrina" la apostrofara.

"Aquella carita hambrienta y desmedrada de otro tiempo, aquella carita bella, pero odiosa de la rapaza que una vez, yendo a la doctrina, le repudió un chal y la dijo india. La primera humillación y el primer odio de su vida..." (*La Tempestad*, pág. 111)

La representación del complejo la lleva el autor a una plasticidad de auténtico criollismo:

"Cuántas veces, Leonarda, viendo marcar chivos en la hacienda, cuando el fierro al rojo vivo se pegaba al anca o al brazuelo, mientras el pellejo temblaba en un tufo de chamusquina y se tostaba la pelambre. Cuántas veces había recordado esta frase: ¡india!, ella sintiera también la contracción convulsa de su carne mordida por el fuego de la injuria, sólo que esta marca no le cicatrizó." (*Id.*, pág. 113)

De aquí la avidez por humillar a Jacinta, la ciega, en su reaparición. Pero hay una sucesión de golpes para Leonarda: el contubernio de Vicente con la ciega; el venteo del mismo Julián, su hijo; su fracasada ambición de casar a Julián con una 'blanca'...

Paso a paso, el autor construye una vida de fracaso rotundo. Leonarda deslumbra por lo trágico de una clase. Como personaje único, sin elaboración, sin antecedentes, así, dada exabruptamente, Leonarda plasma todo un rescate vital y emocional que llega al lindero de la locura y de la bestialidad, para alzarse, al final, grande y materna con suntuosidad cristiana. Aquella cosita blanca que es el nieto hace irrumpir la ternura y la reconciliación con la humanidad:

"Y la pobre vieja, con la greña en desorden y los ojos abiertos y dos ríos de lágrimas, contraía la boca en un mohín de recóndita ternura." (*Id.*, pág. 331)

Ya se dijo que *La Tempestad* es la novela de Leonarda. Sólo en torno a ella encontramos la dinámica humana del relato; desde luego, sin soslayar lo que en sí llevan capítulos como "Don Ramón", "La Epopeya del Café", "Las Tertulias de Paluná", y "Juan de la Cruz".

Se debe a una cierta línea biográfica íntima y a esa constante devoción por la belleza que Flavio Herrera introduce a ciertos elementos humanos que resultan verdaderamente adventicios. Estos personajes no son criollos en la autenticidad de sangre y de clase, sino elementos más próximos al 'blanco'. De ahí que

Alina y Palma sean personajes del mundo de Flavio Herrera. Nos referimos a un ámbito social; desde luego, dentro del juego de la realidad o de la ficción. Son personajes constantes en toda su novela, con lo plástico de sus actitudes, sin trascender en lo angélico o en lo diabólico.

Veamos, primero, a Alina:

"...y, en el asiento frontero apelotonada entre el abrigo, una linda mujer. Dos ojazos fijos y eléctricos como ardillas, una naricilla respingada y graciosa en un rostro blanco y sano como un terroncito de azúcar..." (*La Tempestad*, pág. 11)

Y va cobrando más perfil dentro de la novela:

"En esto, se oyó una risa de mujer a la puerta. Era un casca-beleo alegre y vulgar. Entró Alina, la mujer del tren, oronda, maquillada, ensortijada." (*Id.*, pág. 36)

Alina es una mujer vulgar. Arrancada del burdel, llega a ser la amante de Julián y a plantear uno de los problemas más hondos de doña Leonarda. Este enredo determina el crío, la clave de la felicidad final de doña Leonarda. Alina constituye el refugio de Julián, quien dentro de su pazguata vulgaridad y su cerril hombría no encuentra la mujer que ansiaba doña Leonarda para él.

Hay en Alina una constante de frivolidad y de mundanismo; trasciende por cuanto es realidad.

Alina también, por su exacerbación sensual, interfiere en la vida de César. Le asedia. Le busca. Una constante y casquivana actitud hay en ella. Es definitiva en cuanto a mujer blanca introducida en el trópico.

"...tiene una gracia fresca y plebeya. Parece un cuplé alegre estallando en el callejón de algún suburbio una mañana chorreada de sol..." (*Id.*, pág. 227)

La pegajosidad de Alina, su insistencia para con César, sin melindres, hace un juego mundano y resbaloso en la novela:

"—Si no vamos de temporada sino unas horas por conocer. Tanta ceremonia conmigo. Es como tu aplomo en no tutearme. Ya ves, yo lo hago. Te digo, embustero, algo tienes allí... Un día te caigo de sorpresa." (*Id.*, pág. 228)

Alina no pierde su aire de mancebía; ella es un fermento sexual, sin llegar a la gracia de Mariana en "El Miedo" (*La Lente Opaca*). Es Herlinda-Natalia en "Una..."; tiene un ligero asomo de Alicia en *El Tigre*. Es un carácter femenino vívido, aun cuando sin fermentos trascendentes. Es una de las tantas encrucijadas en la vida de doña Leonarda y, al fin y al cabo, la compensación de Julián, aquel cimarrón que hizo todo un mundo sensual y primitivo en torno a ella.

Dentro de la novela hay un pasaje que revela netamente otro entronque con *El Tigre*. En esta novela, Luis espera ávidamente a Alicia y, en su exacerbación sexual, se interpone la indígena de la selva. Aquí, en *La Tempestad*, César aguarda impaciente a Palma e interfiere Alina. Esta línea introspectiva delata una sustitución. ¿Una página íntima? Juegan entonces la ficción y la realidad. Una estancia es verídica: el esperar angustiadamente dentro de los linderos del sexo a 'alguien', y, de pronto, el desbordamiento del impulso y la sustitución inmediata. La india, en *El Tigre*, y Alina, en *La Tempestad*, son la consumación del impulso. Esto es lo auténtico. Alina es lo incidental, y aquí queda definido su papel en las dos dimensiones ya señaladas: el juego que tiene en la vida de doña Leonarda y su irrupción en la vida sexual de César.

Palma, y hasta el mismo César, en *La Tempestad*, son personajes intercalados en la novela. Hay un amor dulzón y titubeante. El desarrollo de la novela deja paso al ensayo.

Hemos reflexionado sobre ciertas situaciones en conflicto del autor con respecto al juego de sus personajes. La novela no puede escapar a la angustia de vida o de encontrón emocional del artista con su ámbito íntimo. Por esto es que el autor, aparte de 'relatar' la objetividad propia que impulsa a la novela, se ve en la necesidad de recurrir a la esencia humana íntima que, si bien es eterna, en la novela ha necesidad de trascender para no quedarse en lo anecdótico o en cierto bagaje emocional volcado como complemento en la novela en sí y que hace pensar en lo autobiográfico sin valor.

Palma está halada hacia la novela sin que *La Tempestad* sea la novela de Palma.

A veces, encontramos en Palma y en César figuras románticas para bosquejar todo un sistema educativo y de vida de por el 1900...

"Por aquel tiempo, César publicaba versos y se esponjó como un pavo cuando Palma le dijo que 'era su poeta' y que se lo sabía de memoria." (*La Tempestad*, pág. 43)

Pero Flavio Herrera es sincero y él mismo dice:

"Se inició un noviazgo sentimental y cursilón con todos los estragos del género: tarjetas postales, versos en los periódicos con dedicatorias puerilmente veladas; canje de retratos y mechones de pelo, celos grotescos derretidos en lágrimas..." (*Id.*, pág. 43)

Palma, posiblemente, sea una belleza ideal, pero sin aproximarse a la expresión definitiva de la de Viera. La principal falla de la aparición de Palma en la novela está en que ella promueve en el autor un prurito intelectualista de reflexión; hay abandono de la novela que es relato en sí, y no olvidemos que se señala como uno de los principales peligros que amenazan a la novela actual, el de abandonar la relación y hundirse en el ensayo. Palma arrebató páginas y páginas de ensayo: el amor, el matrimonio, la educación, la vida tradicional y la moderna, el sexo y la civilización...

Palma salva ciertas estampas costumbristas donde la moji-gatería impera; es motivo para revelar una sociedad gazmoña de inicios del presente siglo.

Palma se va entreverando en la novela con un amor dulce y ramplón. Su belleza, que no trasciende, sirve para uno que otro cuadro de amor (véanse págs. 190-91), para devenir otra vez el ensayo sobre el amor: César hacia el maridaje, y Palma hacia el matrimonio...

Estéticamente, Palma se salva en la síntesis mujer-belleza:

"Se detuvo a la orilla del agua; se enarcó toda, avanzando el pecho mientras enlazaba las manos tras de la nuca y, al hundir la línea del riñón, se hizo más neta y opulenta la venusta curva del anca mientras los senos, firmes y apretados, saltaban con gracia eléctrica y frutal como queriéndose asomar por el escote del traje de baño. Y así quedó, la cabeza derribada hacia atrás, los párpados cerrados, la sonrisa feliz vagando por el rostro abierto hacia el sol como se le ofrecen las flores. César, hundido en éxtasis, sentía borrársele el paisaje y quedar ante sus ojos sólo Palma polarizando el mundo en una sinfonía de curvas, luces y matices que se le adentraba por los ojos a la mente fundiéndosele en líricas fruiciones.

"—¡Es la lira!, decía entre su pasmo." (*Idem*, pág. 207)

Aquí, Palma viene a revelar una constante de belleza en la novela de Flavio Herrera; Palma se identifica con la lira, que es un síntoma estético.

Hasta aquí, ella. Después . . . otra vez el ensayo aun cuando hay una estampa tremenda del trópico en un confuso diálogo (véase pág. 218).

Palma se diluye sin valor en la irrupción que ella es en la novela:

"Huía en una carrera loca, irrefrenable, fatal. César intentó alcanzarla de nuevo, pero ella había desembocado ya al camino real . . ." (*Id.*, pág. 312)

La ciega. Como contrapunto, Leonarda necesitaba de otro personaje femenino. Es el personaje de donde arraiga su gran complejo, y emerge del recuerdo de su niñez. Este personaje es permanente y de un tremendo crecimiento en la vida de Leonarda; es matapalo adherido a su suspicacia indígena e inculca el resentimiento hacia el blanco. Fue la inocencia, en un melindre despreciativo, pero cuán duro iba a calar en aquella alma cimarrona. Imagen introspectiva en las fibras emocionales de Leonarda, aparece con la marca trágica de la ceguera y marca el acorde del derrumbe sentimental de Leonarda. Constituye un matiz blanco y tremendo en *La Tempestad*:

"En el rostro pálido y alongado se abrían dos ojos de gracia nazarena, dos pozos de misterio, dos ventanas al infinito. Vestía siempre una bata blanca, ceñida al cuerpo magro y elástico, y en las noches parecía un fantasma. El alma de la sombra que, a su paso, fuera ensemillando la noche." (pág. 120)

El acercamiento de Leonarda a la ciega, aquella reconciliación, forma un pequeño remanso donde la bondad de la vida es sólo una pausa en la violencia. Dos líneas convergen para hacer un vértice amargo en la vida de Leonarda: primero, la niña que la vejara y, después, la mujer, ya ciega, que la humillara dos veces: salvándole al hijo —cosa que ignoraba— y convirtiéndose en fruto para el zarpazo libidinoso de Vicente y . . . no sólo eso, ven-teo también en la lujuria del hijo. Toda una furia elemental, toda una actitud salvaje desorganizada se asientan en Leonarda en conjunción con el paisaje violento. La dimensión humana de la ciega desata un impulso de la naturaleza antes de organizarse:

"...seguía tronando el cielo. Los árboles se doblaban. Se rajaban con las copas colmadas de lluvia. Los caminos eran ríos. Los relámpagos parpadeaban alcanzándose. La tempestad era un solo rugido, un solo bramido, profundo, continuo." (*Idem*, pág. 128)

La estampa constituye el vínculo entre la expresión de la elementalidad telúrica y la figura fantasmal humana; es el miedo en su más plástica expresión. Oscuro y agazapado, provoca un temblor íntimo:

"La ciega ni miraba el camino por donde iba ni tenía ya pavor. Ya iba más allá del miedo humano. Iba sin ver, viendo la eternidad..."

...“Y más allá del miedo humano y de los caminos de los hombres, al otro día, fue hallada por un hombre en un trecho de monte sin vereda...” (*Id.*, pág. 130)

Puede decirse que la expresión de los elementos de la naturaleza son la expresión literaria de la cólera de Leonarda.

Pero la ciega sigue viviendo en la novela: la recoge Juan de la Cruz para pautar otro símbolo trágico. La ciega encarna el presentimiento, el presentir en una de sus más dinámicas y espantosas manifestaciones.

Entre Juan de la Cruz y Herr Glura —el Glura de *El Tigre*— hay un eslabón de estampa rápida. La garra avorazada de Herr Glura hunde la tierra de Juan de la Cruz para sumirlo en la miseria. El venteo de la ciega macera lentamente la proximidad de la tragedia. La ciega es una atalaya humana de lo trágico:

"Y la ciega reventó en un gran sollozo, súbito, ronco, mientras sus pupilas se dilataban como volteándose hacia atrás, queriendo ver algo, en el tiempo, en el infinito." (*La Tempestad*, págs. 270-271)

Flavio Herrera sabe explotar la estructura de la intuición. Él sabe asir el presentimiento y nos lleva de hito en hito, paso a paso, sobre el miedo, al final trágico.

Poniente de Sirenas es la novela del mar, y del entronque con el mar emerge una efusión lírica. Pese a que esta novela es un rito íntimo, hay elementos objetivos y asomos de acción que justifican la novela en el sentido de relato.

Si existe algún personaje de raigambre criolla que refleje acción en la novela, es Genoveva. Es un personaje captado rápida y

fugazmente, en la emoción de viaje. Pertenece a una realidad donde la penetración y susceptibilidad creadora del autor luchan por lograr una actitud definitiva.

Flavio Herrera, indudablemente, vio a Genoveva en esa fugacidad de dos meses —abril y mayo de 1937 en Iztapán—; se aproximó a ella e inquirió en sus alrededores para encarnarla. No es de su geografía habitual, el trópico de Pamaxán-Bulbuxyá. Como arrebató simultáneo en una aventura de línea biográfica íntima, Genoveva nos regresa a la persona de Margarita en *El Tigre*: la muchacha sencilla frente a la impasibilidad trágica del amor. Ésta es la constante y el crecimiento de este tipo de mujer en la novela de Flavio Herrera. Otra vez lo 'angélico', la renovación de un amor silencioso y triste próximo a las fuerzas desatadas de la naturaleza.

“Tenía una belleza bruna y hurafía. Dos gotas de océano, suaves de lontananza, en las almendras de los ojos. Magra esbeltez de pájaro marino. Y el alma, como marea al plenilunio.” (*Poniente de Sirenas*, pág. 23)

.....
 “Genoveva —era su nombre— se pasaba las horas en la playa, mirando fijamente a lo largo de los horizontes, quieta, muda, triste, como un pájaro que, con el alón inútil, viviera fraguando vuelos a lontananzas imposibles.” (*Idem*, pág. 24)

Flavio Herrera sabe conjugar el símil con sus elementos humanos, y una conformación espiritual constante identifica casi hasta en las figuras a esta Genoveva con Margarita, la de *El Tigre*. Recordemos:

“...y esa mirada se fue tras él hasta una vuelta del camino como un pájaro, uno de esos pájaros que en las montañas de los trópicos siguen, fieles y mudos, a los caminantes.” (*El Tigre*, pág. 97)

Margarita y Genoveva son la desolada poesía, la ternura en silencio. Margarita se enamora de Luis. Genoveva se enamora de Delfino. Ésta es la igualdad permanente. La estancia de una es la montaña y la de la otra el puerto. Las dos están frente a algo trágico: Margarita, próxima al estampido que arrebató la vida de Luis. Genoveva, próxima al chubasco que arrebató a Delfino. Las dos se entroncan en una línea romántica, ahora que Genoveva, crecida frente a los elementos desorganizados,

“... se mesa la melena hacia atrás y, con desgarrada voz, grita para dominar el estruendo de la catástrofe: —Capitán, sálvenlo usted—

des... No quiere salir... se montó al mirador. Dejó caer la tapa de la escalera... ¡Sálvenlo!

"Es Genoveva. Todos adivinan. Nadie, hasta ahora, había previsto la contingencia..." (*Poniente de Sirenas*, págs. 138-139)

Genoveva imprime un aire heroico y también profético. Las últimas líneas de la novela son para ella, pese al paréntesis que desaloja a la criolla del relato.

"La figura tenía un desaliño dramático. El dolor y la luz cruda de la amanecida tallábanle la máscara con biseles de cera. Los ojos, hipnotizados, miraban el espasmo del mar. Dijo su boca amarga: —¡Estoy soñando!"

"...Cuando la sujetaron, recogía el cielo en los ojos; pero las pupilas se le adentraban... se le iban como dos luceros ya congelados de locura." (*Idem*, pág. 142)

Genoveva, igual que Margarita, conjuga profundamente con lo telúrico; sus raíces personales están en el rumor de la montaña y del mar. ¿Por qué Flavio Herrera no desarrolló estos personajes criollos? ¿Por qué se desase de ellos o los margina? La respuesta está en su intimidad social que deriva a lo femenino de otra cepa. La mujer y su acción humana corresponden a otro timbre de sensibilidad.

Luisa. Luisa es la esposa. Encierra y sintetiza el hastío genital y lo amargo del fracaso.

"Esta vez, el odio era hacia Luisa. En estos días odio su ternura, sus cuidados, su belleza y, oh abyecta confesión! Mi repugnancia genital por ella. En los ratos de ardor, salir tras mujerzuelas de la calle antes de poseerla!" (*Idem*, pág. 30)

Luisa ajusta un engranaje elemental introspectivo de la vida de Delfino. Luisa está en la encrucijada, es desajuste entre el ansia del artista por un amor summum-estético y la absurda realidad de lo hostil y de los celos. Luisa llega a consubstanciar la repulsa por la cosa íntima, y la sutileza del autor llega a una de esas realidades nuevas de la novela, donde ya cuenta hasta el olor...

"Ya saturado de sus humores y ahito de su carne, mi anafrodisia se tornó en hostilidad y, al fin, en hastío hasta la repulsión..." (*Poniente de Sirenas*, pág. 33)

Luisa hace trascender delicadezas y sutilezas del autor frente al amor. El regusto por la exquisitez muéstrase en el buceo humano:

“¿Desde cuándo ya no amaba a Luisa? Rara vez se sabe en dónde ha comenzado la pendiente, el punto en que se inició el descenso. Un día cualquiera basta un gesto, un detalle vulgar en apariencia; pero decisivo en los designios al alma, para matarnos el sentimiento.” (*Id.*, pág. 35)

De ahí la evasión de Delfino. Primero la hurañez y, de repente, la fuga definitiva a través del alcohol.

Luego de esto, el interludio con la mujer del barco. La grande aventura. La aparición del amigo. Y el estruendo de la noticia: Luisa va a ser madre. Pero la ruptura del vínculo final es definitivo.

“Ya no me importa ni Luisa, ni el hijo que siento mío, ni me importas tú, ni el mundo entero. Me importa una mujer... Ella es el aire que respiro. La razón de mi ser... es el amor. Déjame hundirme; pero, déjame vivir...” (*Idem*, pág. 127)

Luisa concluye. Quedó como evidencia de una tortuosa introspectividad. Sus características firmes y definitivas expresan toda una realidad donde rigen el sexo, el amor, la vida marital, la sordidez. Lo que Luisa tiene de diabólico lo inventó, lo creó la mente de Delfino. Luisa lleva consigo, y en el proceso psicológico de Delfino, todo un conjunto de impresiones, por íntimas, humanas. Y esto pertenece a la penetrante novela contemporánea. Es lástima que la estampa de Luisa lleve consigo también el ensayismo. Luisa encierra el drama humano con reacciones psicológicas permanentes. Es un personaje real y congruente, pero confuso en la derivación hacia el ensayo.

A la aparición de Eucaris (Elena) precede la intuición emocional que va a fundirse con la intuición creadora en torno al personaje:

“Y, ya sobre cubierta, el aletazo del augurio sacudiendo mi vida.”

“De una cabina de lujo salió uno de esos milagros de la vida en forma de pájaro o de mujer. Visión de un segundo en que el alma, de cuajo, se me subió a los ojos ardiendo.” (*Poniente de Sirenas*, pág. 53)

Eucaris es la constante revelación de un ideal femenino interpolado en sustantivación estética. Es el aire de permanencia ideal: un personaje real, íntimo, en conjunción con la reflexión estética. ¿Existió en la vida del autor? Muchas cosas existen en nuestra vida como algo inasible, como algo inalcanzable que burla constantemente nuestra aprehensión afectiva. Y esto, escapado, llega a fundirse con el hábito creacional. De aquí devienen los personajes femeninos ideales, inalcanzables en la realidad y que hacen vacilar a la novela realista dando trastumbos en la efusión lírica. La idealidad de Eucaris, en buena parte, es la motivación para la novela poemática; y, repitamos: en buena parte, porque aun al paisaje trasciende la emoción lírica.

Abreviemos sobre Eucaris. Ya dijimos algo sobre una línea constante femenina. Esto puede ejemplificarse así:

Mariana	_____	Josefina	_____	Natalia	_____
("El Miedo"-Cenizas)		("Su Venganza"-Cenizas)		("Una..." La Lente Opaca)	
Alicia	_____	La de Viera	_____	Palma	_____
(El Tigre)		(El Tigre)		(La Tempestad)	(Poniente de Sirenas)

Es obediencia de dimensión intuitiva creacional amarrada, posiblemente, a hechos reales salidos de las profundidades del autor.

Eucaris, en *Poniente de Sirenas*, significa el arrebató que va hasta lo lírico. Eucaris sustancia el amor, el sexo y la posesión. Flavio Herrera va a las honduras íntimas de la conjugación humana —genésica— en una descripción sibarita y total. La nubla-zón erótica, en ciertas obras de Flavio Herrera, se torna en diáfano impulso, en milagroso instinto, urgente, que eclosiona en espasmo creacional. El instinto genésico es creación, y su mención en la novela acopla dos prodigios: el amor y la poesía. El hilván estético se renueva encarnado en cada personaje femenino cual Eucaris. Asoma una poesía erótica, a lo griego, significando adoración por la forma, por lo hermoso, por la imagen, y por la acción de lo bello. Puede decirse que el desnudo y el amor son un cultivo poético. Eucaris lleva a una emoción directa, a la impresión tumultuosa del sentido poético. Y ella es motivo para que a Flavio Herrera lo arrebate la reflexión sobre lo bello. Realiza la identificación de la mujer y de la poesía, cuasi en fórmula estética:

"Somos el aliento de una sinfonía elemental en cuyo polirritmo los seres y las cosas nos rinden sus enigmas, nos dan su lírico atri-

buto, su gracia total. Y, además... eso que sentí cuando en la playa vi que el viento marino, un viento salso y escultor, ciñó al cuerpo de Eucaris la vana vestidura y más: cuando la vi bañándose y la tela era sumisa a la pureza de la línea a la que convergía el ansia de las cosas en unánime beatitud, que era un impulso de la creación. Ella era eje y razón del mundo. Era la poesía." (*Poniente de Sirenas*, págs. 76-77)

La razón de Flavio Herrera es la belleza. ¡Qué no capta a través de su lente intuitiva que no impregne de la más pura expresión lírica! La forma de la mujer lo persigue. La forma poemática, en un constante mudar, es su obsesión y posesa expresión. Flavio Herrera no puede abandonar esta línea y esta temática. Emerge y concluye constantemente en el tema de la mujer. En *Poniente de Sirenas*, "Loa de su amor y su belleza", el poema tiene que transfundirse en su forma más objetiva por una necesidad estética. En "Mar total", el poema infinito, arrebatado de locura y de confusión con el mar, hay urgencia de expresar conceptos estéticos que se interpolan en la imagen de Eucaris. Hay repetida ansiedad. Antes, lo habíamos encontrado en *El Tigre*:

"Luego, arqueada, la gracia eterna de la curva ungió la línea de su garganta hasta los pies dibujando, en el segundo, un segmento de arco perfecto." (*El Tigre*, pág. 127)

Flavio Herrera realiza una identificación estética: plástica (la curva), y poesía (la expresión).

Eucaris ya había aparecido en la poesía de Flavio Herrera, identificada con el mar. (Véase *Antología de Flavio Herrera*: Revista Universidad de San Carlos, XXV, pág. 41.) Eucaris es la eclosión del ensueño, del mar y del amor, y también, de la locura. Ciertamente que el arrebatado en el ensayo y reflexión rompe la novela. Pero hay una verdad —¿con raíces personales?—: Eucaris se derrumba también frente a lo inevitable de lo hiperósmico. (pág. 106) Es la impasibilidad trágica de la vida; pero de la tortura humana resurge lo bello:

"Y cuando Eucaris con dulce fatiga se dejaba empujar por el tumbo nadando débilmente para mantenerse a flote, su carne se fundía en línea y en color con la del agua. La curva de sus ancas y sus senos era la misma curva de las olas componiendo y recomponiendo segmentos de arco perfecto. La gracia eterna de la curva! Eucaris era la clave lírica del mundo." (*Poniente de Sirenas*, pág. 113)

Las páginas de Delfino Valdelomar naufragan en la simultaneidad del acto creador: palabra-emoción. Se ha refundido el paisaje en la mujer.

7 *Pájaros del Iris*. ¿Novela? ¿Drama? En cualquier caso, refleja sentido poético. El éxtasis de la creación conduce a expresiones confusas en una locura por afianzar determinada forma. Poesía, drama, realismo y narración, pero ¿qué es en sí? Es el contraste del ensueño y de la realidad. Es la realidad de la incongruencia humana de donde surge la obra de arte. Ciertamente que el autor se expone, a veces, a una forma y expresión gazmoñas. ¿Qué se salva? La ficción oceánica y lo onírico. La realidad que correspondería al relato, en esta novela dramática, tiene, a ratos, algo de costumbrista, y esto ya no cuenta, pese a lo que se pueda salvar de cuadro. Pero se salva, repitamos, la dimensión del ensueño y, agreguemos, la tierra, la descripción de personajes, lo sexual, el trópico; se salva el sueño agrario.

Debe insistirse en que lo real, lo perteneciente al relato —drama en este caso— titubea románticamente y asoman hasta celos absurdos; pero Flavio Herrera nos está mostrando una derivación de la realidad hacia el ensueño y, dentro de este ensueño, a Aída en salto prodigioso.

En la acción, Aída es la hija buena. La esposa buena. La mujer que rastrea en la preocupación familiar y el sacrificio ('cuidadosa del maridito'). Por Aída asoman en la obra la ternura y las lágrimas derivando hacia el imprescindible y eterno guión romántico. Una asonancia poética sí hay en su descripción: *Aída, hija, fina, espiga; greña, negra, crespa* en identificación de expresividad humana. Mas la verdadera imagen de Aída, lo sobreeistente está en la dimensión del ensueño por la vía del alcohol que es locura y que es creación en el instante convulsivo. El sueño, dice el autor, ¿no es el principio de la acción? Y agreguemos: Flavio Herrera verifica la fusión de lo apolíneo y de lo dionisiaco en estas líneas. Nietzsche asoma. Y en esta liturgia ditirámica contemporánea atrapa una estancia supraexistente: el ensueño. Porque Flavio Herrera tiene también un escultor dormido en el alma; por eso es que, refiriéndose al ensueño de Alfonso, dice:

"Su espíritu se fue inflamando en la aspiración a la belleza y se tendió en la arena para contemplarla porque la belleza estaba

ante sus ojos encarnada en Aída desnuda. Una ola golosa se empujó para envolverla en una vorágine de espumas y cuando se fue la ola, Alfonso vio hospedarse en la escultura de Aída toda la gracia lírica del mundo. Sintió el misticismo de la carne ante la gracia eterna de un cuerpo de mujer..." (*7 Pájaros del Iris*, pág. 95)

Flavio Herrera ha incorporado a su obra una nueva y espiritual concepción: identifica la posesión estética, el atrape creacional con la posesión erótica. De ahí que de un mundo de realidades empíricas —inconformidad— surja el acorde rotundo de lo bello —el arte. La oceánica visión que provoca Aída es la gran verdad que trasciende en la grandeza de la posesión y del sueño agrario, compacto de trópico, que de aquí emerge. El ámbito verdadero de Aída es el subconsciente. Lo demás que reúne Aída, la trama de la acción-relato se cierra así:

"Aída tiene el gesto abatido, roto y los ojos arrasados en llanto." (*7 Pájaros del Iris*, pág. 117)

en una abierta pugna entre el ensueño y la realidad.

Aída seguirá perteneciendo al ensueño porque da el testimonio de la ansiedad de fugarse.

Doña María es la señora de cepa tradicional guatemalteca: dolor, tierna servidumbre, gracia senil y cristiana. Representa a un elemento humano que va desapareciendo de nuestro ámbito. Flavio Herrera la recoge dentro de la pureza de un cuasi cuadro de costumbres. Hasta sus cosas inmediatas trasudan un siglo verificado:

"Arcaicos muebles de caoba, cama con cabecera de copete y perillas. Armarios del mismo estilo. Colgada de la pared, sobre la cabecera del lecho, la escultura de un crucifijo..." (*Id.*, pág. 7)

Como las cosas nuestras están unguadas de nosotros mismos, la estancia de doña María nos da su propia personalidad: "Pura, dulce y melancólica".

Hay en Flavio Herrera una versatilidad sin limitaciones. De floraciones estéticas a través de la mujer —que llevan desde la curva magnífica trasudando lo sensual, pasando por lo angélico y por la maraña diabólica que hay también en lo femenino—, llega a lo chusco para darnos la estampa humorística de alguna mujer en su inusitado ensayo de picaresca: *20 Rábulas en Flux*.

Una de ellas, la señora del maestro Garza quien brinca dentro de la picaresca en melindre regañón y ridículo entre los estudiantes fulleros. Otra, doña Olimpia, ingenua entre la truhanería:

"Doña Olimpia era una jirafona gentil que conservaba en su traza modesta, el aire distinguido y la generosa prestancia de la dama que fuera en sus buenos tiempos. Alta y magra, por su orfandad de carnes, sus huéspedes le decían "La percha", y, en efecto, las batas le colgaban de los hombros como de los ganchos de un ropero..." (20 *Rábulas en Flux*, pág. 47)

Ella constituye el tipo de ama de pensión con un esbozo de ternura maternal. Con su hija Serafina son las ingenuas propias para la hechura de zascandiles.

Y el contrapunto del burdel asoma con su servidumbre humana, la mala palabra y la estulticia, sin dejar de lado el sesgo romaticón.

En 20 *Rábulas* incluso la maritornes de la picaresca española, "taimada y felina". Lupita cimbra el chiste estruendoso y Odilia, con su mueca trágica en remembranza ambiental de *El Periquillo Sarniento*. Márgara, una pájara. Esperanza, lo grácil del tipo de mujer que ha alentado Flavio Herrera en otras novelas: "grácil y blonda con una cascada de sol en cada rizo..." (*Id.*, pág. 103) La línea de Alicia, la de Viera...

La novela es de los muchachos y de sus zaragatas. La gracia y el aire pícaro femeninos quedan arrumbados en el desván para dar primacía a las bellaquerías estudiantiles.

Caos nos va a mostrar personajes verdaderamente inusitados. Alguno de ellos ya asomara en otra novela. Esto es un síntoma de autenticidad. Es la ciega la primera en irrumpir, sólo mencionada. Simón (la tremenda dualidad Simón-Adolfo) encuentra su primer refugio en ella. Esto lo relata Luis en una carta a Adolfo:

"Aquí nadie lo quiere porque ya las tuvo con todo el mundo. Sólo fraterniza con la ciega, con ésta se pasa horas charlando y ella le remienda sus harapos. ¡No sé de qué hablan tanto!" (*Caos*, pág. 20)

El emerger de este personaje, y en forma tan fugaz, siempre da un hilván dentro de la creación de Flavio Herrera.

'Fraterniza.' Qué ternura de expresión relativa a dos seres de esferas en conjunción: mórbida una, y trágica la otra. La realidad de la ciega es humanísima y es como una fuerza de ingrediente humano arrebatado a la amargura. Este personaje incidental salta hasta la página 96 y otra vez con las características funestas de la intuición. La ciega siempre *ve*; *ve* más allá, como si a ella le estuviera conferido el cable de asidero profético:

"Y una peona ciega que se había puesto al lado de Aurora repetía: ¡no es Simón...! no es un hombre... ¡es el diablo! Es Satanás!" (*Idem*, pág. 96)

¿Qué insospechada línea sinuosa e íntima hubo entre estos dos personajes? Flavio Herrera, en *Caos*, no ha explotado más allá de lo incidental a la ciega, pero en *La Tempestad* es de grande significación. En ambas obras, pese a cierto trastrueque, es la misma.

"La Troncho era una mujerona sin edad. Rechoncha y grotesca, la vida le regateó las gracias de su sexo. El rostro era anfractuoso y sembrado de manchas como bubas." (*Caos*, pág. 43)

La Troncho es lo elemental; lo equívoco de la naturaleza llevado a la novela como representación de un estrato humano inferior. La Troncho es un incordio humano. Denuncia de lo teratológico. La actitud creadora de Flavio Herrera, dirigida siempre hacia algo insaciable por el arte y por la forma, traza una antípoda con la Troncho.

La sinceridad literaria del autor, a través de las circunstancias y amor por la perfección, le hace también medir la categoría humana de lo imperfecto y sórdido. Las características de la Troncho son firmes y definitivas, y la presencia de su realidad es transplantada al arte sin la extorsión naturalista, sin ningún proceso de adjetivación exaltado. La Troncho engendra la violencia del ser humano en la forma. La violencia no está sólo en la acción, sino también en el rasgo humano, y la Troncho violenta la línea femenina. Su rostro tiene cierta violencia instintiva que se identifica, que es congruente en su relación con lo instintivo y elemental de Simón.

En el maridaje de ellos adviene lo elemental de las copulaciones en quién sabe qué estratos subhumanos. Luis dice:

"Sentí manchada la pureza del día y del campo, la pureza de la vida en aquel ayuntamiento bestial." (*Idem*, pág. 44)

Pero la pobre Troncho es derrotada por la fuerza instintiva de la belleza. La fuerza instintiva de la belleza que hay en Flavio Herrera la hace desaparecer, y violentamente. Era una obsesión; era como una fuerza brutal en la anastomosis de *Caos*, frente a la avidez y aspiración que tiene Flavio Herrera por lo bello. Por eso la destruye; pero no por destruida ha dejado de impresionar bárbara y grotescamente.

“Ella es luminosa, jovial siempre.” (*Caos*, pág. 54)

La primera línea que define a Aurora da, cabal, la impresión del refugio femenino. De una comprensión inmensa, Aurora penetra en las intimidades sinuosas de Adolfo como un lenitivo, como una miel delicuescente que lo unta de ternura.

“Cuando Aurora viene a la finca, el campo se pone en abril. El campo es más campo y abril es más abril. Ella pone en todas estas almas toscas y pueriles una alegre confianza y el claro y grato sosiego de un remanso con sol.” (*Caos*, pág. 54)

En Aurora se desarrolla un misterioso proceso porque ella, por su afecto para con Simón redescubre en él cierta intimidad de Adolfo; por eso le ha tomado simpatía y él recurre a la “muda dominguera” cuando Aurora está en la finca.

A través de Aurora se realiza la estampa de “El Muro” (pág. 57), que traza la distancia entre el blanco y el indígena. Aurora refleja esa ternura y simpatía pasajeras que siempre muestra, o casi siempre, la mujer blanca para con la indígena: la madrina incidental.

Aurora está cerca del toque de la locura de Adolfo; próxima a su abismo y, por ella, y por el hijo que lleva en gestación angustiada, es que Adolfo se salva. Al parecer, Aurora —igual que otros personajes femeninos de Flavio Herrera— está superpuesta, cual divagación íntima; pero agrega prestancia a lo sustantivo de su ternura y es, al final, el asidero.

De la acción introspectiva de Adolfo y de la realidad trasegadas a través del tiempo, surge Trinidad. Una diabólica intención la subraya en la novela:

“—Pienso juntar a la Trina con Simón...” (*Caos*, pág. 61)

Ahora, es una solterona, pero, en otro tiempo, fuera “opulenta y guapa”. En el vértice de esos veinte años atrás, Adolfo

intentó violentarla, pero la criolla le avienta la befa que habría de crecer y trocarse en resentimiento andando el tiempo.

Pretender unir a Simón con la Trina era violentar la pureza de toda una vida, pero en Adolfo había un registro subconsciente por aquella burla distante. Podría pensarse que esto sería su desquite, pero no hay tal, es, simple y llanamente, la transferencia de un deseo que, de amortiguado, se yergue otra vez violento.

Trina da razón, en la novela, ya lo dijimos, de una acción introspectiva y, en la realidad, es *objeto*. Como criolla de estampa, y por estar en la interioridad morbosa de Adolfo, se salva.

Insensiblemente los novelistas fueron confiriéndole a la introspección todo un valor realista en sus obras. Se ha convertido hasta en tema para bucear en las reconditeces del alma, llegando al instinto, al subconsciente y al inconsciente, para mostrar las profundidades de la misma. Así, se ha conseguido una nueva esfera de la realidad, y la novela se ha enriquecido. En un misterioso temblor aparece la verdad que es inacallable.

Obediente a esta revitalización de la novela, Flavio Herrera interpola filudos y escabrosos aspectos en la interioridad de sus personajes. A veces, quizá, también lo personal en vías de la reminiscencia o de lo 'contado' surge en la novela.

En una confesión de Adolfo está enlazado el temblor frente al sinuoso esguince de la serpiente (y este tema lo expondremos más adelante). Adolfo dice:

"Viejo, a mí me chingan las culebras." (*Caos*, pág. 25)

Esta expresión guarda enorme profundidad. Es el rehuir y el aproximarse a la cosa que da espanto. Pero no interpoemos nosotros el tema apasionante de la serpiente. Vamos a contentarnos, de momento, con perfilar a dos personajes 'sin nombre', uno de los cuales, en la colindancia con los celos, quiere provocar la muerte de la indígena barragana del marido. La maquinación diabólica en el bebistraje para adormecerla, y lo bárbaro de la caza de la serpiente para que ésta hundiera sus colmillos en la indígena, sobrecogen. El trastrueque del destino es tremendo:

"El ama sacudió el cuerpo de la india para indagarse si vivía o no. Algo instantáneo le golpeó la mano clavándole en la carne dos agujas de fuego. La víbora le había hundido los colmillos en alguna vena y el veneno hizo su estrago fulminante." (*Id.*, pág. 32)

Lo diabólico en la mujer ha culminado.

Adolfo insiste en su narración para explicar su aversión por las serpientes. Hace emerger a otro personaje femenino: una madre en la preñez, y lo fatídico del cordón policromo de la serpiente en una espasmódica transfusión de espanto, y el espanto legado al rapaz formándose en el vientre, para darse después en mítico horror.

Así, sin identidad, dos temblores femeninos y elementales perfilando personajes no imaginados en el drama.

Otros personajes femeninos, como Paquita, Jacinta, Valeria, etc., están acendrados en la locura de Adolfo. Los dejaremos, para cuando escudriñemos en él.

B. *El hombre entre los personajes*

Dirigiremos nuestra atención hacia aquellos personajes masculinos que representen las dimensiones de lo criollo auténtico, y a aquellos que encierren algo de lo íntimo del autor. Sobre todo, este último por todo cuanto llegue a mostrar de sustancia íntima, identificándose con los personajes que pone en juego.

Ya advertíamos sobre la problemática de Flavio Herrera en el tumbo de desarraigo que tuvo con su tierra: el viaje a Europa. Ya no divagaremos más sobre esto.

Escudriñemos sus cuentos y novelas en búsqueda de personajes representativos:

En "La Deuda", muéstrase el primer personaje típico del trópico: el mayordomo, el padre de la Nena. Frente a la violentación de la hija, salta impetuoso.

"...implacable y sangriento como esos padres que asoman en algunas leyendas patriarcales." ... "a punto que en los ojos ardía una chispa de ancestral ferocidad..." (*La Lente Opaca*, pág. 35)

Había olvidado que él, cuando muchacho, también en un tumulto espasmódico había violentado a su mujer.

Es el preanuncio del Tío Bacho en *El Tigre*:

"...pero bajó los párpados y dos lágrimas rodaron por sus mejillas enjutas mojándole la barba —gris y fiera barba de sátiro viejo." ("La Deuda", *La Lente Opaca*, pág. 36)

En "La Pitanza", Samuel es un ente popular en un sainete trágico. Ya dimos en personajes femeninos la síntesis del cuento.

En el relato que hace de su vida —en el gesto de matón— hay un indicio de cierta concepción del honor popular.

“Las dos bestias” es cuento que apunta a lo regional. Su realismo muestra a Macario y a Dionisio dentro de la elementalidad del trópico, para después, en un regato humano, lavarse la sangre mutuamente.

“El Hilo de Sol” es el aditamento de *La Lente Opaca*. Incluye estampas de la caída de la dictadura de Estrada Cabrera. Es la intención de una estampa eruptiva, pero aún no había suficiente ambiente para un mejor desarrollo. Dentro del relato, se salva Gamboa.

“Cuarentón arrogante como un mosquetero; mujeriego irredimible. En puntillos de honor atildadísimo y dispuesto siempre a la zambra.” (*Idem*, pág. 99)

Manuel es una clarinada de heroica niñez. ¿Realidad? ¿Ficción? Era el arrebató insurgente y literario del instante.

En “La Muerte de Benjamín” está el germen de Fernando, la almendra y el entronque de lo que habrá más tarde en *El Tigre*.

“Pero en Benjamín latían las fibras atávicas del tío Fernando. También el sobrino es indomable y cínico, soberbio y voluntarioso. Echó fama de bravucón mientras crecía más en vicios que en tamaño.” (*La Lente Opaca*, pág. 119)

¿Tenía ya Flavio Herrera la punta del ovillo para realizar *El Tigre*? Recordemos la fecha: *La Lente Opaca* aparece en 1923. Ni aun en ‘las obras para prensa’ está anunciado *El Tigre*, de manera que las líneas conferidas a Benjamín señalan la gestación de este hombre elemental. Sin embargo, un hecho heroico (en este cuento que comentamos —tinte y contraste románticos—) salva la personalidad que se anunciaba convulsiva en Benjamín.

En *El Tigre* encontraremos ya a verdaderos personajes criollos. Tisiquín es el espolique de Luis. El ‘patojo’ fisgón y noticiador, en quien ya apunta la malicia del trópico:

“Tisiquín.—Mañana llega también la marimba y el trago.” (*El Tigre*, pág. 6)

Tisiquín ‘acolita’ muchos hechos de Luis. Le acompaña en la revista médica mostrando una guasonería objetiva:

"Tisiquín prosigue: Ora los maduros...!"

"Luis sonríe al remoquete. Son indios de cara hinchada, fofa y lívida, con esa lividez de los limones maduros..." (*Idem*, pág. 39)

Pero también pica en él el miedo pueril y atávico con todas sus adherencias de puro antigüeño, cuando en la "Otra huella" se espeluzna frente al grito de Fernanda. Vive el rincón del terror.

'Patojo' bien recogido en la acción, porque irrumpió de la realidad de 'Estambul', la finca de los padres de Flavio Herrera.

El licenciado Monteros y su colega Domínguez empalman muy bien como gentes ciudadinas de paso por la finca.

Y ahora, Fernando. Fernando tiene una gestación lenta. Su levadura acre va haciéndose y arrastrándose desde ciertas líneas del cuento que ya amenaza ser fuerte en Flavio Herrera: la alusión a la cepa de Benjamín en *La Lente Opaca*.

¿Tenía ya Flavio Herrera la evidencia de este ser elemental? A través de los relatos de Bruno, el mayordomo de 'Estambul', ¿ya iba animándose este personaje? Así lo creemos. Por eso es que cuando madura se avienta con violenta dehiscencia que va a dominar a la novela.

El rastreo por la obra de Flavio Herrera es apasionante por la gestación de lo elemental. En el mismo cuento a que nos hemos referido, el tío Fernando es "el hermano Satanás". ¿Será el mismo?, seguimos preguntándonos...

¿Qué abismo gesta a Fernando? Un algo ingénito hay en él porque no puede provenir de la cepa espiritual de don Juan de León y de doña Josefinita.

¿Para qué tratamos de definirlo si lo hace el Chato Ortiz en su carta?

"Tu hermano es el 'salto atrás de la especie'. Es algo trágicamente elemental." (*El Tigre*, pág. 120)

Sus hechos son toda una sugestión de lo bárbaro. La misma Margarita dice:

"La otra tarde me corrió en los cafetales..." (*Idem*, pág. 27)

Es el instinto agazapado y la inervación primigenia...

"...La pantera que salta sobre la presa. El bramido de la lujuria y nada más." (*Idem*, pág. 30)

Fernando conoce muy bien su dimensión y su fraseo tiene uno de los más objetivos acoplamientos en la novela:

“—Es que me dan rabia los tufos de ésta...

“Luis, con voz inquieta indagó:

“—Bueno, y tú, que eres el gallón de la finca, con ella... ¿No?

“—La única cabroncita que se me resiste...” (*Idem*, pág. 34)

El rastro de Fernando subsume en la meditación sobre los linderos de lo humano y de las reacciones instintivas primitivas. Representa la lucha de una parte de la humanidad con su otra parte. Todo en él es una irritación en febril congruencia con el trópico. La bestialidad y el enceguecimiento. El trópico engendra, y por Fernando, como expresión tropical, es la fuerza aniquiladora. Todas sus características son firmes y definitivas; aflora pronto, pese a su misterio recóndito. A él va dirigida una expresividad fuerte:

“—Un puerco sin estómago. En pleno día tumba a las indias en los cafetales. De noche, cuando laten los chuchos, es que aquél anda forzando puertas en la ranchería. Ya tiene un recuerdo. Un indio agraviado le descargó la escopeta encima...” (*Idem*, pág. 35)

Su plástica también es violenta. El mismo autor, en un irrefrenable ímpetu, lo traza:

“Fernando. Plantón agresivo.” ... “La resbalosa cautela; y ese abandono elástico al andar; ese rodeo obsesor antes de abordar; esas cejas unidas por la glabella enfoscando el ojo y esa pupila, esa pupila hipnótica —iris veteado de oro— en que destella un avatar felino...” (*Idem*, pág. 77)

Pudiera decirse que vive poseído por un influjo telúrico malvado; que emanó de una potencia extraordinaria y hasta en su maldad se hace profundo y patético. Todo el símil de su felinidad tiene sentido umbilical instintivo.

Fernando siempre vuelve la acción incandescente, como si exacerbara todo el ámbito de la montaña. Cuando la comisión de “Los Tamarindos” a la caza de hombres, Fernando insurgita la feria:

“—La orden está en regla, señor —replica el jinete dirigiéndose a Fernando—, de modo que los capture y me los llevo...”

“—Y usted, ¿quién es?”

—Caporal de Los Tamarindos. Estos son fugos de allá. Son fugos viejos y con dita. Traigo los libros en la alforja por si quiere verlos...

—¿Y, por qué no habló primero al patrón o al alcalde de aquí antes de cogerlos? Sobre todo que tienen su papel de cuentas...

—Por si me los escondían, como en todas partes...

—Sho, cabrón, y mire cómo habla. Soy de los dueños y a usted y a sus cuijes los amarro y los meto al cuarto si no me sueltan a estos muchachos!" (*El Tigre*, pág. 47)

Pero esa es la estampa del hombre 'que se faja'. Hay altura varonil en él; sin embargo, en él madura lo salvaje. Hasta la manera de deslizarse de Fernando es felina. (pág. 67) En cualquier síntesis que de él se diera cabría: personaje abyecto y extraordinario. Su zarpa crecida está permanentemente en lo criollo y, en lo que a él toca, está abrumadoramente en Doña Pilar de Osegueda, en Fernanda, en Luis...

Otros personajes varones amanecen en *El Tigre*, muestras de un mestizaje fuerte y humano en su culto a la tierra. Viejos que acendrarón un linaje fervoroso por el terruño. Manos para el machete y el azadón. Así es don Juan de León. Así es don Juan Noguera, y ese leguleyo honesto que es el Licenciado Monteros. La vida de ellos se resume en la tradición que agarra tan bien Flavio Herrera en "Lo que se va..."

"... últimos paradigmas de un mundillo que en los campos se va. Se va con su patriarcalismo de cuño español metido hasta los tuétanos; respirándolo por todos los poros y calándolo en los cuatro costados del rancho o la casona. Es el criollo hasta tozudo de puro amor a lo nuestro." (*Idem*, pág. 73)

Es la gente maciza de otros tiempos, chafada a una usanza que dio carácter guatemaltequísimo, profundo, sin el toque de cosmopolitismo que derrumba...

En la línea turbia de la familia de Luis, están Felipe y Óscar. Al primero ya lo definiera el Chato Ortiz tan plástica y exactamente:

"¿Felipe?... La eterna sonrisa de cartón piedra o sólo piedra, su hedionda tagarnina y ese escupitajo que remeda hasta en el ruido las deyecciones de los patos..." (*El Tigre*, pág. 120)

Apareció para dar una evidencia más de la anastomosis rara que es Fernando.

Bruno sugiere la retrospectiva del autor. Su gratitud por el viejo mayordomo que le contara tantas cosas de la finca se plasma en la reminiscencia de la fidelidad, de la buena fe:

"...—Como sé echar la firma, asina ha sido siempre que viene un licenciado a hacer documentos. Me llaman y ni siquiera m'indago porque el patrón es de bien y no me mandaría cosa que me trujera perjuicio." (*Idem*, pág. 80)

Humilde y sencillo aflora hasta con su dejo castizo de otros siglos. Ese su 'me trujera' suena a cosa antañona, dulce. Todavía es el hombre de las romerías y de una fe cristalina.

La Tempestad también nos da personajes de magnífica reciedumbre: Vicente Zabaleta, Julián Zabaleta; don Jorge, el español; el viejo borrachín, padre de la ciega; don Ramón Castillo, y la reaparición de don Juan Cordero. Chilolo, el tipo de indio lamido, pícaro. Glura, que ahora va a soltar la zarpa fenicia. Y alguien de gesto heroico, macerado en el suicidio: Juan de la Cruz.

Vicente Zabaleta está arrancado desde la niñez a la par de doña Leonarda.

Criollo pertinaz, Vicente se casó con Leonarda y en él se desarrolla el surgimiento del terrateniente guatemalteco que medra honrado y puro, con todas las virtudes del personaje del agro: sudor y fatiga. Es el hombre de la conquista de la tierra con silente y aherrojada dinamia. Es hombre en toda la aspereza de la mano callosa por el azadón y el machete. Y su humanidad no se desdice en ningún rato: están sus arrebatos y maridaje sempiterno con indias y mestizas.

Su ser primitivo lo lleva hasta su impulso instintivo por la ciega.

A la par de Vicente Zabaleta está don Jorge, el español. Símbolo de generosidad en tierra nuestra. Quizá por un vínculo que avienta gratitud por lo castizo, es a don Jorge, un extranjero, a quien Flavio Herrera confiere la bondad y la 'upa' para el engrandecimiento del criollo. En don Jorge se resume la síntesis del amigo que adviene en generosidad y dádiva franca. De su prosapia emergieron los campesinos de Rafael Zea Ruano:

"Campesinos que se prestaron espontánea ayuda en la lucha por la existencia; que se cruzaron el capital sin aspavientos nota-

riales cumpliendo lo convenido por honor. Hombres que fueron hidalgos y francos..." (Rafael Zea Ruano, *Cactos*, pág. 10)

Flavio Herrera corrió el riesgo de que Julián Zabaleta, hijo de Vicente y de Leonarda, le arrebatara la novela a ésta. Es una figura recia, simpaticona y cerril.

De la pura ijada de doña Leonarda, Julián tenía que sacar de ella el rumor de la montaña; todo su apego e identificación. Por ello es que cuando la madre intenta enviarlo al extranjero hay una reminiscencia de José Milla en la novela. Es el representativo del apego criollo a la tierra y hace exclamar a don Jorge:

"—No se puede. Es muy cimarrón. Luché, rogué, amenacé. Nada. Todo en vano. Tiene mucho apego a su tierra, querencia de su monte. Me juró hacer cualquier fechoría si lo dejaba. Desde el barco empezó el lío, en cuanto acabó los tamales y la cecina que llevaba, ya no comía, la falta de tortillas lo exasperaba. En San Francisco ya pude arreglármelas mejor llevándole a una pensión de mis paisanos que le hacían algo parecido a lo de aquí..." (*La Tempestad*, pág. 101)

Y doña Leonarda tuvo que recibir nuevamente al recental. Crece como crecen los muchachones en la costa, entre andanzas y tropelías para devenir un hombrón ingenuo que cae en los brazos de la Choni. Su atuendo siempre acusa al provinciano de ojos embobados en la ciudad. Sus escapadas al 'pueblón' tienen todo el color de la grandeza provinciana. No pierde su aire de 'chivato' siempre apegado a doña Leonarda. En él cifra ella su salto sobre el mestizo y el anhelo de emparentar con el blanco.

"Nacido Julián, en éste polarizó sus sueños y ambiciones. Ahora tenía dinero, riquezas para realizar estos sueños en su hijo." (*La Tempestad*, pág. 245)

En medio de su complejo dolor, y por el atolondramiento del hijo, ansía que éste se case con una 'mujer decente'. De ahí que lo empuje hacia Esperanza, la hija del Licenciado Albores. Sin embargo, Julián siente su inferioridad o su sencillez frente a este tipo de mujer. Se acusa el complejo por su cepa criolla:

"—Sí, mamá; pero no es mujer para mí. Esa es gente —como dicen— de alto copete. Se roza con un mundo aparte y no se fijaría nunca en mí..." (*Idem*, pág. 247)

Y la aventura que habría de truncar una esperanza más de doña Leonarda. Su puerilidad le lleva al ridículo y es rechazado por Esperanza y su familia. El golpe le llega hasta las lágrimas:

"Julián lloraba y la madre entonces sofocó la ira para sentir aquella miseria y compadecerlo." (*La Tempestad*, pág. 254)

Julián tiene que obedecer a la vena violenta y exacerbada que hay en Vicente y Leonarda, así, confluye con el padre en la persecución a la ciega, para caer después en los brazos lúbricos de Alina en quien él ve consumada su escondida ambición por amasijarse con el blanco. Esto, y el derroche inveterado del hijo finquero y ricachón, son todo uno para aniquilar a la madre. El juego subrepticio para conseguir dinero enajenando una de las fincas. Sin embargo, en el interior de Julián hay el hijo bueno y tierno. Le duele la madre. Aquí, la intervención de don Ramón y el efluvio del hijo para rasgar en ternura el corazón de doña Leonarda.

La tragedia de Julián es parte de la tragedia del criollo. Representa un logro cierto de nuestra tierra.

Indio lamido. Equívoco en la incorporación del indígena a la vida civil. 'Indio jocoteco', muestra el desarraigo de la pureza de la prosapia indígena. Ni trisca ni medra en su dimensión cabal, ni irrumpen en la ciudad bajo la tutela que pudo haber hecho de él el indígena incorporado con todas sus virtudes al ambiente ciudadano. Chunero, habitante del arrabal.

"Su niñez discurrió en el arrabal, por los fondines del hampa y otras aulas de bribonería y picarismo y ese aprendizaje en la vida canalla lo habilitó para ser, a los veinte, ya un perfecto granuja y un doctor en truhanerías." (*Idem*, pág. 161)

Mas no se piense en el pícaro zumbón. Chilolo acusa toda una maldad de olvidado de su raza. Pescó toda la mala levadura del ladino.

"Chilolo tenía un mugroso cuaderno en que asentaba su contabilidad cimarrona con infames garabatos. Había en ella más de cien nombres de indios de las fincas circundantes con cuenta corriente en el negocio." (*Id.*, pág. 166)

Indio ladrón. Cazurro. Desgarbado y espúreo. Posiblemente sea una realidad encontrada por Flavio Herrera en su constante

andanza por la Costa. Queda como una estampa grotesca y hasta sórdida por la nueva versión que tiene de su pueblo.

Juan de la Cruz es el mártir de la tierra. Cabal hombre del honor criollo. Toda la gloria del café y toda una trágica línea hay en él. Pedro, el hermano, muere ahogado en el río. Juan cae en la garra de la casa extranjera cuando siente "la fuerza arrolladora del café". A Juan lo atrapa la zarpa que destruye al pequeño terrateniente criollo. El contrato lo aturrulla.

"Esos contratos que rezuman lágrimas y sangre; esos contratos en que el agricultor hace oblación hasta de su propia vida en holocausto de un Moloch exótico, voraz, implacable, de greña rubia y ojos azules..." (*La Tempestad*, pág. 244)

Si Flavio Herrera no llegó al insurgente planteamiento del problema de la explotación del indígena y del campesino, ahonda en el meollo de una etapa que es clave para esta explotación contemporánea: el arrebato de la tierra al pequeño terrateniente; el sacrificio de éste, 'poquitero', representado por Juan de la Cruz.

"La compañía acreedora se negaba a darle un céntimo de refacción. Se le había liquidado la cosecha anterior y entre intereses, falsas comisiones, la liquidación era desastrosa..." (*Id.*, pág. 258)

Aquí está su agonía y la agonía del criollo guatemalteco. Y su gesto tan humano y tan representativo de su tierra, heredado de una solidaridad cimarrona:

"Y como algunos colonos le interrogaban con el gesto vacilante, Juan agregó: —El que quiera quedarse conmigo buenamente, recibiendo lo que yo pueda darle, que se quede. Aquí tienen tierra, la que quieran para sembrar; pero pisto no, ya no tengo..." (*Idem*, pág. 258)

Bondad y amargura argamasadas en el alma de Juan donde también finca el escarnio de las palabras de Herr Glura. Esto insurrecciona el pensamiento agrario de Flavio Herrera y en conmovedora y patética avanzada dice:

"La tierra es de quien la trabaja." (*Idem*, pág. 260)

Pero toda una vida quedaba amojonada en un préstamo:

"Hallaron a Juan al pie del ciprés junto al sepulcro que albeaba en sus calles con geométrica y pulcra lobreguez. Tenía la pistola en la mano. La sien le daba un ramo de sangre que le florecía en el ocre de la tierra de la cara..." (*Idem*, pág. 276)

Juan dio la tragedia del 'poquitero' de la tierra que no pudo sufragar con su vida el problema del agro.

Poniente de Sirenas, por lo íntimo, no denuncia, aparte de la proyección del autor como Delfino, ningún personaje consistente: Juan, un amigo que se halla en los linderos de la hermandad:

"El primero que salta es Juan de Villa. Viejo amigo —de los pocos— de mi hogar y un árbitro manido en mis diferencias con Luisa. Juan es el hombre calmo, ecuánime, encarnación de la prudencia. Fibra de lo que llaman buen sentido y cuya pachorra comenta la burguesa conformidad con la vida." (*Poniente de Sirenas*, pág. 62)

El capitán del barco, elemento híbrido entre lo nórdico y lo castellano. Halado a la hidalguía castiza, falla en su parangón con los conquistadores:

"Algo gallardo y romancesco, y, sobre todo, un gentleman. Usted que de fijo encarna un héroe antiguo. De cuando los soldados eran también gentileshombres y, al par que conquistaban tierras con el coraje y con la espada, conquistaban mujeres con un madrigal o un desafío..." (*Idem*, pág. 112)

Los personajes de la picaresca han sido madurados en el convivio estudiantil; elementos humanos que en la retrospectividad se acusan reales, con todas sus chanzas y zaragatas, identificándose en figura y en expresión.

Repetiremos el trazo de unos cuantos de los más representativos. La farra destaca al Tipache Rosa, "de jeta cínica bajo unos ojillos de rata". El maestro Garza refleja cierto tipo que se va perdiendo:

"El maestro Garza, profesor de Derecho Constitucional, era un cincuentón buenazo y pueril como el Decano. Apenas se le acusaban dos defectillos: uno, el compadrazgo con el cacique gobernante, el cual le valiera para gozar de algunas prebendas y canonjías, que el maestro no supo aprovechar. El otro defectillo era el de empuñar el codo, lo cual tenía una causa mórbida. Cuando el hombre sentía el fatídico impulso de beber, la sed maldita del alcohol, ponía en orden sus asuntos; se embutía en el traje más viejo; dejaba en casa sortijas y reloj, aligeraba su cartera y salía a la buena de Dios..." (*20 Rábulas en Flux*, pág. 29).

Toda una traza de enjundia académica de cierta época pasa por la obra.

El capítulo "Llega Darío" es un apunte histórico-literario con la evidencia del maestro del modernismo. Allí se verá a otros personajes del mundo literario guatemalteco.

La picaresca guatemalteca y sus personajes ameritan un estudio que alguien enfocará algún día. Nosotros lo dejamos, de momento, porque su densidad no está dentro de nuestro propósito inmediato.

Simón arrebatada en *Caos* todo el relato. Refleja la violentación de la interioridad humana. Doble personaje por cuanto acusa una identificación con Adolfo; es la clave de la personalidad de éste. Se entrecruza en los ensueños de Adolfo y en sus realidades.

"Parecía en sazón de los cuarenta y precozmente envejecido. El rostro demacrado y sin rasura, la traza inculta; pero el porte gallardo, la comba del pecho, el perfil aguileño, comentaban un decoro nativo, un resabio elegante, una altiva prestancia y acaso una selección de estirpe ahora chafados, eclipsados en los azares de la mala vida." (*Caos*, pág. 12)

El autor tiene un enorme titubeo en el trazo de Simón; parece que se arrepintiera de un perfil tan mórbido y bajo; quiere resarcirlo con el *porte*, el *decoro* y el *resabio elegante*. ¿O bien, de donde emergió tenía ya este aire colindante con lo noble?

Son encrucijadas del que crea. Estancias confusas para la plasmación de sus personajes. Sigamos. El rumbo de la novela contemporánea en su estimación de lo bajo, de lo no escrutado hasta ahora, impulsa a la búsqueda de hasta lo irracional y alucinado, está señalando un campo de cuestiones insospechadas, irresolubles, a veces, para el lector, porque ése debe ser otro carácter también de la novela contemporánea: situar conflicto interno para el que recrea leyendo, y no con ánimo psicoanalista, porque esto ya es otra cosa. El conflicto debe responder a una estructura que muestre todo lo que puede tener la humanidad en su espíritu a veces resquebrajado.

Aquí está la decisión del autor para dar en sorbos sombríos todo lo que encierra no lo cortical del morbo epiléptico y alcohólico, sino la profunda agitación de alma que asoma para el arte. Y también para una intimidad convulsa de interrogantes.

"Adolfo mismo estuvo observándolo largo rato, mordido de misterio e inquietud, mordido de pavor sintiendo que el incidente le alumbraba un tenebroso panorama pretérito, con una aguda desazón de oscuros prenuncios." (*Caos*, pág. 8)

La incorporación de Simón a la finca adviene en dos estampas: una lúcida, entre los menesteres diarios y, otra oscura, dentro de la nebulosa demoníaca. Su fascinación por la serpiente tiene algo de mítico y de profético. Todo él, en sí, es un historial sórdido. Pero el entronque misterioso con Adolfo, las autoconfesiones de éste, pasman y dejan una cosa agónica en el alma.

¿Quién fue el del glu-glu terrorífico en el frasco de alcohol que guardaba la serpiente? ¿Fue Adolfo? ¿Fue Simón? ¿La mano de Adolfo o la de Simón en la muerte de la Troncho? La repetida amnesia de Simón y la confusa dimensión mental de Adolfo son de las principales claves en la trama de la novela. Luego, esas intuiciones, esos presentimientos y el pánico ofídico hacen cimbrar a la emoción.

En "Deslinde" está la clave de Adolfo:

"Confieso que Simón me tocó una fibra vulnerable y, a pesar mío, lo mantengo aquí porque es un desgraciado con el que siento una ligazón afectiva que viene de lo más hondo de la vida. Este hombre trajo un aura fatal que puso mi ser en un plano de angustia como si sobre mí fuera a pasar una racha tenebrosa." ... "Yo lo veo como una gota de lodo cargado de enigma y empujado por una fuerza dura y ciega, por un ímpetu demoníaco..." (*Caos*, pág. 36)

La videncia de Simón deja una opaca sensación en el alma. Y su avidez alcohólica, en contrapunteo, pone una jácara humorística. (Véanse págs. 50 y 51) Mas también con algo de barbarie. Hemos observado un contraste rotundo entre esta estampa y la que relata el baile de la belleza hierática de la india en *El Tigre*. (Véase pág. 15)

Adolfo y Simón conforman un atado de inquietudes, terrores y oblicuidades. Simón es el toque hipnótico en Adolfo para su desdoblamiento y la revisión atormentada de su adolescencia también atormentada —angustia y cúmulo de vicisitudes— cuando la irrupción de lo sexual como conciencia y como problema. Por Simón es que Adolfo revisa siete pasos de angustia y de locura hasta llegar a la plenitud de lo sexual y a la posesión; para llegar, como si dijéramos, a través de la mente atormentada de la adolescencia al séptimo velo en que todo es delicuescencia espiritual.

Y estos siete pasos, demarcados en la novela, son: 1. el incidente de don Germán; 2. el surgimiento de Paquita; 3. Jacinta, y el conocimiento de lo vital a través del "chismorreó"; 4. la violación de su inocencia; ("una mujer, cuyo nombre no acierto a recordar") (pág. 102); 5. el episodio de Susana; 6. la cosa burda de la prostitución; y 7. el amor con Celina.

¿Quién es más elemental? ¿Fernando, Adolfo, Simón? Para qué pretender contestar...

Caos es el nódulo subconsciente; representación de una humanidad "que anda por la vida, a tientas, buscando la salida menos cruel". (pág. 180)

Simón se pierde:

"...una sombra elástica, una sombra en andrajos, ensangrentada y chamuscada, una sombra fantasmal, blandiendo una pistola, con instantaneidad felina saltó sobre la escena, de diez trancos cruzó el patio y se perdió entre las primeras ringlas de cafetos, mientras los indios se dispersaban entre ululatos de pavor gritando: —El Simón... El Simón..." (*Idem*, pág. 96)

Adolfo se salva:

"—¡Por la gran puta! Me salvé... Tengo el infierno en la cabeza; pero me salvé... para él... para la madre..." (*Caos*, pág. 187)

Grito de una humanidad convulsa y dilacerada que arroja por la borda lo bestial e inhumano, y que en el tumulto del río encuentra la ablución cósmica redentora.

La novela guatemalteca, así, entró en la zona de la erupción universal. En la congoja de la línea. No importa; del 'diván verde' se yergue el hombre remozado.

C. *El autor entre los personajes*

Si alguna vez tenemos que caminar con cautela, es ahora que vamos a escudriñar en torno al autor identificado en sus personajes.

La autenticidad y realidad de los personajes atrapados por el autor, respondiendo a su ámbito, no son suficientes dentro de la novela. En la obra literaria, siempre hace falta un testimonio

íntimo, de desasosiego interior; la respuesta misma del autor para mostrar la existencia de la obra, y la realidad recóndita del mosto que la motivó. Por ello es la constante de un personaje en la obra de Flavio Herrera: él mismo con preclara presencia. Personaje a quien él mismo se ha transferido en proyección real y espiritual para dar fe de la reconditez de su obra; para aseverar el cielo o el infierno de su diálogo consigo mismo. Así, se rasga lo inédito; aflora lo inconsciente, lo subconsciente, lo introspectivo y lo retrospectivo. ¡En cuántos estados de sus personajes no está él adherido! Podríase decir que sus obras son una cierta compensación por las incongruencias con la vida y de ahí provenga ese afán inusitado por la belleza.

Flavio Herrera tiene una vida emocional intensa; y, a veces, se muestra en línea íntima en sus obras, sin escamotearse. Esto alienta su novela en conjunción de trópico y entreveramiento de consistencias ambientales, porque la novela es también lucha consigo mismo, inconformidad. Ya aludimos, en repetidas oportunidades, a la incongruencia entre una actitud estética y una realidad dada. Hay incongruencia entre eso que es lo empírico y un yo emocional que otea y salta frente al menor síntoma.

Su angustia por la belleza, por la tierra, por la mujer, por el indio, por el criollo, por el olor, por la adolescencia, transita su obra.

Sería muy fácil decir: Flavio Herrera es Eduardo en "Simona"; Flavio Herrera es Luis en *El Tigre*; Flavio Herrera es César en *La Tempestad*; es Alfonso en *7 Pájaros del Iris* . . .; pero eso no basta. Tenemos que averiguar por vericuetos en el trópico para descubrir su huella. No se trata de algo autobiográfico —esto, para nuestro propósito, no valdría. Las respuestas a las interrogantes ¿en dónde está el autor?, nos llevan a la interioridad de una vida, pero en son de respuesta estética y, por consiguiente, para trascender a la vida misma.

De ahí la cautela a llevar en este tema. Recuerdo que, una vez, conversando con el maestro, le hablaba sobre los descubrimientos de identidad a través de la presencia de su vida tan intensa y emocional. El maestro escuchaba entre complacido y sorprendido. Yo decía: —Usted es fulano en tal obra; usted es mengano en tal otra. De repente, espeté: —¿Es Adolfo en *Caos*?

Allá, en mis reconditeces, pensé en las líneas de la adolescencia que sólo pueden surgir de una íntima revisión.

Siempre me he preguntado si ha transcurrido el tiempo suficiente para encarar la obra de Flavio Herrera. El maestro no necesita de incursiones como éstas en torno a su obra; pero hay necesidad de decir qué grado de desarrollo tiene la novela guatemalteca y, al aproximarnos a la obra de cualquier autor, siempre se encuentra un 'algo' que refleja intimidad, que dice de la inconformidad de la vida; de los procesos del subfondo del creador. La novela, en especial, refleja este subfondo. De ahí que la inmersión del mismo, en tercera persona, sea realidad auténtica, testimonio de todo lo que haya de captador, de esteta, de violencia íntima, y de . . . , en fin, todo lo que agita al hombre. Lo recóndito y agazapado de una interioridad afloran en más de algún personaje. Ciertos misteriosos enlaces delatan una realidad interior.

Para no hurgar ni "violentar intimidades", vamos a contentarnos con pocas líneas que delaten la presencia del autor en su novela.

Hemos aludido varias veces al viaje de Flavio Herrera a Europa y a su reidentificación con la tierra. Es algo que siempre va a influenciarle.

"Volvía de Europa Eduardo tras diez años de ausencia. Diez años en que su atolondrado rastacuerismo rodó de país en país, sin ningún objetivo edificante." ("Simona", *La Lente Opaca*, pág. 11)

"Volvió la mente a las fincas. Pensó que allá en las sierras quedaba algo: dos fincas en abandono y apenas recordadas de tarde en tarde por algún informe de administradores rapaces que vivían esquilmando los predios." (*Idem*, pág. 14)

En *Cenizas*, todavía una mayor evidencia que es raíz de algo que va a darse fuertemente hasta llegar a *Caos*:

"¡No conocía sus tierras! Vagamente recordó otros tiempos cuando se midió la finca y cada mañana se prometía asistir a la medida sin lograrlo por aquella pereza..." ... "su pavor supersticioso ante la selva, especie de nosofobia que lo hacía presentir en cada roce el contacto de un peligro. Por aquel tiempo viera morir a un indígena mordido de serpiente y, desde entonces, jamás se echaba al campo sin que un mozo le precediese haciendo claros a filo de machete..." (*Cenizas*, "El Miedo", págs. 30-31)

Pero el adentrar camina. Todos los *hai-kais* de *Trópico* (1931) tienen las sintéticas impresiones de la ternura por la tierra en las frutas, en los animales, en los árboles . . .

En casi todas sus novelas aparece el tema de la llegada a la finca, y siempre —repetida huella— es una eclosión cromática, musical, vegetal. (Luis, en *El Tigre*; César, en *La Tempestad*, representan al hombre en decidida identificación; en esta última con el sesgo de la bohemia en Europa.) “El Viaje” de la ciudad a la Costa es una hilera impresionista: Pamplona, Morán, El Relleno, las mengalas, las indígenas, Amatitlán, Palín, Escuintla... Y en la misma novela “La Llegada”, otra vez, con el ritornelo de impactos, como cosas nuevas, desbordantes en una serie de matices.

7 *Pájaros del Iris* y *Poniente de Sirenas* —las novelas más íntimas, y su mejor indicio: lo lírico— no hallan esta temática. *Caos* tampoco, porque ya es el dominio total del trópico. Flavio Herrera está completamente adentrado.

Otro hecho que delata en los personajes de Flavio Herrera su personal presencia interior es la avidez por la belleza que impone en sus personajes: es Luis en *El Tigre*, a ratos, también en proyección en el Chato Ortiz quien le ayuda a repujar sus concepciones estéticas. En lo hiperósmico está Flavio Herrera...

Pero el injertar la intimidad no siempre es un recurso feliz, por el arrebató lírico que a veces implica y, entonces, el mismo autor y los personajes —sobre todo los femeninos adyacentes a su intimidad—, toman un sesgo romántico, lírica abierta, para convertirse en ensayo... (Véanse los casos de César y Palma, en *La Tempestad*; Alfonso y Aída, en *7 Pájaros del Iris*; Delfino y Eucaris, en *Poniente de Sirenas*.)

Mas todo se salva con la evidencia y con lo agarrado de la inmediatez: el autor está en lo enorme de los sueños agrarios:

“Has curado, has saneado. Sólo te falta echar a paseo a ese tu maestro de escuela, borrachón que enseña inútilmente a los inditos cosas que nunca han de servirles. ¿Qué les aprovecha a tus indios las reglas de gramática ni saber la geografía? En cambio, ¡si se les enseñara lo necesario! ... Diez indios xancatales saben ya manejar el tractor. La otra tarde, en la casita de máquinas, Colop, tu mozo *electricista* que cuida de la luz, conectaba un foco y, en torno, a un rueda de indios se les caía la baba curioseando ante el tablero de control, mientras Colop movía el switch con suficiencia doctoral...”
(*El Tigre*, pág. 126)

Lo dice el Chato Ortiz, quien sirve también para el diálogo consigo mismo del autor.

Y en expresividad fuerte está rebelde —rincón eruptivo de *20 Rábulas en Flux* en la tragedia del 'poquitero':

"Estos babosos sólo gobiernan y legislan para los judíos extranjeros, mientras nosotros los finqueros, que somos el nervio de la economía nacional, siempre trabados. El café por el suelo, y los bancos que no dan plata..." (*20 Rábulas en Flux*, pág. 102)

Testigo de hecatombes, bajo la impresión profunda de la tempestad, del incendio y del terremoto, se sobrecoge y en retrospectivo patetismo revive acordes horribos. Tal el tema constante desde *La Lente Opaca*:

"Fue en la noche del 25 de diciembre. Nuestra casa quedó destruida desde los primeros terremotos." ("La Muerte del Benjamín", *Op. cit.* pág. 119)

.....
"Lo vi después, sangriento y mitológico, sostener con un brazo a Leonor mientras tendía el otro hacia arriba en actitud de contener el muro que se les venía encima y los vi, por fin, desaparecer bajo un bloque de vigas, de pedruscos..."

"...Pero el espanto me había sembrado a la tierra. Sentí que un ramalazo de locura me desquiciaba la mente..." (*Id.*, pág. 123).

También está en *20 Rábulas en Flux*, alentando en germen para *Caos* y fundirse en "penumbra crepuscular":

"Oí un mugido profundo como venido del infinito, un mugido que descoyuntaba las entrañas telúricas a tiempo que un nuevo remezón me arrojó del lecho... Se me iban las paredes... se me iba el suelo... volví a caer..."

"...Se alza ante los ojos una cortina densa y sucia... es el polvo, mares de polvo que sube como evaporándose, tapa la nariz... se mete en los ojos... en la boca... en la piel... ya no se puede respirar... Siguen los retumbos seguidos de sacudidas ondulatorias como si la tierra fuera a escupir de pronto las entrañas y entre estos horrores, un coro infinito cercano, remoto de gritos, alaridos, oraciones..." (*Caos*, pág. 141)

y no es para una estampa de antaño sino evidencia humana alzada hasta lo sublime.

Una interrogante eterna planteada en su poesía, interrogante metafísica, la vida y la muerte

LO TREMENDO

¿Qué he sido antes de ser?
¿Qué soy tras lo que soy?
Y, algo tremendo, ¿qué seré después,
después de lo que soy?

RETORNO

Un mueble que da un crujido.
Vuelve el alma de la selva
cual vuelve un pájaro al nido
a cantar a su madera?

(*Palo Verde*, Hai-kais, pág. 5)

anhelante, a nombre de toda una humanidad, parece hallar respuesta:

“Desde niño sintió el desasosiego divino, la intuición de su destino regido por el misterio y la emoción en ruta hacia la unidad fundamental. La belleza. Entre la aparente y abrumadora diversidad de los hechos y las cosas, siempre se había torturado buscando el arco que uniese todos los fenómenos. La unidad del todo y, un día, un día sintió al fin la gran revelación: *La poesía, con el milagro de la imagen, con el arco de la metáfora, realiza esta unidad.*”
(*La Tempestad*, pág. 67)

Y esto es evidencia de vida, de intimidad agitada y reencontrada en la obra de arte.

Más en la tortura interna: el hijo. Y el paso en el escudriñamiento de esta esfera debe ir haciéndose lento y puro. Sólo un ánimo de más autenticidades internas aflorando en la novela nos hace, en un tembloroso intento, aproximarnos al tema. Y ahí está el sueño intenso: en *7 Pájaros del Iris*, en *Poniente de Sirenas*, en *Caos*.

Sueño angustiado de asidero en profundidades supremas:

“Me salvé... para defenderlo... para que nada me lo toque ni me lo lastime... para él... para la madre...” (*Caos*, pág. 187)

para plasmarse, más tarde, en la poesía con intensa y caótica realidad:

Dolor del hijo muerto.
Dolor con sangre, lágrimas y rabia.

Palpé tu carne de durazno y luna;
besé tu greña negra, negra
—plumón de clarinero—

.....
Y no saber, oh, vida
de qué color eran tus ojos
porque los párpados avaros
se llevaron inédita su almendra...

(*Antología* citada, pág. 82-83)

Perdón, maestro, por esta reminiscencia que colinda con la
pena, pero yo estuve próximo a esa realidad.

III

LO INDÍGENA

Si recordamos algunas líneas de "El Muro", en *Caos*, tendremos la clave de este elemento fundamental —el indígena— en toda la novela de Flavio Herrera.

"Van, vienen. Se mueven. Se agitan como en una pantomima de sombras. Nacen, aman, sufren y mueren junto a nosotros. Entre nosotros y nosotros no lo sentimos. Existe un muro entre ellos y nosotros. Un muro, una membrana opaca impenetrable." (*Caos* pág. 57)

Aquí está la verdad del indígena y de nosotros; y está también toda la sinceridad de Flavio Herrera.

Superado el plan de 'indianismo romántico' en Hispanoamérica, advino el 'indigenismo' en el relato. Ánimo de "sentirse indio" para exaltarlo en una actitud más penetrada en su psicología, de su medio, de su tristeza, miseria y angustia. Los movimientos revolucionarios de la primera mitad del presente siglo alentaron de nuevo el tema, ya dentro de la novela realista.

Guatemala tiene bastantes muestras de estas dos actitudes: el indígena como motivo pintoresco, para ajuste estético del cuento y de la novela; y el indígena como motivo de lucha social. Pero debe advertirse que nuestro país, de inveteradas dictaduras, fue sustraído a los movimientos revolucionarios que hicieron hitos importantes en la historia y en la literatura hispanoamericanas. Nuestra patria ha sido de reacciones tardías en el plantea-

miento e intento de solución de nuestros problemas políticos y sociales y, por ende, su reflejo artístico ha experimentado la angustia de lo vedado y, a veces, se ha llegado hasta el desistimiento. El gran refugio, en distintas épocas, ha sido centrar al indígena como motivo de exaltación, señalando su miseria dentro de todo un matiz vernáculo. Dígase, actitud aún romántica o modernista, pero, en toda forma, intento decidido en gesto de responder a las convulsiones sociales de otros países. Así, el "cupó", la barbarie, la ruina de las siembras, el harapo, y otros aspectos, vinieron a ser los titubeos, eso sí valientes, de captar y plasmar a un indígena que las dictaduras obligaban a soslayar en el arte. El indígena fue personaje en la poesía y en el cuento, mas sin que constituyera objeto de denuncia rotunda y violenta.

En lo que toca a Flavio Herrera —testigo de épocas de distintos matices político-sociales—, y venteadando cuidadosamente en el tema, podemos llegar al descubrimiento, en torno a lo indígena, de los siguientes aspectos:

1. El indígena como motivo estético
2. El indígena como motivo de denuncia social

Y eso, contemplado en el agarre de lo conflictivo para el novelista:

1. Su conocimiento o desconocimiento del indígena
2. Su condición de señor, de dueño de la tierra —de cepa criolla

Así, hay vocación estética y actitud conflictiva por dimensión social. De esto devendrá obra artística y sinceridad a prueba. Su novela nos lo dirá.

La urgencia creadora de Flavio Herrera, su exaltada sensibilidad la dirige a la indígena. En *El Tigre*, tres veces aparece la femineidad indígena subrayada, representando dos dimensiones obedientes a un ritmo de figuras fugaces, no sólo dentro de la estructura rápida de la novela, sino también a una sensibilidad ávida de síntesis. Su captación estética y emoción meramente humana no pueden eludirse:

a. Flavio Herrera cumple con la época de gestación de su novela. Desde su ámbito, donde el ruedo de Luis, el Licenciado Monteros, Domínguez y el Chato Ortiz, se arroba frente a la indígena:

"Sin saber de dónde, sin saber cuándo, apareció en escena una india magnífica."

.....
"La cara, en óvalo perfecto. Óvalo trigueño. La naricilla corta y fina. La boca de mora. El ojo de almendra. Pepita de capulín. La greña en bandos. Bailaba, bailaba. Esbelta. Solemne. Litúrgica."

.....
"Bailaba aristocrática, desdeñosa. Mirando sobre el hombro a toda la indiada; bailaba sola." ... "Sellando en la sonrisa el destino de muerte de su raza que no sabe a dónde va." (*El Tigre*, pág. 15).

Es la misma indígena de *La Tempestad*:

"Aquella india bailaba con emoción instintiva, con ímpetu matinal, con gracia primaria, elemental. Su carne dúctil asumía a cada instante la belleza eterna que vive abortando en la mudanza de las formas..." (pág. 319)

y tiene una grande evidencia. Flavio Herrera captó esta imagen en una de las fincas aledañas a 'Bulbuxyá'. Pero esta indígena es el arrebató poético. Corresponde a un entornar los ojos, en búsqueda subjetiva de una línea pura en el indigenismo. Este trazo no conforma; sentimos más pura la línea verdadera cuando, antes del arrebató poético, está la realidad auténtica de la zarabanda y, en ella, otra india:

"La india con el refajo cogido en los dedos, la cara greñuda y el crío ovillado entre el rebozo puesto en hamaca sobre la espalda." (*El Tigre*, pág. 15)

Ésta tiene expresividad humana y es congruente con su ámbito. La otra es trasunto de ilusión poética; emerge de la idealidad y, precisamente por el origen de su surgimiento, se rompe y queda como aditamento literario.

En la misma obra, página 87, aparece por segunda vez lo indígena sustantivado en la mujer. Ahora, en una estampa pujante y violenta. La indígena da testimonio del criollo feudal y de la exacerbación del sexo. Alicia fue la motivación y la indígena anónima la víctima de la violencia:

"Era una india alta, silenciosa, fantasmal. Al golpe convulso que le derribó algo de la cabeza, algo se estrelló en el suelo con ruido seco y blando chapoteo. La tinaja. En el rayo fugaz vio la máscara de la india, crispada de sorpresa. Oyó trabársele el nudo de un grito en la garganta y... no hubo tiempo de más. Le saltó encima, como la pantera en acecho sobre la presa. La tumbó..."

Es una india oscura, tipificando el complemento directo del señorío en una expresión bárbara y primitiva —pese a que sea Luis, un universitario, el protagonista de esta escena—. Es la indígena rediviva de cuando la conquista. La india eterna, objeto y nunca sujeto en la vida y en la literatura.

Una característica básica que se fija en torno a estas dos muestras de la indígena es su actitud de silencio irredimible. Dos indígenas magníficas erguidas en *El Tigre* ya en actitud osada de denuncia social. En expresión literaria, hay color, actitud y plasticidad descritas. En la indígena 'litúrgica', hay dejo pictórico estereotipado.

Casi podría sintetizarse en lo siguiente, la estampa de la indígena en la novela de Flavio Herrera, así: a) indígena para estampa maravillosa; b) indígena para estampa de servidumbre y de manoseo. Y como realidad inmediata, le está reservada una realidad literaria en la que aparece tal cual es, ya descartada la indígena de "La Visión", en *El Tigre*.

"Palín ríe con risa de todos colores. Ríe en el barro sucio de las indias de caras mongoloides; ríe en los güipiles, ríe en un mar de fruta que salta en toles y cestas..."

"Aquella india frescachona tenía un mamey tierno en cada teta." (*La Tempestad*, pág. 16)

"Si la familia salía junta o sólo las mujeres, quien iba entonces a la zaga era una india, también oriunda de las fincas, y el barrio entero acostumbrose a ver tras de los Zabaleta, por las calles, a una idiota. La más célebre fue la Sinforosa, una india lozana y rolliza con refajo de seda y chal escandaloso..." (*Id.*, pág. 73)

"Luego, los celos de Leonarda tenían un arbitrario sentido de casta, sentía menos duro el agravio consumado con "indias sucias" —como decía— pingos de carne anónima y esclava..." (*Id.*, pág. 102)

Servidumbre eterna de dos ángulos para el tercero reservarlo en su silencio y en su misterio. Amasijo sin redención porque el mismo 'indio lamido' la hace carne de mancebía:

"Su vida genital la organizó Chilolo fácilmente, con método que no le costaba ni un centavo. Atalayaba a las indias borrachas, las arrastraba a su camastro y en la noche, se desfogaba con ellas..."

"...meditó en procurarse una compañera. No ladina —decía— son unas lagartonas. Es mejor una indita..." (*Idem*, pág. 167)

Y esto ya no es sólo pintoresquismo sino realidad abrumante, adentramiento en fundamental problemática indígena, en la que bulle también una servidumbre sexual de carne a la miseria.

Una fusión del indígena con el paisaje revitaliza a éste para noticiar siempre una modalidad de vida distante y próxima, y que por próxima y diaria ya no conmueve para la lucha

"Pasan indios a pie, en pareja: indio e india. Ella con el canasto sembrado de mazorcas de maíz que sonrien con la barba entre los dientes; él con las árguenas de pita, mugrientas y repletas hasta ahogarse, trasluciendo entre las mallas el tasajo de carne envuelta en hojas de sal o de maxán, la candela de sebo, entre dos tallos de cebolla, el chicote de tabaco "Mascota" y la media de aguardiente con tapón de tusas en el gollete ya babeado..." (*Idem*, pág. 222)

porque nuestro indígena está incorporado al paisaje; no cambia; hay un estacionamiento civil en él —responsabilidad nacional—, y de ahí que sólo sus costumbres, su color, su trabajo y sus actitudes externas sean lo que hasta hoy ha tomado nuestra literatura. Falta el intento decisivo, sincero, sin desviaciones incidentales, que promueva su verdadero *partido* y se le muestre en toda la dimensión de *personaje*, en su exacto ámbito y en su más aproximada psicología; falta un intento donde él sea el eje que fije toda una acción y todo un relato; donde deje de ser aledaño, ya como motivo estético o como posible denuncia. Pero ahí está el 'muro', ya señalado por Flavio Herrera, y eso es fundamental.

b. Flavio Herrera cumple con una misión estética contemporánea y, también, con su cometido de delación tremenda —dentro del angustiado conflicto de su clase: criollo y dueño de la tierra—, y cumplida esta última, sinceramente, sin 'tapujos': unas veces identificado con el indígena, por criollo, y otras, violento en la estimativa de la realidad, porque como gente del agro está en su proximidad y no se vale del apunte o de la referencia.

En "La Zarabanda", (*El Tigre*, pág. 14) —y no vista ocasionalmente— hay un zurcido humano trascendente en vitalidad, en olor:

"Hostiga el aire una tufarada de tabaco, sudor y aguardiente y bailan los indios con ritmo tedioso y exasperante; con automatismo

de fantoches. Los brazos sueltos; caídos en balanceo desarticulado. El indio con la barba en el pecho, la baba pringando la camisa, los ojos en tierra y el sombrero derribado sobre una oreja..."

.....
"Un trémolo desolado que recuerda el ululato de los coyotes allá por las barrancas a la anochecida. De repente, este sollozo apagado se salpica de gritos salvajes y sobre el hormigueo de las cabezas relampaguea un lengüetazo de acero y cae un indio con la cabeza abierta de un machetazo..."

Lo mismo en *Caos*, reflejando a una parte de la humanidad que también quiere evadirse de su propia angustia:

"Borrachera y baraúnda con saldo de indios difuntos. Las marimbas gangueando la pena aborígen. El son retumbando en el denuevo del aguardiente y de la chicha." (*Caos*, pág. 49)

Flavio Herrera no queda en la corteza estética de la palabra sino que se prolonga en la intimidad humana con toda la verdad de algo que no es sólo color. La mugre y el sudor afloran en la línea de la novela. Se está en lo descriptivo; sin embargo, lo descriptivo está animado por un sentimiento puro y sincero.

"El Trópico", en *El Tigre*, y "La Epopeya del Café", en *La Tempestad*, conmueven por sus repreguntas a la realidad indígena; sin extorsionar una realidad trágica, la muestra en meditación amarga, como fermento de un trópico; acaso sin irritabilidad política, pero sí en una expresión social arrolladora:

"Son indios de cara hinchada, fofa y lívida, con esa lividez de los limones maduros. La carne transparente y las barrigas monstruosas y colgantes por la uncinariasis. A otros, Luis les palpa y refriega la cuera sobre el cráneo, sintiendo los botoncitos de los quistes. Filaria —piensa— volviéndoles el párpado donde la anemia se chupó la sangre.

Interroga al primero:

—¿Qué sientes?

—No miramos, patrón. Ya estamos chocos. No comés nada. Te duele tu corazón..." (*El Tigre*, págs. 39-40)

Los cantiles y las víboras se alzan en su cobro diuturno por el señorío del indio en el trópico; la faena de la tierra se ve violentada:

"La peonada se agrupa en ceñudo tumulto. Una víbora ha mordido al primer peón." (*La Tempestad*, pág. 170)

Roja y trágica surca la vida del indígena:

"Tribu de héroes, sin saber que son héroes. Los que no muertos, volvian con un miembro hendido de un machetazo. Empenachados de bejucos. Tatuados de espinas. Muchos, descalabrados por algún árbol al caer. Alguno, mutilado..." (*Idem*, pág. 171).

Un reflujo de meditación sociológica campea también en la novela; el autor se identifica con la tragedia y con el ansia de redención:

"¿Raza? ... estrangulada, retorcida, aplanada por la fatalidad del medio y la miseria biológica, el indio: homúnculo abyecto. Menos tal vez; larva equívoca oscilante entre dos únicas ansias: maíz y aguardiente y, a cada instante, hombreándose, sin saberlo, con la muerte; muriendo sin aprender y repudiado, escarnecido por el propio mestizo que le explota sus lacras sin redimirlo y, con pujos de casta, lo excluye olvidando que este indio está terciado en su propia sangre..." (*El Tigre*, pág. 42)

¡Qué conflicto de vida y de arte para el creador que está próximo al indígena y quiere decir su verdad! Pero hay que decirlo, porque de aquí afluirá esencia humana. Los contrastes de Flavio Herrera en su estimativa del indígena dan una realidad íntima y cierta: a veces es duro y tremendo —es señor, dueño de la tierra:

"Desfile ante el amo —César— de indios sórdidos y pedigüenos. Todos pedían algo aunque no tuvieran nada que pedir; pero pedir, pedir siempre, porque ser pedigüeno —como ser ladrón— son atributos del indio; aunque no sólo del indio..."

.....
"—Patrón. No tenés ropo, damo un habilitación...
—Patrón. Tenés empermo al mujer. Damo pa'l remedie...
—¿Y aquí no hay medicinas, no te dan?
—Sí, pero no sibro, este no cura...
—Patrón, querés un ranch más grandó...
—¿Y no cabés en el tuyo?
—Pero la mais no cabo..."

.....
"—Ay que ver tu cuenta...
—Habemes abonade bastanto en el cosech...
—Veremos.
—Patrón, también un escopeto...
—¡A la chingada!"

.....
(*La Tempestad*, págs. 143-144)

No siempre se han hecho observaciones sinceras sobre el indígena. No se le ha sentido, codeándose con él. Los aspectos feos, aberrantes y sórdidos se han eludido —en reducto de hipócrita indianismo—. El maestro ha insistido conmigo: "Hay que tomar al hombre en sus aspectos angélicos y diabólicos". Y tramontando, murmura: "Indio... lastre... ladrón... alcohólico..." Y sus palabras son desoladas y de angustia, porque se diluye en ternura, y un corazón de Pedro de Bethancourt, de criollo puro, le hace decir:

"El indio tiene un vidriado de agonía en los ojos. Indio hermano, héroe anónimo: el primero que caes. Un día, de aquí a cinco años, aquí mismo, tu sangre remanará pero ya no impura de veneno sino cuajada de aurirrojas pepitas de café que acendrarán trasuntos de riqueza y nadie, entonces, nadie, nadie te recordará..." (*La Tempestad*, pág. 170)

Repitamos: Flavio Herrera es sincero consigo mismo y con los elementos humanos que lleva a su novela. No hay un indígena inventado. Aun cuando sea para completación de un rasgo de nuestra tierra, mira hacia su propia gente, no sólo para color y parte del paisaje, sino en cuanto es explotación y miseria, problema y dolor de Guatemala y, por ende, de Hispanoamérica. Así, Flavio Herrera se coloca entre los escritores de la denuncia, pero de una denuncia que tiene también autoconfesión de lastre. El indígena, así, no queda como rasgo, sino como brochazo profundo e inmenso. Hay un bermellón fuerte que alienta a la novela, donde el indígena aflora en una simbiosis magnífica, profundamente humana: el mestizaje, en confluencia de intrínsecos valores:

"Cada granate, cada rubí como goterón de sangre. Sangre del amo, sangre del indio, fundidas en el tiempo y trasfundidas a las matas por la eficacia de dos ósmosis: la vital y la del dolor." ("La Epopeya del café", *La Tempestad*, pág. 182)

La epopeya del café trasuda la idea del mestizaje como salvación.

Entre tanto,

"Lo vemos y no queremos verlo. No queremos saber que su barro es nuestro barro y que su ombligo y nuestro ombligo se han cortado del mismo ancestro primordial. San Francisco ha de volver un día a enseñar al 'blanco' su lección de amor. Indio, próximo y remoto, víctima fraterna. Piedra de carne. Piltrafa de gloria. Indio inédito, torturado, fermentado y explotado como una *industria*

nacional por el cacique, el encomendero, el mercachifle, el médico, el abogado, el pintor, el literato, el turista y el leader. Indio: Befa, escarnio, vituperio y abominación. Indio, gloria aún inédita. Fracaso y promesa. Indio, mugre, congoja y silencio. Protoplasma de América y herida abierta en la conciencia continental." (*Caos*, pág. 57)

Y esto, es sinceridad. Sinceridad literaria y social.

IV

EL ALMA POPULAR EN LA NOVELA DE FLAVIO HERRERA

En la novela hispanoamericana concurren todos estos elementos porque le dan categoría; la sustentan en el mundo de las letras y muestran en hondura y color las distintas regiones de América Hispana con sus giros humanos que buscan proyectarse en el arte, manteniendo la impresión de nuestras gentes y de sus acciones. La novela nueva busca lo íntimo y nacional para convertirse en testimonio.

Hay quienes temen a estos elementos, olvidando que es el aliento del alma hispanoamericana, que 'empujan' para lo firme y definido.

El arte contemporáneo, angustiado por la creación, no puede desesperar frente a estos elementos y tiene que mantenerlos incorporados como exudación de lo propio, a fin de mostrarlos frente a expresiones artísticas foráneas en afán de sustantivar un arte universal. Hay una realidad que domina y hay que expresarla.

Uno de los juegos confiados al novelista está en desarrollar, literariamente, un mundo de fenómenos y sus circunstancias que dan aviso sobre el hombre; y, uno también de estos juegos, es el confiado al poeta: esquematizar esencialmente lo humano para mostrarlo como dádiva para la emoción. Por eso sigue siendo la novela esencia de lo empírico, fundamentalmente, y de lo aledaño, y aquí, en lo aledaño entran tipos populares, costumbrismo, hechos humanos, folklore y expresividad criolla, ingredientes que

pertenecen a nuestro trópico. No se puede eludir la proximidad inmediata del pueblo, y en aglutinación artística se da en la novela como algo que bulle, que se estremece y que tiene color. Estos elementos promueven, aparte de cierto aspecto decorativo, cierta vitalidad en la interpretación del sentimiento criollo. (Estos elementos son la antesala para entrar en la denuncia y en la insurgencia social y política, a la muestra de la rebeldía y de la inconformidad, porque la miseria, la explotación también son proximidad —y urgente—.) Y así, los tipos populares, costumbrismo, hechos humanos, folklore y expresividad criolla afloran en esencia, se salvan.

Es necesaria una revisión de prejuicios sobre estos elementos. La novela contemporánea —y bien, desde luego— quiere apuntar exclusivamente hacia lo social, despojando a una parte de la humanidad de ciertos ingredientes que la perfilan; pero tenemos que refugiarnos en estos ciertos ingredientes para resguardo de nuestra nacionalidad ante la acción de un voraz cosmopolitismo. Estamos frente a la derrota de lo nuestro, de lo nacional, de lo hispanoamericano; vemos el derrumbe de nuestras construcciones tradicionales y de nuestras actitudes humanas propias.

Cuando las futuras generaciones vivan bajo oscurecidos rascacielos y torres succionadoras de nuestra riqueza, tornarán sus ojos hacia el paisaje y hacia las sustancias humanas —aparentemente ingredientes— bosquejados en la novela hispanoamericana. Hay que ofrecer la realidad hispanoamericana con todas sus excrecencias, sean éstas del ámbito artístico, o de la esfera político-social, en una congruencia que dé visión total con matices peculiares.

Los tipos populares, así, muestran esencias íntimas del pueblo, inconfundibles; no pretenderán ser 'autonomásticos', hacia la caricatura, sino perfil de una nacionalidad; no serán sólo estampa, sino ensamble en el relato con todo su sabor vernáculo, con lo que tengan de patriarcal y heroico, de valentónada y de audacia, de zumba y de agudeza . . .

Los rasgos costumbristas ya no quedarán únicamente en exaltación de 'color local', sino que ahondarán en la realidad; en lo fuerte como evidencia. En la novela, este rasgo no puede tener la ligereza y fugacidad de lo periódico, con su aire de chunga y de sátira moral; aquí, en la novela, no será bonachón, con intención filosófica y propósito de mejorar las costumbres . . . Será una co-

sa distinta: documento sobre modalidades que mueven a toda una sociedad y provocan el arte.

En lo que atañe al costumbrismo, meramente, hay riesgo de provincialismos en son de 'cuñas', pero en la costumbre que aflo- ra en la novela la expresión provincial es sustancia que se iden- tifica en expresividad atada a lo humano del personaje, incluso con sus escabrosidades que revelan una psicología propia —feliz en socarronería; plástica en la violencia y en otras exigencias que tiene la emoción.

Los hechos humanos son expresión de toda una vida criolla que la distinguen de la del 'rendez-vous', del 'café', del 'pic-nic', y de las aglutinaciones deportivas. Los hechos humanos propios, asidos fuertemente a una tradición, sustentan también lo na- cional, a veces, con el aliento folklórico que emerge renovado.

A. Los tipos populares del cuento y de la novela de Flavio Herrera arrancan del alma criolla: el matón, la peona ranchera, Tisiquín, don Lencho Domínguez, el 'bolito', los estudiantes, el juez de paz, el comandante local, el cura, el hombre bravío y he- roico, el pícaro, el brujo, el bravucón y hasta la putilla . . .

Todos rezuman nuestra nacionalidad con matices profundos, no tan sólo en un criollismo de estampa, sino con la envergadura que da la fuerza pujante de los mismos personajes, de su acción y de la dínamo íntima del creador.

Desde la poesía de Flavio Herrera ya arrancan tipos involvi- dables del vigor criollo:

.....

Era el matón de la finca
mozo de rumbo y bragueta.
El hongo, gacho y alón.
Nieve de la camiseta.
Tallo azul del pantalón
sobre polaina vaquera
y, en el cinto, el pistolón
alzándole la chaqueta.

Brujas noches de velorio
por esas fincas... Veladas,
visperas de Concepción.
Tragedia. Zambra y holgorio.
Melodrama cimarrón.
Tumulto de la peonada...
Marimba y acordeón
pautando una puñalada...

.....
(*Antología citada*, pág. 46).

Gesto de la poesía criolla, en palabra rapidísima, cabalgando en el instrumento castizo que es el romance en apego de sangre y de expresión.

Don Lencho Domínguez, en *El Tigre*, es el leguleyo aventado a la costa, acuñador del drama cimarrón. Fue arrancado de una realidad con socarrón cariño:

"Don Lencho Domínguez cursó la abogacía allá en algún lustro inmemorial y atrapado el título metió los diplomas en un cañuto de hojalata y se volvió a su pueblo a adobar con zurda doctrina el cabildeo de los indios; pero, en los ocios del protocolo, cada año, por Concepción, en contubernio con las musas, también adoba el folletón escénico. Guiñol espúreo de laya montaraz." (*El Tigre*, pág. 17)

Tan criollo que, igual que los indígenas con sus títulos de tierras, 'metió los diplomas en un cañuto de hojalata' . . .

Flavio Herrera atiza la risa en su novela: salta Chus Palencia igual que en la vida y en la realidad mismas con su expresividad de torbellino:

"Lo sienta por la grupa mientras los remos delanteros bolean en el aire. El jinete, la rienda en la siniestra y en la diestra un pistolón grita con ronco aliento de alcohol:

—¡Viva El Capulín, viva Chus Palencia y muera tanto chin-gado . . .!" (*El Tigre*, pág. 21)

Con su gesto, mide toda una prosapia del monte. Línea de don Bonifacio y de Leonarda.

El 'bolito' de Guatemala repara siempre la adustez y silenciosa actitud del chapín. Pone la nota de granuja:

"El hongo arrugado sobre la oreja; la greña sobre los ojos; las faldas de la camisa de fuera; en la siniestra unas árguenas de pita de colores, y en la diestra, una botella con un burujo de hoja de maíz a guisa de tapón." (*La Tempestad*, págs. 11 y 12)

Su criolla misoginia se destapa en la insolencia y arrogancia:

"—Fuera, chino baboso, vos no tenés derecho a andar en primera." (*Idem*, pág. 12)

para derrumbarse ante la imposición del 'gringo'.

No escapan el finquero de viaje, los estudiantes de chungu, ni el conductor con su 'mordijuya' de níckel.

El presbítero Celada, el Secretario municipal y tío Lupe, el Comandante local, figuras cotorronas, lindando con lo pícaro son

insustituibles en nuestros pueblos en su amalgama de sapiencia y de autoridad.

Bonifacio, Pedro y Patrocinio Palencia ya ensamblaron en Chus. Los imagino endomingados irrumpiendo en la plaza en cacoleo de alazanes.

Chilolo tiene las dimensiones de tipo y de personaje por lo que alcanza en la novela. Ya quedó descrito.

Con Don Severo, en *7 Pájaros del Iris*, se recobra la figura abogadil chusca para el ojo, pero de repulsa en el interior por su acción:

“Es panzudo y desgachado a pesar del traje fino y nuevecito. Una cadena llena de dijes le cruza la botarga. El hocico y los ojillos son intrigantes como los de un ratón. Bajo los párpados inflados esos ojillos fisgan todos los rincones...” “Don Severo tiene la pres-tancia de un cómico viejo que ha jugado a la farsa de la vida entre las bambalinas de un bufete de abogado...” (*7 Pájaros del Iris*, pág. 17)

Don Severo todavía se recoge en alguna parte como evidencia, con todo y marrullería... Igual acontece con el Juez de Paz, en *Poniente de Sirenas*, con su empirismo agudo y crónica beligerancia jurisprudente...

“El Juez de Paz era bachiller y, de agravante, tenía indigesto el magín con las sandeces que propaga esa epidemia de la literatura truculenta.” (*Poniente de Sirenas*, pág. 25)

Madriguera de tipos, sin olvido en la vida chapina porque son permanentes en la guasa y la truhanería, nos ofrece *20 Rábulas en Flux*. Desprendamos algunos para entrever la versatili-dad del autor en la geografía humana guatemalteca:

Chanquín. “era un cuarentón de mueca ladina. Tenía máscara y el traje aindiados. Calzón de lona azul a rayas y camiseta de manta de blancura inverosímil, con inicial de cruceta en hilo rojo sobre el pecho.” (*20 Rábulas en Flux*, pág. 14)

El rapaz, en una reminiscencia de *Lazarillo de Tormes*, de *Periquillo Sarniento* y de *Pito Pérez*, ajuste de la picaresca his-panoamericana:

“Tenían un mancebo de botica, Mateo, un granujilla de once años con toda la malicia del refo nativo. Mateo quería a sus amos

y, sobremanera, a uno de ellos, Juan García, a quien, desde los bancos escolares, acompañaba el remoquete de "Mico",

con su rasgo chusco, en oportunidad que un cliente le pide 'Micolicina':

"¿Micolicina?, ¿Micolicina, no? ¡Micolicina! Ud. lo hace por joder a don Juan porque le dicen mico, ¿verdad? Pues no hay micolicina; pero hay de esto y ¡zas!, disparó el almírez sobre la cabeza del cliente..." (20 Rábulas en Flux, pág. 126)

20 Rábulas en Flux guarda toda una tradición en sus claustros y arcadas. En su substancia está el alma estudiantil eterna, con sus arrebatos, romanticadas y cosas chuscas.

Flavio Herrera continúa en deuda con uno de sus tipos más recios: Gaspar, el brujo. El indio fiel, de actitud humana e íntima en su servidumbre para con Doña Toyita, la madre de Flavio Herrera. Yo lo conocí: recio y magro como cualquier indio, pero con el misterio al fondo de la pupila. Bajó del altiplano con su sabiduría vernácula. Bueno y protector en la andanza por la finca. Sencillo y sin el tufo de insolencia del 'que sabe'. Cuando el temporal último de Guatemala, en 1952, lo arrebató una perniciosa. Incomunicado, en medio del frenesí del temporal que le vedó 'el papelito' para el patrón contándole su agonía, murió sin el ritual de su tierra. Cuando Flavio Herrera lo supo... hubo un desgarré profundo. Indudablemente, Gaspar todavía anda por ahí, en alguna intimidad con el novelista y, algún día, cobrará su lugar augusto. Flavio Herrera está en deuda.

Gaspar, fugazmente, aparece en *Caos*:

"Y lo único que pude fue tomar al niño por delante y galopar con él al próximo poblacho donde había un brujo que chupaba las mordidas de culebra y daba a la víctima una infusión de yerbas maceradas en fórmula secreta..." (Caos, pág. 27)

y, otra vez, siempre atado al misterio ofídico:

"Tuve ánimos para gritar llamando al peón más cercano. Antes de que éste acudiera, la culebra se desenroscó. Creí que iba a lanzarse sobre el niño. ¡Minuto aquél!, pero la víbora, casi rozando los pies del indiecito, se deslizó para ocultarse en un matorral vecino. Referí el caso a Gaspar, el brujo de la finca y me respondió con mueca doctoral:

—Es claro, patrón. No lo picó porque el patojo era inocente...” (*Id.*, pág. 31)

Sabiduría de Gaspar. Eterna sabiduría del indio.

Caos recupera el tipo que ya señalábamos en el inicio: el matón. Toñote, en las vicisitudes psicológicas de Adolfo, tiene una vitalidad recobrada:

“Al cantinero se le torció la máscara de sorpresa y salió por pies a tiempo que en el vano de una puerta vi aparecer una figura zanca y desmañada. La cara renegrada, lacio el bigote; filudo y suspicaz el ojo de alimaña.” (*Idem*, pág. 163)

Todos, seres de nuestra tierra; risa y agobio; amargura y truhanería; hombría y bajeza... De todo, como en toda la humanidad, pero dando el toque mágico a la novela con sus características tan auténticas...

B. La costumbre vernácula —atado de tradición, de sangre, de religión, de tantas cosas... —alienta al pueblo y a su expresión artística. Da oportunidad para un buceo en la humanidad que se aferra a sus cosas anunciándose a la vida. Tiene algo de paisaje humano y, por tanto, da rumbo y asidero señalando latitudes propias. Encierra primitiva belleza; acusa identidad con lo próximo, con profunda ternura y dolor porque es muestra social con color, música, en cultivo de, a veces, miseria, de ignorancia y de olvido. Así, el novelista incita a ahondar también lo denso y el conflicto, aun cuando sea el entreveramiento ténido de ciertos problemas. Flavio Herrera, en su captación literaria del trópico y de sus materiales humanos, tiene sensibilidad popular que no por antagónica con su íntima estructura social deja de ofrecer implícita la social angustia del indígena y del campesino. Porque sus estampas no las ofrece así porque sí, en noticia pictórica. Siempre tiene consigo los datos del infortunio social del indio y del campesino. Los conoce; es agricultor que crea, y en su refinamiento, en el regodeo con lo exquisito, no escapa, en el trazo de las costumbres, cierta amargura.

Pero, sobre todo, su noticia es de original vivencia y literatura suyas:

"En el anda florida, pasa la Virgen con las mejillas de rosa, cler y la capa carmesí recamada de oro donde el sol ríe con un guiño pagano. El pito de caña va adelante con un pájaro cantando entre el cañuto. Atrás, va rezongando el tamborcito. Tras el palio, la peonada en un cuajarón de gracia puntillista. El indio, calzón de dril." (*El Tigre*, pág. 11)

Es el rezado, cundido de cohetes, con el saborcillo tan vernáculo del 'batido' y del 'buñuelo'. Almácigo de imagen cristiana y de imagen literaria con su densidad criolla.

"La zarabanda de los indios instalada en un galerón del beneficio de caña. Techo de cinc y pilares de ladrillo sin repello de cal..."

"La peonada en ruedo se desbarata y se rehace elástica, como los anillos de las culebras. Atrás, sentados en montones de bagazo, el indio senil y las rancheras, colgado del refajo el racimo de los críos." (*Id.*, pág. 11)

Un recodito humano en la fatiga; el desborde de un Dionisos en fatiga de trópico, con su sonido peculiar de la lengua y la miseria aflorando burlona, sin faltarle la apostilla de la angustia por el hombre:

"Pantomima de sombras. Gritan, saltan, lloran y se matan; sin embargo, dan la impresión de que no viven..." (*Idem*, pág. 14)

porque el ronroneo de 'la zarabanda' tiene también la amargura vital de nuestro indígena formando su mundo aparte, soslayado porque preferimos, los mestizos, hacer partido entre nosotros mismos y con el blanco.

En prolongada evasión, la fiesta en arrumaco de feria:

"Toldos y tinglados con los juegos de suerte —la lotería y el naípe. La baratija, el abalorio y el dije de falsa pedrería juntando su brillo al relumbrón de la quincalla —navajas y cuchillos— en el tenderete de forros de petate. Suspiros de guitarras saudosas; lírica jactancia de acordeones asmáticos; gangueo de *marimbas*..." (*El Tigre*, pág. 45)

Es la misma fiesta de *Caos* porque todo es idéntico en nuestra tierra: el alma se recobra de tiempo en tiempo y hace un ámbito de alma especial para las festividades, reluctante ánimo de estar alegre en la suprema ansiedad de revivir alguna ancestral acti-

tud ahora en mestizaje con la dádiva cristiana de los conquistadores:

"Fiesta titular de la finca costeña cuando la peonada alarga el ocio dominguero en una semana de holgorio que coincide con la alegría pascual. Gloria de chirimías, pitos y tambores. Beligerancia de bombas y cohetes abortada en rabiosos estornudos. Aromas de *pom*, de incienso y de corozo..."

... "Feria, zarabandas, carreras de cintas con jinetes criollos..."
"Borrachera y baraúnda con saldo de indios difuntos..." (*Caos*, pág. 49)

Es visión que da la novela actual, en forma rápida, como noticiero de una vida fecunda en vicisitud de júbilo y de muerte. Manejo de instrumentos literarios constantemente renovados en la pesca de todo aquello que pueda promover el arte, agarrando, atrapando hasta lo demencial de la figura arrebatada por el alcohol:

"De pronto, como un relámpago de locura, salta al ruedo una silueta en desaliño. Los calzones a la rodilla, el torso desnudo. Una chispa de insania en las pupilas. Galvanizado por el alcohol, brinca, salta, se zarandea. ...el vértigo de la línea logra a veces un relámpago estético cuando el danzarín se apabulla y luego salta con felina gracia, mientras aúlla de gloria el coro de indios mirones.

—Bravo, el Simón. ¡Vos sí que sabés bailar!

.....
—Así se baila, indios chingados... beban y bailen... Yo soy el dueño de Los Tamarindos. Yo pago el guaro que se harten. ¡A bailar! ¡Al que no baile lo mato!" (*Idem*, pág. 50)

Sólo la línea mestiza de Simón y su dimensión alcohólica logran el lazo íntimo entre el criollo y el indio. Duele como verdad esta identificación fugaz porque, de ahí, todo es 'muro' y 'regateo' para con el indio. Esto es clave en la pincelada de costumbre en la novela de Flavio Herrera. No queda aquí, en el mero 'color local' sino que hace trasudar una verdad social, amarga y permanente. Más adelante, en el capítulo "El Muro", cuando Adolfo y Aurora apadrinan el crío de uno de los mozos de la finca, hay meditación profunda y objetiva —rápida, afortunadamente, para no caer en ensayismo. Flavio Herrera sorteja felizmente estos dos peligros en *Caos*: el acento del cuadro costumbrista y la reflexión que lleva al ensayo. Deja un cuadro vital amasando una

serie de ingredientes puros en la más pura rapidez de novela contemporánea.

De la ciudad también recoge Flavio Herrera ciertos detalles vejancos que van desapareciendo del alma guatemalteca y que están tomando el ritmo foráneo. Queda el interior de la casa 'bien', reducto con su aire todavía castizo:

"Entraron en un patio de aspecto coquetón sembrado de flores. Flores en arriates. Flores en macetas de cemento a la orilla del corredor. Entre pilar y pilar, cestas de alambre con colas de quetzal y todo linaje de palmas. En el vano de las ventanas, doradas jaulas de canarios..." (*La Tempestad*, pág. 76)

"Aquel vetusto caserón de alero apolillado y corredores de ladrillos desgastados y rotos. A la orilla del patio, macetas de amapolas. Jaulas llenas de trinos entre cestas de alambre con palmas silvestres colgadas de las vigas." (*Caos*, pág. 108)

Cosas que se están yendo, como las calles empedradas y los faroles mortecinos, con sus patojos en rondas tradicionales, para dar lugar al vértigo y a la síntesis. Cosas nuestras que duelen por su fuga y que algún día buscaremos en las novelas para contarlas en el arrimo tibio de la ceniza y de las canas...

El alma chapina de la ciudad la recoge Flavio Herrera en la cosa que va quedando arrumbada en el poblacho y en la barriada: la fiesta de un inmediato antaño, sincera en su reafirmación criolla:

"Bailes con un son indio a media noche y a cuyo conjuro hasta los viejos decrepitos sentían un insólito y juvenil denuedo picándoles las venas y, electrizados, saltaban del asiento y pataleaban con frenético ahinco al aberrante compás de la monodia indígena." (*20 Rábulas en Flux*, pág. 101)

La figura simpaticona de la cantina de antaño se recobra todavía como mengala arrogante frente al moblaje moderno y el bebedizo de ultramar:

"Al fondo, un sórdido anaquel sembrado de botellas en fila con diversas zurrapas y menjurjes, policromas botellas cuya esencia adulterina, promiscua, escamoteaba la inocencia de los clientes ostentando en el lomo de cristal etiquetas de licores y vinos extranjeros. En el mostrador, el garrafón encamisado de paja con aguar-

diente de caña, consignado por la fábrica local y, a su lado, varias garrafas de cristal en cuyo fondo se esponjaban trocitos de piña y de mamey y cortezas de naranja y de limón náufragos en aguardiente..." (*La Tempestad*, pág. 164)

Es filón rescatado, cualquiera que sea su cantinero: Chanquín, Chilolo u otro... Ahora, cosa sólo de suburbio o de pueblo pero, al fin, cosa de Guatemala, 'encamisada' en una literatura pura y sincera.

En *La Tempestad*, "Domingo Pueblerino" tiene la bullanga y el color del mestizaje:

"Mañana de domingo en un poblacho costeño. La plaza con el vestigio colonial. La ceiba centenaria sombreando una pila con la piedra roida de lepras seculares..."

.....

"Sobre las puertas, sendos rótulos: Comandancia Local, Juzgado Municipal, Tesorería..." (pág. 221)

Esto no cuenta para mirada turística sino para meter el alma criolla e indígena en su propio ámbito, y para dar todo un síntoma humano que se mueve:

"...y las voces se apiñan, se pegan y se entrecortan en silabeos desarticulados, sin nexos, desmayándose a lo lejos en un insidioso ronroneo como si en el marasmo caliginoso de la hora se alborotara una colmena. Como cortinas en el viento, van y vienen ondas de cháchara salpicadas de risas y chabacana prosodia en que el castellano se incrusta en los dialectos indígenas..." (*Id.*, pág. 222)

Aquí, pues, la sustancia de la costumbre alentando a la novela. Dinamizándola con matices reales donde el hombre, en señorío criollo e indígena, da su color y toque para la creación artística.

C. Nos presenta Flavio Herrera la autenticidad de Guatemala. La novela no puede escapar de ciertos aspectos conexos a la vida de los personajes y a la emotividad del que crea. El ambiente arroja hechos, acciones donde se gesta el drama humano, y su

atrape da matiz autónomo que aleja a lo regional de las pegajosidades arriesgadas de otras latitudes en el relato. Y esto no va en son de localismo restringido, sino como evidencia propia para incorporarla a lo hispanoamericano. De la concurrencia de aspectos vitales de lo hispanoamericano, se va en camino de un rumbo solidario en profundidad arterial de significados idénticos que conmueven y estructuran.

Cada pueblo tiene sus modalidades propias en la vida diaria, pero hay un fluir íntimo que aglutina y que muestra un ritmo que señala homogeneidad, principio y destino.

Flavio Herrera muestra ternura e identificación, vehemencia plena, por las sugerencias que da el criollo en esta parcela del trópico. Es su ámbito imprescindible con muestras de acción, de ahí que refleje, metido de raíz, estos rumores que son lo cotidiano, o que rompen lo cotidiano, de la vida del criollo. Así, aparecen: el ingenio, y la molienda, el velorio, la cacería, la pesquería, el cultivo del café, la clandestina... Todo, sin atiborramiento, como sencillos testimonios del alma guatemalteca en los que están el trabajo, el sudor y la mugre; el vigor, la lágrima y la muerte; la dulzaina de vida y la violencia...

Ingenio. Hormiguero agrario
de vibración puntillista.
En la espalda relumbrosa
del indio —mugre y guarapo—
la hoguera enciende una rosa
y, en el celeste plafond,
dibuja la chimenea
una arenga proletaria
con un dedo de carbón.

.....
Huele a hornalla ya de punto.
Huele a melcocha caliente...
Sacerdotal el puntero,
zambulle el palo del rito
en el perol ciego de humo
donde aborrollan las mieles...
.....

(*Antología citada*, pág. 49)

Esto, en su poesía. En la novela, la tragedia inmersa:

"Me acuerdo que, una noche, la primera, velamos la moliendita. Era en un perol que merqué a los húngaros. Dos candiles en los horcones del caidizo que se llovía y nosotros con las camisas tiesas de guarapo, chorreando agua y encandilados por los rayos. Se me quemó el puntero —un maxeño—, estaba bien socado y de un resbalón fue a dar hasta el perol. Lo sacamos cocido, humeando como un leño embadurnado de melcocha..." (*El Tigre*, pág. 70)

Y esto no es apunte; no es cosa que le relataran a Flavio Herrera; tiene la inmensidad de la vivencia con todo su toque de la angustia de levadura de hombre que ha trabajado la tierra "pedazo por

pedazo" y que en una de tantas encrucijadas se topa con el guiño de la muerte...

El tema de la molienda asoma también en *La Tempestad* impregnándose de paisaje:

"Molienda. Azacaneo fecundo. Regueros de indios que van y vienen con disciplina y sugerencias de hormiguero. Peones doblados por la carga sobre las espaldas, caritas prietas y relumbrosas de sudor y de mugre con los calzones pegajosos y tiesos del guarapo. Todo el monte huele a miel..."

"Luna prematura ese día. Luna que se vino antes, adivinando la molienda, luna que se vino antes para meter la lengua golosa entre la tarde toda espesa de miel." (*La Tempestad*, págs. 316-317)

¡Qué encrucijada de relato y de poesía! Resaca eterna, y conflictiva en Flavio Herrera.

Pero el hecho más profundo dentro de lo humano está en labios de don Ramón Castillo, varón angélico, quijotesco en el trazo y en la acción: la epopeya del café (*La Tempestad*, págs. 169-187). El café, con toda su ternura, tragedia y amargura agrarias, es, sin ningún riesgo de comparaciones que superen, el tema más recio en las acciones del hombre que relata Flavio Herrera. Un conocimiento exhaustivo del asunto en habilísimo juego literario pasa por las páginas con el dolor indígena y el no menor y febril del finquero honesto. Desde la selección de la semilla a la cosecha, pasando por todos los sinsabores de la preparación de la tierra, ternura de los almácigos, 'suavidad y maña' de los piloneros, lucha contra la selva adversa, hasta la hipoteca y la cosecha. Todo un injerto en el relato, pero con la prestancia y gallardía de la cosa que mueve la acción y la vida del país. Síntesis de afán, de glorias trituradas y de lágrimas, cada trozo es vívido y de aliento maduro:

"El revuelo de los machetes tiene lumbradas simbólicas... de pronto, óyese un grito. La peonada se agrupa en ceñudo tumulto. Una víbora ha mordido al primer peón..." (*La Tempestad*, pág. 170)

"¡Semilleros! Decimos semilleros y la palabra lleva implícito un sentido de esperanza. Semilleros de café.. ¡De aquí a cinco años...!" (*Id.*, pág. 172)

"Pasarán días de inquietud y de punzante espera; pero uno de tantos días, la tierra del tablón comenzará a puntearse como si le brotara una erupción y de pronto el tablón entero está erizado de

millones de alambritos vibrátiles de un tierno verde gay..." (*Id.*, pág. 173)

"Si un cafeto supiera que su vida es razón y pivote de otra vida. Que cada pulgada de su tallo pauta un sueño y cada yema suya empluma una ilusión..." (*Id.*, pág. 175).

"¡Piloneros! esos indios de mano suave y mañosa que meten en la tierra la cutacha cortándola sin estropear, sin lastimar una sola raicecita, y con pujo escultórico tallan un cilindro y sacan neto el pilón." (*Id.*, pág. 175)

"Un bejuco alevoso —culebra vegetal— se arrastra hasta el pie del nuevo huésped —la matita de café recién sembrada— para besarle el talluelo, luego lo abraza, trepa hasta las hojas y va apretando sus anillos hasta estrangularla..." (*Id.*, pág. 176)

"Es una inquietud agotante, asesina... y dinero, dinero, dinero!... A conseguirlo, a pedir refacción, a hipotecar; a ampliar la hipoteca." (*Id.*, pág. 177)

"Ya cuando cuaja el primer grano, el finquero tiene un alma batida, dolida y escéptica; sí, pero el alma tiene insospechados viveros de energía." (*Id.*, pág. 178)

"Allá, el finquero va de Herodes a Pilatos con el bolsillo repleto de paquetes con la muestra. Discurre entre corredores y oficinas. Ofrece, objeta, regatea y vuelve con la mueca escéptica..." (*Id.*, pág. 180)

"Ya pintan en las matas los primeros granos. Primero fue un punteo de oro en los palos... Todo el cafetal amanece un día salpicado de estrellas..." (*Id.*, pág. 181)

"Éste es el cuadro —decía don Ramón a César— leyendo sus páginas. Ése es el cuadro más o menos fiel. Amargo, ¿verdad? pero hay que luchar sin desmayo..." (*Id.*, pág. 185)

Tierra, café: evidencia de la novela guatemalteca. Paso por paso su drama. Drama del arrebato de la tierra al 'poquitero' y de la más amarga explotación de que son objeto el criollo y el indígena. Apunte para la lucha, imperceptible en su tiempo, pero ya eruptivo en lo social.

El tema de la cacería se está moviendo también, al igual que la molienda, entre el poema y el relato, asiéndose a uno y a otro

para su justeza emocional. Extenso en el poema y síntesis en el relato para encuadrar la muerte de Luis en *El Tigre*.

<p>La voz que dijo en la finca: —¿Vamos a echar una arriada? Romance. Finca costeña con albas de cazadores. Los gallos tocan fagina. Zaguero de la tropilla va el indio con los aperos:</p>	<p>los tecomates con agua y, en las árguenas del penco, con las botellas de caña, un cristal de curarina y un volcán de bastimento... (<i>Antología citada</i>, págs. 47-49)</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

“La partida de cazadores salió del Capulín por filo de la aurora. Jinetes en camisa. Cascos, jipis, fieltros. Escopetas y rifles a la bandolera. A la zaga, el borrico de felpa con el condumio y la bebida. Cerveza y caña.

Juan Noguera sale al camino con sus perros y Fernando que inició y dirige la partida, lo invita:

—¿Vamos a echar una arriada?” (*El Tigre*, pág. 142)

Tema permanente en la vida del criollo y álgido en el poema y en la novela.

La pesquería se ata ávidamente —en poesía y contenido— a la molienda:

“Ríos de la Costa dilacerados en criollas pesquerías.”

.....
“Las comparsas de pescadores se desgranán en las márgenes, aprestándose a tirar las bombas. Pólvora en cascotes de botellas y un cabo de mecha saliendo del gollete.

El pescador del petardo se monta en un ribazo. Los otros, río abajo, tupiendo empalizadas o embocando la corriente con jalabayos y atarrayas donde se enreda el pescado aturcido o moribundo. Se hunde la bomba aguas adentro. Atrúena una explosión...”

.....
...“el cuerpo del indio —tira de cibaque— en mancha confusa se dobló por el tronco y las rodillas tal como una Z y rodó desde el ribazo a la vorágine del río...” (*La Tempestad*, págs. 210-211)

Indio innominado repujando el hecho, la novela; agarrado inopinadamente porque la realidad suya campea en todos los hechos de la vida guatemalteca. Su realidad tiene un amarre detallista de cosa presenciada. Recuérdese “la diestra” y “la siniestra” de Chus Palencia cuando el grito en *El Tigre*; “la diestra” y “la siniestra” del borracho en *La Tempestad*. Reparto de movimiento, de acción en lo visto y expresado,

El sorteo de la ley es asunto criollo con su aire de picaresca; —gesto reluctante de origen indígena contra las leyes de la colonia. Una de sus expresiones es 'la clandestina' inveterada; soslayada por la avidez alcohólica, por la penuria y por malicia orgánica. No hay rincón que no escape a su escamoteo. Por eso Flavio Herrera agarra el tema en una de las tantas facetas de Simón, en *Caos*. Su escenario: "Cañón del Gran Río", porque este 'quehacer' del indio y del criollo busca la complicidad de la naturaleza:

"Por fin, una vez, tuvo la lumbrada feliz y salvadora. Hacer guaro en la finca, en las propias narices del administrador y de los jefes..."

"Él no podía vivir sin el trago y si no había pisto, a procurarse el remedio de otro modo. Encarnó en propósitos la idea y comenzó a realizarla poco a poco. Primero, conseguir un instrumento de barro, una gran olla que hiciera de alambique; luego, una tinaja menor, de recipiente. Lo demás era fácil. Una caña para comunicar el alambique con el recipiente; un chunche de metal para tapar la boca al alambique y cualquier otra menudencia de fácil obtención. Inopinadamente, vagando una tarde por la cuenca del río, había visto un sitio que, al recordarlo, lo sintió oportuno a su propósito. Lo eligió. La cueva del matapalo, allá muy lejos del obraje y la ranchería..." (*Caos*, págs. 45-46)

Rebeldía cimarrona encaminada al cumplimiento de un algo ya vital en este mestizaje que ya trasegaba en uno de sus injertos, según las viejas cosmogonías... Y el autor, detallista, en un realismo literario que suena en el choque de los objetos y en el rumor del Cañón del Gran Río.

"En el vano de la puerta, el farolillo atónito y el cortinón blanco de punta recogida en nudo. En un rincón, la mesuca ensabanada con el muertecito entre flores silvestres. El ojo abierto y vidriado. Las manos unidas por las palmas sobre la cavación del pecho."
(*El Tigre*, págs. 57-58)

El niño que Luis ve expirar en un catre es la ecuación del trópico; hay un sabor amargo, profundo, y una acusación:

"Murió como mueren los niños en el trópico: sin saber que han vivido." (*El Tigre*, pág. 57)

Sin embargo, los velorios son resarcimiento, un cierto cobro a la muerte misma; tienen su acento burlón. ¿Y por qué no, si el

criollo, como el indio, vive "hombreándose" con ella? Por eso cobran color en la vida y en la novela los velorios, en conjugación de lágrima y de holgorio.

"Las lágrimas de cuatro velones supliendo el llanto del deudo indolente; y ahilando las flemas del buche, candongo el ronquido, petulante el gargajo, el acordeón atosiga apostillando con fatua dulzaina el melodrama de la muerte..." (*Id.*, págs. 57-58)

En el relato sobre el criollo la muerte no contrasta. Se tiene como algo íntimo, no inusitado, en una geografía devoradora; se capta, se siente por el oído, por los ojos, por el olor, y su contorno —el velorio— tan criollísimo, cobra efecto literario.

"El velorio se había instalado en un cuartón vecino al tabuco de la Troncho.

Grupos de jayanes, mozos de la finca y de las otras fincas del contorno, armaban el cotarro en la galera del corredor. Alternaban rondas de aguardiente y de café. Zumbaba el avispeo de la plática cortado por zafias risotadas y estentóreas blasfemias. Un mayoral presidía el convite de la caña, derramando las copas con ademán torpe, y apurando él, a su vez, a boca de botella, con el chicote de la tagarnina tras de la oreja y los ojos encandilados por el alcohol, mientras prodigaba requiebros a las mozas, y entre chanza y chanza, les sobaba el nalgario..." (*Caos*, págs. 79-80)

Y en la novela no es sólo cuadro sino que de su interioridad va a surgir algo encabritado para el relato: en *El Tigre*, el rapto; y, en *Caos*, el buceo en la intimidad psicopatológica.

D. Esas cosas tan puras del folklore de Guatemala, a ratos arrumbadas, a ratos revividas —y mal, frecuentemente—, tenían que encontrar un lugar en la literatura de Flavio Herrera, pero con el tacto que ellas demandan por sus riesgos. Estos materiales pueden presentarse, en general, para: a) aglutinarlos y ofrecerlos en toda su pureza de expresión; b) estudiarlos, en sistematizado modo; y c) incorporarlos para poner una pincelada de color fuerte y puro en el arte. Esto último es lo que hace Flavio Herrera, retomarlos, pero así, de improviso, sin estudiada actitud, tal como afloran los materiales en nuestra tierra.

El Tigre es la novela que más acusa el toque de estos materiales. Escuchemos el pito de caña, la chirimía, la marimba, el tamborcito, muestras folklóricas recogidas en tono de poesía atrevida:

"El pito de caña va delante con un pájaro, cantando entre el cañuto. Atrás, va rezongando el tamborcito." (*El Tigre*, pág. 11)

La marimba está recogida en madera y sonido autóctonos, también material del folklore, con impresionismo sensorial:

"...y en la marimba —barca indígena— rompen unánimes la cáscara un millón de pájaros y por el buche de los bajos fluyen las escalas derritiéndose en una líquida fuga de eles que se insurgitan, se atropellan y se alzan en trémulas fruiciones..." (*Id.*, pág. 12)

desgajando el 'son' anónimo, viajero de la tradición en poblados y rancherías de Guatemala; el son, esa cosa que hala y hace irrum-pir el grito, al que no puede renunciarse, identificado en el alma chapina por la raigambre profunda que tiene:

"Los indios colonos y los vecinos y los feriantes y hasta el indio caminante que pasa por azar y se detiene para *echar un son.*" (*Caos*, pág. 49)

La chirimía, en el hai-kai y en la novela, aliento de cofradía, "constipada aúlla por la nariz"; enseña su carrizo en 'el rezado' y muestra, cansina y monótona, el camino.

Los 'agüizotes' y figuras de la tradición popular pringan la noche para escalofriar en la densidad del miedo:

"Cantan gallos. El tecolote ulula entre la noche descifrando un agüero." (*El Tigre*, pág. 61)

"Tisiquín, medroso, arrimó su montura.

—¿Oíste, Tisiquín?

—Sí, patrón. Debe ser la Llorona o la Siguanaba..." (*Idem*, pág. 129)

y la lechuza como "El santo y seña de los brujos". (*Sinfonías del Trópico*, pág. 29)

Ingredientes puros recogidos con cautela e interpolados para recordar en el alma nacional, no como cosa simplemente 'típica' —giro bobalicón de similar no raro a veces— sino con remozamiento sincero, porque la novela se estructura también a través de ciertos elementos propios del pueblo y de la tierra.

E. En la tarea de reafirmar la consistencia de la novela de Flavio Herrera y su aporte a la literatura hispanoamericana, aso-

ma la realidad de la expresión como un indicio seguro y fuerte de sus personajes, de la situación de su obra y como sustantividad dentro del habla.

Cada época va reflejando una serie de expresiones propias dentro de la literatura de creación que da noticia de la dimensión social y cultural de ciertos personajes, y entre éstos, los del elemento popular necesitados de vida literaria, con fisonomía propia, con rasgos que los grandes maestros de las letras no han eludido en forma alguna, dándolos con toda plasticidad en el trazo y en la palabra. No han titubeado, pues, al dejar informada a la humanidad de estas regiones del hombre mismo porque son realidades inmediatas susceptibles de alentar el arte y de conformar toda una vida.

Así, galanura y erudición en el lenguaje se han decidido a la expresión corriente en lo descriptivo y a la expresión atrevida en cuanto se trata de interpretar en fotografía rápida la emoción de sus personajes a través de la palabra. Y estas dos decisiones revelan: un lenguaje con ajuste interno, y objetivación auditiva que profundizan en significados explosivos de la emoción.

Desde los primeros indicios del realismo no ha habido titubeos en el uso de expresiones que den una mayor plasticidad a su propósito, tanto en el drama como en el relato.

La Celestina —Tragicomedia de Calisto y Melibea—, con otras obras maestras que citaremos a continuación, trae ya un ímpetu macizo en la expresión:

“*Celestina*.—(A Parmeno) Llégate acá, asno; ¿a dónde te vas allá al rincón? No seas empachado, que al hombre vergonzoso el diablo le trajo a palacio.” (*La Celestina*, séptimo acto, pág. 127)

“*Sempronio*.—(A Calisto) ¡Oh pusilánime, oh hideputa! ¡Qué Nemrot, qué magno Alejandro, los cuales, no sólo del señorío del mundo, mas del cielo, se juzgaron ser dignos!” (*Idem*, acto primero, pág. 45)

El escritor del siglo XVI sabe de las costumbres y del habla del vulgo:

“Comenzamos nuestro camino, y en muy pocos días me mostró jerigonza. Y como me viese de buen ingenio, holgábase mucho y decía:

—Yo oro ni plata no te lo puedo dar; mas avisos para vivir, muchos te mostraré.” (*La Vida de Lazarillo de Tormes*, pág. 19)

Ya había, pues, una intención de dirigirse al habla popular para evidenciar mejor aún a los personajes. La expresión popular y rotunda salta sin melindres porque no son injertos artificiosos sino que muestras de un color lingüístico y emocional:

"Y acuérdome que, estando el negro de mi padrastro trebejando con el mozuelo, como el niño veía a mi madre y a mí blancos y a él no, huía de él, con miedo, para mi madre, y, señalando con el dedo, decía: "Madre, coco".

Respondió él riendo: "Hideputa". (*Idem*, pág. 13)

Cervantes y Quevedo tuvieron la conciencia de una expresividad popular que a cada momento trisca e irrumpe en sus obras:

"—Si de esta manera cuentas tu cuento, Sancho —dijo Don Quijote—, repitiendo dos veces lo que vas diciendo, no acabarás en dos días; dilo seguidamente, y cuéntalo como hombre de entendimiento, y si no, no digas nada.

—De la misma manera que yo lo cuento —respondió Sancho— se cuentan en mi tierra todas las consejas, y yo no sé contarlas de otra, ni es bien que vuestra merced me pida que haga usos nuevos." (*Don Quijote de la Mancha*, parte I: cap. XX, pág. 1102)

"Bien la conozco —dijo Sancho, y sé decir que tira tan bien la barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante, o por andar, que la tuviera por señora. ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene, y qué voz!" (*Idem*, parte I: cap. XXV, pág. 1132)

"—Ea, quite la capa vucé, y parezca hombre, que verá esta noche todos los buenos hijos de Sevilla; y porque no lo tengan por maricón, abaje ese cuello y agobie de espaldas, la capa caída (que siempre andamos nosotros de capa caída), y ese hocico de tonillo; gestos a un lado y a otro; haga vucé de la g, h, y de la h, g, y diga conmigo: *Gerida, mogino, jumo, pahería, mohar, habali y harro* de vino." (*Vida del Buscón*, etc., pág. 166)

Toda una literatura clásica —de otros y estos tiempos— ha querido dar siempre un testimonio del pueblo a través de su habla y de sus expresiones peculiares. Y, en lo que respecta a otras esferas de la realidad y del lenguaje, recientemente, Marcelino C. Peñuelas, comentando a Joyce, prevenía sobre las objeciones que se le han hecho a éste, acusándolo de obsceno e insolente; comentaba "pasajes muy atrevidos en *Ulises* donde el autor usa palabras y frases que no se suele ver impresas". ("James Joyce tras

el interrogante", por Marcelino C. Peñuelas, en Cuadernos Americanos, No. 2, marzo-abril, 1957).

La novela, entonces, ha requerido de cierta expresividad, tanto para otear en las nuevas realidades, como, en especial, para mostrar —y sobre todo en Hispanoamérica— una conformación espiritual, emocional, acorde con la modalidad lingüística; por ende, Flavio Herrera muestra estos matices que dan personalidad a la novela guatemalteca.

Podría hacerse una larga lista de expresiones que dan el hablar propio de nuestro pueblo, y de otras que dan toda una emoción; serán muestras de idiosincrasia en relación con determinadas situaciones de vida. Hay otro recurso en el cuentista y en el novelista contemporáneos, y es la transcripción en lenguas vernáculos de giros, palabras, y hasta de diálogos en la avidez de mayor evidencia. Flavio Herrera no hace esto; desconoce las lenguas indígenas. Bien pudo recurrir a alguien para traducciones, pero es sincero y se contenta con dar una sensación cuando escucha y trata de plasmar a los grupos indígenas:

"La escena tiene una estupefacción de pesadilla. El dialecto se desbarata en un siseo cortado de eles, de chees y de jotas." (*El Tigre*, págs. 13-14)

Pero eso sí, recoge al criollo, porque lo vive y lo siente, en toda una expresividad rotunda, objetiva y plástica, adecuada a la conformación íntima de sus personajes y a sus hitos pasionales. La violencia y la elementalidad arriman las mejores muestras:

"*Fernando*.—Es claro. Si Luis no viene aquí sólo por la fiesta. Viejo, es un lagarto. Ora trajo al cuije, ese abogado negrote, y, ¿a vos, Bruno, pa qué te jalaron?

"*Bruno*.—Par'echar la firma.

"*Fernando*.—¿Ya ves, Óscar? Lo que te dije. Luis al fin nos va a joder. Ora viene con las caulas del recibimiento y quiere que mi papá hipoteque o venda una finca... ¿Para eso era, Bruno?" (*Idem*, pág. 79)

También el criollo de cierta cepa cultural, cuando las urgencias de la tierra, exclama:

"No vendo, ¡qué carajo! Primero vendo todo, primero vendo El Capulín. ¡Echémonos un trago!" (*Id.*, pág. 72)

La chusca y alcohólica violencia de Chus Palencia ya quedó apuntada. Tío Bacho tenía que quedar con gesto y todo en sus andanzas cimarronas:

"Tío Bacho.—Una puta ladrona. Me infundió confianza y, un día, en un descuido, se me vino con Chema, mi sobrino, a coger el tren..." (*El Tigre*, pág. 60)

También señaláramos ya al 'bolito' en *La Tempestad*, pero faltaba el apunte del Comandante local, el tío Lupe, abigarrado en el mestizaje de su habla:

"Chócale, Lic. Ya me habían hablado de usted y orita, llega a tiempo pa sacarme de un apuro. Figúrese que anoche bañé a un chino..." "Lo bañé a pencazos..." "Luego que, al echarle riata, se me ladió la charpa y... vi brotarle la colorada por todas partes. Esto es lo chivado, ahora..." (*La Tempestad*, pág. 34)

Y el refranero cundiendo, saturando de vivacidad:

"Gallina que come huevo... onque le quemén el pico..." "Te dejo para vivir algunos días mientras te las arreglás y... a seguir puteando..." (*Id.*, pág. 79)

Y, ahora, el autor, en cosecha de símil criollísimo:

"Ella alargó el hociquillo apretándolo como culito de pollo..." (*Id.*, pág. 303)

20 Rábulas en Flux, la novela picaresca de la ciudad, entronca la expresividad cabal y cierta de una estudiantada y no de una época, sino eterna, chusca, gestadora y trastrocadora de vocablos auténticos y vitales:

"—Viejo —replicó Pancho.— Tengo palabra y, para muestra, un botón. Vámonos ya donde Chanquín. Pago unas tandas." (*20 Rábulas en Flux*, pág. 9)

.....
"Mire don Neri. Por las malas no ha nacido quién me joda. Eche reata, pues... ¡Dispare!" (*Id.*, pág. 19)

Son el estudiante y el cantinero en hermandad lingüística con garra popular. Hasta el académico, en el arrebató y furibundez que provoca la majadería en un examen, salta:

"Eso le saldrá a tu padre, hijo de la gran p... —Y los vocales tuvieron que contenerlo." (*Id.*, pág. 26)

Flavio Herrera, en sus personajes, capta toda la realidad del habla, la expresión auténtica de la mala palabra —buena palabra por su ajuste total a un estado de ánimo y a determinado estrato—, convencido de que las interjecciones son insuficientes para dar una emoción propia del trópico. Sus personajes y tipos son tal cual son, y no se redimirían con una palabra angélica en los labios. La novela no puede prescindir de estos matices, repetimos; ayudan a un conjunto real en que se recoge lo nuestro, casi en sentido poético y en su oportunidad, y Flavio Herrera lo hace con tacto y con arte en estas inserciones. La 'mala palabra', en la obra de Flavio Herrera se enmarca dentro de la belleza purificadora de la creación artística, reflejando una mentalidad colectiva insurrecta en el lenguaje.

Mas la expresividad no aflora sólo en labios de tipos y de personajes como testimonios idiosincráticos. También el autor emplea giros fuertes para dar al relato congruencia con la acción salvaje y violenta. No se trata sólo de captar la realidad del habla de la gente del monte, o del criollo chusco, sino también de incorporar ciertos giros y expresiones cuando el relato debe ser plástico, patético, en lucha con lo inefable, porque hay hechos que no podrían jugar con precauciones expresivas o almibarados giros.

De ahí que el autor, con una espontaneidad rotunda, dé a ciertos hechos un color fuerte en su representación. En el trópico no podrían relatarse, decirse, ciertos hechos tan adentrados en una realidad que pide, gritando, que se les muestre, en otra forma:

"La teta saltona bajo el percal de la blusa y el nalgario rotundo y temblón." (*El Tigre*, pág. 20)

"...sin la mano que antes sembrara o hiciera gemir al acordeón o a la marimba o arrastrara a la india para tumbarla tras de un matorral..." (*La Tempestad*, pág. 171)

Esto último en el trágico cercén de cuando la mordedura de la serpiente. Verdad. Verdad dicha en la más ecuánime y humana expresión.

"Simón la cogió como se coge un fardo; la arrastró hasta un sombradizo y la tumbó..." (*Caos*, pág. 44)

Escrito así, porque sugiere una sustancia primitiva en el arrebatado y exacerbación sexual subhumana. Hay vínculo expresivo con un modo de acción irrefrenable. En contraste con la profusión lírica de ciertas novelas, hay hallazgo de sinceridad literaria que mensura la tonalidad realista de su obra.

V

LOS VÍNCULOS DEL HOMBRE CON EL PAISAJE Y LO TELÚRICO

El paisaje encierra destino. El paisaje nuestro, de la más exacta dimensión tropical, es aparentemente lento, de un cierto aire permanente en una saturación profunda de color. Sin embargo, tiene una íntima inquietud y violencia, y lleva acción estética en sí; incita, renovada y constantemente, a identificarse con él. De ahí que su recreación sea sacudimiento personal, expresión, si se quiere, introspectiva porque nosotros mismos somos parte del paisaje; estamos, no en su inmediatez, sino subsumidos en él. Somos un puro y radical ayuntamiento de los elementos telúricos. Nuestra sensibilidad arranca de aquí y, cuando se verifica el reencuentro con el paisaje —extramuros espirituales del hombre—, es el ver objetivamente una dimensión nuestra, al igual que nos encontramos con un fenómeno humano en maridaje con lo nuestro, con lo introspectivo.

Expresar el paisaje es expresarnos nosotros mismos, al igual que se expresa, en el mundo de testimonios que es la novela, lo inconsciente y lo subconsciente. El paisaje tiene categoría de potencia extraordinaria íntima.

El cuento y la novela trasudan lo que tenemos de impregnación telúrica y de reencuentro con lo telúrico. El paisaje ha dejado de ser estímulo que provoca simple sensación. En la novela es eclosión bipartita, lo nuestro y lo externo. El paisaje, en una nueva apreciación, ha dejado de ser cuadro. Aun a los románticos les

fue dado dentro de las condiciones de esta adecuación imprescindible. La audacia y la expresión han variado.

El paisaje, en el mundo contemporáneo de la novela, ha rebasado los límites de la descripción en el efecto narrativo y poético. Su ligazón a lo íntimo muestra algo más que fenómeno externo.

Y el destino de la novela hispanoamericana muestra una raigambre inmensa con el paisaje. Flavio Herrera obedece a este destino. En Flavio Herrera, el paisaje no es fondo; es acción estética en sí; es acción de la tierra en un emocional juego con el hombre: personaje. Siente lo urgente de la tierra. De ahí que no estudie las posibilidades de plástica literaria que pueda tener el paisaje. Todo lo vive inmediatamente y lo interpreta alentándolo con sus metáforas e imágenes, porque entre la exaltación del paisaje y su interioridad casi no hay linderos.

Una divagación sobre el paisaje en la novela de Flavio Herrera tiene que llevarnos al encuentro de este elemento relacionado con otras dimensiones:

1. Las propias del autor

a. aparición y crecimiento de la concepción del paisaje en su poesía y en su relato;

b. expresión literaria como síntoma auténtico (terminología propia del medio; instrumento estético: la metáfora y la imagen);

c. experiencia y conocimiento del medio;

d. introspección y ámbito del ensueño (arranque del inconsciente y del subconsciente).

2. Las aledañas al autor

a. la tierra, el pueblo y sus tipos peculiares;

b. ámbito social y económico;

c. congruencia e incongruencia con la acción humana;

d. color, olor, música, animales, etc.

Divaguemos. El viaje de Flavio Herrera a Europa determinó un fenómeno peculiar, de lucha íntima, de titubeo emocional, porque la distancia y la lejanía sobornan, distraen, desarraigan. Hay lucha íntima y dolorosa, confesada en línea autobiográfica. Llevamos el paisaje con nosotros, pero hay momentos en que éste puede hacerse impasible.

En algunos cuentos y, a veces, en alguna novela, hay una tónica europeizante. Una serie de vivencias de viaje, amarradas a temblores afectivos, hacen tambalearse el maderamen telúrico; pero hay lucha:

"Presintió muy hondo el golpe de esa transposición tan ruda y triste. París... ¡La selva! Una finca perdida en las montañas. Todo el cuadro salvaje. La vida criolla; los indios; la convivencia con gentes zafias y violentas; el contacto con la jayanería..." (*La Lente Opaca*, pág. 16)

Hay lágrimas porque había un amago de arraigo:

"...un dolor agudísimo le echó largo rato sobre la borda sollozando, como si Europa se le hubiese corporizado en las entrañas y ahora se la arrancara bruscamente..." (*Idem*, pág. 12)

Sin embargo, 'Cuyulán' suena ya a terruño. El nuevo contacto con la tierra le hace, no sólo verla, sino *sentirla* en toda su plenitud.

"En un repecho de montes dormidos entre el dinámico abrazo de dos ríos. En las noches oía rodar sobre las selvas la serenata de las aguas meciéndole el alma en una melancolía salvaje." (*Id.*, pág. 16)

"Lloraban cencerros perdidos en la montaña y, de repente, vibraba el ruido seco y perezoso de algún tiro lejano..."

"Pasaban nubes blancas y veloces como parvadas de palomas en fuga y, a veces, nubes de palomas bajaban a beber en el río..." ("La Deuda", *La Lente Opaca*, pág. 33)

Hay rumor; hay sonido. La cosa de la tierra que tenemos en nosotros va recobrándose. Hasta hoy, en un paisaje dulzón, contemplado; pero ya en la expresión literaria se encuentra un rojiamarillo de madurez:

"Del modo que en los crepúsculos perdura a veces un celaje tras el naufragio del sol..." ("Una...", *Idem*, pág. 42).

Ahora ya está prefigurada una devoción. La devoción por la tarde. El crepúsculo tiene una sugestión de paralelismo literario por su fugacidad que siempre demanda síntesis estética.

"Cae la tarde.

"Por las aristas de la cordillera el sol se despeña cauteloso y dando sangre como un tigre herido. Sobre la ranchería, tirabuzones de humo suben a picar las primeras estrellas conmovidas por

la tristeza de los sapos. Parejas de loros, con cháchara roida de erres, pasan gritando el drama de la puesta. Allá por los corrales, puntas de vacas corren y se aprietan entre el ladrido de los perros y la cacofonía de las esquilas. Un borrico de felpa, junto al corral, se desgañita en un rebuzno aserruchando el filo cándido de la tarde que, hipnotizada, se va de punta de pies tras el recuerdo del sol." (*El Tigre*, pág. 6)

Con *El Tigre*, Flavio Herrera afirma el asidero: hay un paisaje definitivo en la poesía y en el relato.

El símil del tigre con el sol es profundo y aparece también en el hai-kai:

EL TIGRE

Arde la jungla en lampos de amapol
y, entre la jungla,
el tigre es una llama de lujo plástico que inflama
flecós de noche en pálpitos de sol.

(*Cosmos Indio*, Hai-Kais, pág. 16)

Lo empírico, hecho vivencia tremenda, aflora en las esencias de la metáfora y de la imagen. Movimiento en lo felino del sol y en los tirabuzones de humo. Una onomatopeya poética en la suavidad inicia el toque de la naturaleza en invitación a consubstanciarse con el paisaje para presenciar el drama. El fervor inmenso y vital por la tierra es obediencia a engendrar como el trópico. Y luego, la sugestión de lo humano y del agro con la ranchería y los corrales. El color, la música, los ingredientes humanos y el vínculo idiomático es un redescubrimiento que viene a resarcir la angustia en la encrucijada del regreso. Esto último, lo idiomático, en representación de ingredientes auténticos eran cosas vividas y tenidas que, ahora, en sentido poético, rumorán la tierra: los 'sapos', los 'loros', las 'rancherías', los 'corrales'...

El sentido poético mantiene una transfusión de lo telúrico que se muestra en el hilván de la unidad estética que es el hai-kai:

EL SAPO

En su oboe minúsculo
resbala haciendo gárgaras
el chorro del crepúsculo.

(En *Antología Poética*,
Universidad de San Carlos XXV, pág. 61).

LA TARDE

El charco salta en astillas.
Ulula una flauta de un solo agujero,
el sapo le da —en cuclillas—
buenas tardes al lucero.

(*Sinfonías del Trópico*: Hai-Kais, pág. 18)

La rotunda concepción del trópico que elabora Flavio Herrera hacia 1932 —amalgamada en su poesía y en su relato— es una trasudación del paisaje para dar esencia humana:

EL TRÓPICO

Dos maderos
en cruz, junto al camino.
Noche: ¿Quién fue el viajero
que no pudo llegar a su destino?

(*Idem*, pág. 30)

Y las cruces siguen blanqueando en los caminos —son parte de la tierra— como testimonios de impulsividad, de la violencia y de la tragedia que encierra un trópico elemental.

La fiesta del pueblo se enmarca en un paisaje congruente con lo apacible y dulce de lo cristiano:

“Milagro de luz en las montañas en esta anohecida, víspera de Concepción. Aire untado de leche —la del plenilunio— la sierra, de tan suave, borrándose en la irrealidad de un sueño. En las faldas, la tropa de las fincas coronadas de estrellas. Las que arrancó del cielo la llovizna empujada por la tarde para limpiar el campo del sudor labriego. Cohetes candongos montan con ganas de ser luceros y, en mitad del viaje, dando un estornudo, se revuelven aque-renciados con la tierra. Gangueo de chirimias. Contumacia de tamborcitos taconeando a las puertas de los ranchos.” (*El Tigre*, pág. 9)

La víspera de Concepción es un genuino chisporroteo de la tradición en Guatemala —incluso en la urbe—, y Flavio Herrera lo ha captado apretado de celaje —en naranja y ocre derramándose en la novela hispanoamericana.

El regusto por lo criollo en el paisaje hace que Flavio Herrera descubra, aparte del color, lo musical que lleva incluso el ‘cohe-te’ en su renunciación cósmica.

Un renovado aspecto del folklore arrastra a la expresividad lírica que también se hilvana en el hai-kai como una temática-testimonio en el giro que da Flavio Herrera en la estructura literaria del relato.

LA CHIRIMÍA

—Eructo de maíz—
Un miserere indígena
se le constipa en la nariz.

(*Antología*, pág. 65)

TAMBOR

Pellejo y pita. Fragor.
Un granuja revoltoso
patalea entre el tambor.

(*Idem*, pág. 66).

El hecho humano también se vuelve paisaje, mas no meramente como un algo descriptivo ni costumbrista sino como realidad que alienta a la novela:

“En el anda florida, pasa la Virgen con las mejillas de rosicler y la capa carmesí recamada de oro donde el sol, de soslayo, ríe con un guiño pagano. El pito de caña va adelante, con un pájaro cantando entre el cañuto. Atrás va rezongando el tamborcito. Tras el palio, la peonada en un cuajarón de gracia alegre y puntillista. El indio, calzón de dril. La criolla almidonada con listón de seda chillándole en la greña.” (*El Tigre*, pág. 11).

Nuestro indígena está identificado con el paisaje, forma parte de él. El hecho humano como paisaje aparece nueva y constantemente con la sinceridad que muestra a nuestro pueblo dolido en una sugestión de denuncia. El instrumento literario en los reflejos de la acción humana no deja de atisbar una realidad que, sin violentarla, se torna conmovedora dimensión de intento de lucha.

De pronto, el paisaje es motivo de actitud contemplativa para el esteta. La meditación de Luis, en la novela, anastomosa la tragedia indígena con la violencia del trópico:

"... Raza? ... estrangulada, retorcida, aplanada por la fatalidad del medio y la miseria biológica, el indio ..." ... "oscilante entre dos únicas ansias: maíz y aguardiente y a cada instante, hombreándose sin saberlo con la muerte; muriendo sin aprender a reír y repudiado, escarnecido por el propio mestizo que le explota las lacras sin redimirlo y, con pujos de casta, lo excluye, olvidando que este indio está terciado en su propia sangre." (*El Tigre*, pág. 43).

.....
 "En este trópico bárbaro y grandioso donde la autoirritación, la autoestimulación de los elementos viven perpetuando una epopeya cósmica en un escenario de catástrofes geológicas. Y así es cada día y por cuántos siglos de siglos ha de ser ..." (*Idem*, pág. 43)

El paisaje trasuda un ámbito social que no escapa a Flavio Herrera. Valiente, sincero, sin artilugios ajenos, insobornable y solvente—, se rebela, convulso dentro del paisaje. (Recuérdese que *El Tigre* se escribe y aparece en 1932.) Flavio Herrera da las congruencias entre las eclosiones bellas del trópico y la 'dádiva cósmica' que es, y las incongruencias entre esa misma 'dádiva' y lo recio de la miseria que encierra.

En el paisaje también están inmersas la emoción y la pasión humanas. En la ijada del trópico está el instinto, la inervación propia del hombre. Se fragua el contubernio de las fuerzas telúricas con el ímpetu instintivo transferido del amor desasosegado. La madurez estética y emocional responde al exacerbamiento y los estratos inferiores se amalgaman para arrebatarse.

"El bosque naufragando en una borrachera de música. Una sinfonía bárbara y grandiosa. Música cósmica de polirritmo elemental. Ovéndola, sentía el alma escindida, bifurcada, solicitada por dos sentimientos divergentes ..." ... "En sus entrañas algún ancestro revivía actualizándole un pánico fervor bajo el santuario de la selva. Esta selva cuyo abrazo estrangula la vida del hombre de los trópicos. Esta selva que trasuda venenos, esta selva hinchada de misterio, de acechanzas, de combates, de exterminio ..." "

... "Entre el chischibeo del ramaje y la sombra avanzaba hacia él. La sintió cerca y la enfocó con la linterna. Era una india alta, silenciosa, fantasmal. Al golpe de la luz, se recobró en espeto convulso que le derribó algo de la cabeza." ... "y ... no hubo tiempo de más ..." (*Idem*, pág. 89)

Lo irrefrenable de la naturaleza y del instinto confluyen mostrando la identidad de las esencias. El jadeo cósmico —unidad convulsa de la naturaleza y del hombre— reclamaba esta realidad en la novela, porque el paisaje, la mostración de lo elemental no

tiene razón en sí, dentro del relato, sino en cuanto cuenta como identificación con lo humano; si no, la naturaleza se torna inhóspita.

La expresión del paisaje está alentada por lo introspectivo, por lo que cuenta el autor mismo, sin 'ensombrecimientos pudibundos', por la sensación empírica, y por lo que traigamos ingénitamente de mítico. Flavio Herrera no puede deshacerse de estas fuerzas y, dadivoso, en un juego de ajuste interno —psicológico y lingüístico— nos da, sobrio y sugerente, el entronque insoslayable del paisaje con la novela hispanoamericana.

El paisaje y la muerte. En *El Tigre*, asoma la huella de una amarga incongruencia entre el paisaje y la acción humana; pero es la amargura íntima del autor por la incongruencia de la vida. Ya lo dijera en el pórtico de *La Lente Opaca*: "Esa cosa áspera, turbia y dolorosa que es la vida". Pero pese a esa realidad, el autor no soslaya el instante para otear y saltar emocionado frente al menor síntoma de belleza: si su señorío es el trópico, tiene que darlo con todo su color y con su dimensión trágica. Así, el paisaje es expresado en color criollo:

"Noche india que va sacando la luna como la teta del güipil para untar de leche triste el panorama dormido." (*El Tigre*, pág. 129)

y a la par de la sugestión nocturna:

"Un grito largo, ululante, desolado. Tan largo, que parecía no terminar. Tan desolado, como arrastrando toda la pena de la vida." (*Idem*, pág. 129)

Ésa, es la noche de 'la otra huella', cuando la zarpa de Fernando traza una de las páginas más medusantes de la novela.

No hay relato que escape a cierto aire filosófico, y yo pienso que Flavio Herrera avienta las incongruencias del paisaje con los hechos humanos para un reflexionar, y digamos: la vida, la realidad, son la vida y la realidad mismas con el efecto poético.

La otra estancia muestra también la incongruencia mencionada, mas con un paralelismo sugerente en una imagen imanada por lo bello:

"Mañana limpia como el alma de un niño. El sol quema hilachas de neblina tendidas a secar en la montaña. Señorío de la meseta bajo el cielo remoto. Cobalto seco, sin mácula de nube. Página pura para la parábola del gavilán. La selva rezuma vahos azulencos y se

despereza, se esponja en un priápico efluvio, en un frenesí genésico, en una lúbrica palpitación, en un derroche de potencia." (*Idem*, pág. 141)

Era una mañana para crear, pero hay un trastrueque. La desazón y el presentimiento de Luis contrastan con la mañana. La muerte contrasta con la mañana porque el trópico es eterno. Sólo el título de este capítulo, "El Último Zarpazo", puede sugerir lo que acontecerá en aquella mañana de amalgamada elementalidad. De ahí, todo es sugestión poética —en una estructura maravillosa de frases y de oraciones en orden natural. Hasta el olor litúrgico identifica un paisaje suntuoso. No era un paisaje para que muriera Luis. Era un paisaje para redimir a la humanidad, pero Flavio Herrera, exabrupto poeta en lo insospechado que es el fin de la novela, así lo hizo. Y creó: "La parábola del gavilán" está —trágica divergencia con el paisaje— en que la muerte de Luis es el suicidio de la incorporación del trópico...

El río es un ingrediente con calidad humana retozona. Un niño jugando al 'tuero'. Es un río de los nuestros, sin impetuosidad ni grande proyección para la geografía.

Flavio Herrera acusa una versatilidad creadora confiriéndole a la naturaleza distintas actitudes. *La Tempestad* empieza a deslizarse, como si dijéramos, jugando. Hay atisbo de picaresca en sus inicios y a esto corresponde lo que describe:

"Las casucas de adobe a lo largo de la vía y un río, río revoltoso, insidioso, a la zaga del tren desde "El Ingenio". A la zaga del tren con falsa mansedumbre, pasándosele debajo en cada puentecillo para surgir al lado opuesto, siempre siguiéndolo, acechándolo, calculando una sorpresa, atalayando un descuido para el asalto..." (*La Tempestad*, pág. 13)

El río es un 'patojo'. Y tal cual la imagen:

"...quisiera saltar a los estribos para ahorrarse la fatiga de un viaje irremediable." (*Idem*)

Como 'patojo' es rápido. Después, reaparecerá la temática, siempre dentro de la versatilidad del poeta. Pero citemos ya su alcance de síntesis en el hai-kai:

EL RÍO

Baja del monte un recental
con el pecho de espuma
y la grupa de cristal.

(*Cosmos Indio*, pág. 31)

Es la misma estampa juguetona.

El conjunto humano, en otra estancia distinta a la de *El Tigre*, tórnase paisaje en un cuadro de color irrefrenable:

"Jardín de refajos y estridentes güpiles. Los colores gritan de rabia. En torbellino. Como si el arco-iris saltara roto en astillas. Palín ríe con risa de todos colores. Ríe en el barro sucio de las indias de caras mongoloides; ríe en los güpiles, ríe en un mar de fruta que salta en toles y cestas por los estribos del vagón al asalto de los pasajeros. Y pasan caimitos episcopales. Pasan sandías crasas y apopléticas; papayas fondonas; granadillas como ratas infladas; jocotes marañones con un lobanillo en la cabeza..." (*La Tempestad*, pág. 16)

Son captaciones peculiares del paisaje humano que describe Flavio Herrera. Son cosas arrancadas del alma criolla guatemalteca las que confieren un aire auténtico a esta visión inescapable a la sensibilidad del poeta, mostrando la tierra de Guatemala para mensurarla dentro de la novela criolla con los aditamentos propios.

Y otro hilván con su poesía pura que acusa ansiedad de síntesis:

LA ANONA

Una ampolla de leche cuajada
en la ubre misma
de la madrugada.

LOS MAMEYES

Cálidos y morenos...
Ay, india de los trópicos,
pero ¿no son tus senos?

(*Antología citada*, pág. 62)

EL JOCOTE MARAÑÓN

Su biografía empieza
desde aquel lobanillo
que le salió en la cabeza.

(*Cosmos Indio*, pág. 40)

Es, podríamos decir, curioso (en el verdadero sentido de 'deseo de ver, de conocer') el entronque del hai-kai con aspectos descriptivos en el paisaje de Flavio Herrera. Contentémonos con decir que la síntesis estética —el hai-kai— está algunas veces desarrollada; ha servido de sugestión para lo narrativo, alentando a la novela poemática. De ahí que haya un constante aparecer de imágenes similares en la novela y en sus condensaciones poéticas. Véase.

"Visión de potreros planos al sol sin ternura. En los rodeos, bajo las ceibas centenarias, el ganado inmóvil, —puñascas de alubias pintas. A veces, un vaquero rubrica el aire con la reata elástica como sierpe mientras el potro, al galope, con los remos pinta un desfile de paréntesis." (*La Tempestad*, pág. 23)

POTREROS

Medio día. Vibración
cromática del potrero.
Macollas de zacatón
donde se enroscan las víboras
como reatas de vaquero
en el testuz de un ternero.

(*Cosmos Indio*, pág. 33)

Hay permanente regodeo con lo nuestro y exquisitez sensible —rápida en plasmarse. Dicotomía del arte: relato y poesía.

Los potreros, las ceibas, los vaqueros. Hasta ve, Flavio Herrera, con 'ojos patojos', la vacada, en imagen de 'piloyes' cuando la niñez. Y el asomo tremendo de la víbora, miembro del paisaje y —más tarde, ya lo veremos— elemento-terror en la psiquis.

La encrucijada que fue destino en su reencuentro con la tierra, halla confesión en "El Primer Día", cuando el autor, en la persona de César, confiesa:

"César sentía que un vínculo ancestral lo ataba a la naturaleza, a la selva. Sus antepasados fueran finqueros. Hombres de acción, llenos de fuerza y de gracia primitivas y él sentía su destino escindido por dos sollicitaciones co-existentes e igualmente imperiosas; la urgencia de cultura intelectual que lo empujaba a los viajes con ansias oceánicas y temporadas en ultramar y la otra, fundamental, que lo afincaba en la montaña como un arbusto, un recio

arbusto nutrido de jugos fuertes, oreado por los soles y los vientos serranos que le insuflaban una eficacia vital y le hundían el alma en un panteísmo místico." (*La Tempestad*, pág. 66)

Por eso es que llevamos el paisaje en nosotros y éste no es sólo 'cosa' sosegada externa, sino esencia estremecida y violentada con nosotros.

La tempestad no está en el último desquiciamiento de doña Leonarda. No. La tempestad está realmente en toda una actitud de confuso desorden de la naturaleza.

"Alta noche. Cielo enfurruñado de truenos; horizontes lívidos de rayos." (*La Tempestad*, pág. 123)

Haríamos un trastrueque en la novela y conferiríamos ese nombre de capítulo a la altura de las páginas 123 y siguientes. Allí está plasmada. No era necesaria la figura última con la persona de doña Leonarda para trazar la tempestad identificada con una convulsión humana.

La ijada del trópico está herida. Todo su instinto de naturaleza antes de organizarse, en un paralelismo irascible e irrefrenable con el alma de doña Leonarda, se alza con categoría humana, pasional.

La palabra 'paisaje', de suyo suave, quizás trascienda algo de sosiego. Hay que revisar el término y trazarle nuevas dimensiones. La palabra debe trascender un algo más que recoja toda expresión elemental de la naturaleza. Ésta da inconformidad y la inconformidad trasciende al hombre.

El exacerbamiento de la naturaleza pierde su tónica de inefable cuando Flavio Herrera lo capta y lo hace trasudar en su novela:

"Los relámpagos parpadeaban alcanzándose. La tempestad era sólo rugido, un solo bramido, profundo, continuo. Cada rayo alumbraba en la montaña un apelotonamiento de sombras absurdas, fantásticas, un caos de macabras geometrías." . . . "Por el monte pasaban lóbregos bramidos, aullidos, huracanados jadeos, ululatos. La naturaleza estaba en agonía expectante." (*Idem*, pág. 129)

A la música —y muestras de ello son la *Sexta Sinfonía* de L. van Beethoven, y el *Rito de la Primavera* de Igor Stravinsky— por excelencia, se puede pensar que estaba conferida la captación

y expresión del sobrecogimiento que provoca la naturaleza desatada; pero también a las letras de Flavio Herrera, podría agregarse, se le ha conferido, en acorde cósmico, el atrape de la convulsión del trópico en una de sus páginas más fuertes.

(Cuántas veces, en el corredor de la casa de 'Bulbuxyá', frente a la montaña —y en el vórtice dionisiaco— he contemplado, a la par del maestro, el orgasmo frenético del trópico, en parpadeo y estremecimiento frente al derrumbe primitivo del rayo, con una contorsión de ánimo anhelante. Y el maestro... con la impasibilidad que da la identificación, captando, en un rito interno que lleva en sí el engendro... Después, en la jungla, el reencuentro de las luciérnagas y el tableteo de sapos enormes, y la lumbre en los ojos de las bestias celebrando el vértigo.)

Flavio Herrera lleva inmerso el paisaje y todo apocalíptico sonido, movimiento, color y geometría.

Desovillándose en un fervor agrario también está el paisaje. Con su consagración a la tierra —auténtica devoción—, en donativo de música, Flavio Herrera unge la novela de sosegada palabra:

"El ámbito tenía un brillo de cosa nueva y recién creada, una unción de holocausto al despertar. Aire loco de música, borracho de melodías y colores. Los músicos del sembrado, señor sapo y señor grillo, apagan su oboe y violín para irse en pos del último lucero. El cielo se goteaba de loros tribunicios; los pichones ensayaban en los nidos sus lecciones de flauta. Las chorchas, en bandada, evocaban un meteoro hecho astillas por el alba. Los pájaros carpinteros iban clavando el día con el pico en cada palo de la jungla. De rama en rama saltaba el escalofrío eléctrico de las ardillas..."
(*La Tempestad*, pág. 135).

Nada escapa a la impresión. La sensación renovada de la tierra hinca profunda para el logro expresivo. El paisaje tiene la música de los machetes en 'el chapeo' y del "chur chur de la leche en el alma sonora del cubo". Elemento sin poda, puro en lo auténtico de nuestra tierra.

Después, otra vez el río, donde la sensación táctil tiene un goce primigenio:

"El agua era tibia, de un tibio dulce y muelle como carne."
(*Id.*, pág. 136)

aparte del vértigo en borbollón suntuoso.

Y adelante, el minarete de 'Bulbuxya', de aire exótico con la pureza de madera de *canoj*, desde donde avizora César —Flavio Herrera.

"Allí subía a las del alba a otear los horizontes aún arrebuja-
dos en niebla, esperando el salto del sol y este acto era como ritual;
tenía un íntimo sentido de comunión con la naturaleza; era algo
como una cotidiana afirmación de su señorío en la tierra." (*Id.*,
pág. 140)

El paisaje está en el hombre.

Y tiene un lado audible con el movimiento humano en su in-
timidad:

"Los volcanes abuelos acendrabán un anhelo romántico en la
tarde. Con lampos de paganía, el tramonto hería aquí y allá el
lomo de las aguas y, a veces, caía un chorro de luz por algún des-
garrón de las nubes que esponjaban el cárdeno vellón ante la prisa
de un viento con ínfulas de pastor. Allá, en algún rancho ribereño,
gangueaba una chirimía pautando su gemido con el tambor..."
(*Idem*, pág. 282)

No escapó la maravilla hipercrómica del lago del altiplano. En un
sesgo del trópico, quedó atrapado.

¡Si pudiera captarse la dimensión onírica en el teatro! El
cinematógrafo lo ha intentado. La concurrencia de sus recursos
ya ha ensayado el salto para sobrepasar el umbral del hecho em-
pírico. La lírica y el relato, como síntesis estéticas, tienen, en ex-
celsa plenitud, este privilegio. El teatro, así, en relato, también lo
ha alcanzado, y en escenografía; pero fluidas formas que siempre
escapan han permanecido en un ámbito inasible.

Flavio Herrera, en alguna parte de la estructura de sus diá-
logos, ha mostrado, descuidadamente, las posibilidades de su dra-
ma (en el sentido de acción y de representabilidad). Hasta el
guión escénico aparece, con las interpolaciones explicativas de ac-
ción. Pero su único ensayo formal en el drama-poema ha sido *7*
Pájaros del Iris y se encontró en situación conflictiva por el aflo-
ramiento de lo onírico, y cayó en la permanencia del relato y de
la poesía. Era la dimensión inatrapable de lo onírico que, en un
juego diabólico, escurridizo, debe haber presentado problemas
técnicos y estéticos.

El arrebató por lo lírico y el afán de expresar el ensueño rompiendo lo formal del drama; así, asoma el paisaje en una esfera que se plasma como necesidad de hacer arte. El ensueño es agonía, en latitudes de lucha, de desasimiento. Por eso es que Alfonso siente el volineo de los 7 pájaros en el umbral de la realidad, en agónico esfuerzo por agarrar lo bello. La parte sensual en lo onírico llega a la síntesis de amalgama estética. Hay diálogo inmortal en la fuerza del ensueño y un tacteo hipnotizado que deviene paisaje:

"Selva por los cuatro horizontes, selva, selva, selva; pero selva virgen. Era el gran mitin vegetal, un mundo verde, loco de savia y libertad, compacto, proteico y grandioso. La selva insumisa y sin estío." (7 Pájaros del Iris, pág. 97)

y el entronque con la tierra, en una aspiración sublime de arraigo:

"Aquí me quedo. Aquí realizo mi aspiración agraria. Plantíos de todo linaje hasta el horizonte. Potreros ilimites en que salte el sol como un toro de fuego cada día..." (Id., pág. 100)

Éxtasis y delirio. Divina incongruencia que danza en diuturno juego para hacerse dádiva en la creación artística.

Hacia falta la latitud del mar, con su aditamento: el puerto y su artificio, vívido con su olor de pueblo miserable. *Poniente de Sirenas* nos da un humano mar

"A lo largo del día, esa frescura angélica de las auroras con un mar niño de cándido, un niño que amamantan cielos lactescentes." (*Poniente de Sirenas*, pág. 5)

capaz de cambios emocionales.

Flavio Herrera sólo ve el mar. No tiene una experiencia marina. No hay tiburón de similar. Es poeta, no sólo contemplativo sino vital, de ahí que impregne de metáforas silbantes y acongojadas su visión del mar. Entonces, *ve, homo aestheticus*.

El mar, eterno insurgente, había necesidad de recursos atroadores para el trazo de su contorno convulsivo.

"Vino del mar un viento rampante y preñado de ominosos augurios. Las olas, poco antes calmas y lisas, comenzaron a rizarse,

y, el mar, hinchando los pulmones, se puso a gruñir con amagos de tos."

.....
"La playa, consternada, se encogía bajo la cabalgata de las olas acorazadas de plomo que se arrancaban las crines entre los sillares del muelle..."

"Diluviaba y entre el fragor de la lluvia se pautaba el cañoneo del mar. Mugía el huracán restregándose el buche contra la tierra, destechando casas, tronchando palmeras..." (*Idem*, págs. 13-14)

Hay contubernio de mar y de huracán; salen de farra tumultuosa, aquí y en el acorde final de la novela:

"El mar se iba encogiéndose cauteloso, fatigado, se iba encogiéndose como pantera que calcula el próximo salto; porque era un mar atigrado, ocelado de placas ocres..." (*Idem*, pág. 134)

Es el insoslayable vínculo con los elementos del trópico. El símil con la selva, porque ésta sí la lleva íntimamente el autor y la transfiere al mar, en vívido y sensible transporte de categorías elementales. Y es que se identifican.

El mar no podía ser sólo fondo. Con su música hórrida participa en lo tumultuoso del hombre:

"La despiertan el furioso cañoneo del mar y los bramidos del viento... Furiosas ráfagas ululan... silban y blasfeman..." (*Id*, pág. 136)

Y también el otro diálogo de intimidad cósmica e intimidad humana:

"La cuita de almas era ante el mar. Abismo contra abismo: El amor. El mar. Frente a nosotros, mil leguas de Pacífico."

.....
"Mar de los abortados destinos de mi tierra..." (*Poniente de Sirenas*, pág. 92)

El sostenimiento del tema es un entredivoramiento de espuma y de sal. Por lo convulso del mar, había de tocarse con la palabra convulsa, trasudando lo externo y lo íntimo. Y lo íntimo más allá de lo cercanamente sensible, porque Flavio Herrera es hiperestésico. Lo transfiere a su personaje:

"Ya de lejos sentí la emoción oceánica. Vi palmeras curvarse por la cintura hacia el mar..."

"Oí mentalmente el prosódico fragor del tumbo." (*Id.*, pág. 50)

De *Poniente de Sirenas* se salva la oceánica realidad. La almendra ya estaba en el hai-kai:

CONCHAS

¿Ninguno sabe qué pena
llora el mar?
Cada mañana
brillan, hechas porcelana
sus lágrimas en la arena.

LA BAHÍA

Ribera dócil. Palmar...
Cóncava como un sexo
para la brama del mar.

(*Sinfonías del Trópico*, págs. 19 y 20.)

Nunca desmaya Flavio Herrera con su argamasa telúrica en la imposta del paisaje. Constante crecimiento, y fuerte expresión en actitud litúrgica. Vocación enorme por el espacio y lo que éste acusa. Con la vehemencia que da la autoirritación caótica en su novela, un paisaje fuerte va en congruencia con todos los hechos.

“Los ribazos a tajo. Las márgenes evocan catástrofes geológicas. Entre piedras enormes como casas, cuevas que se ahondan en el misterio y de cuyas bocas parece que de repente va a surgir una fauna monstruosa.” (*Caos*, pág. 46)

Es el cañón del gran río. Una sensación felina se identifica con la descripción:

“Noche amortiguada de estrellas. Por la vereda que baja desde un altozano hasta la riba, vienen sombras cautelosas y mudas. Sólo se oye el chischibeo de las ramas y el crujir de la hojarasca bajo las pisadas desnudas de dos indios...” (*Id.*, pág. 46).

Y todo, para el breve rito dionisiaco en dimensión criolla.

La angustia que provoca ‘el tiempo’ con su relación agraria (el paisaje lleva también consigo ‘el tiempo’) alucina en el contraste de lo bello y de lo vital:

“Abril. Pleno abril. Abril lleno de líquidas, joviales y opimas promesas. En marzo, dos o tres chaparrones cortos, copiosos y violentos. Sólo para remojar la tierra...”

“El sembrador mira al cielo de un azul remoto, limpio, sin vapores, sin nubes y tuerce la mueca descorazonado...”

“En los potreros, bajo los ceibos, en los rodeos, piños de toros y de vacas se inmovilizan en un sopor mineral. El cielo amaga y amaga. A veces, por el filo del medio día, hacia la sierra, se abu-

llona un nubarrón plomizo, se esponja como mancha de tinta en el secante, hasta se cubre el sol.

"Los músicos del sembrado, chorchas y sinsontes, inician su plegaria sinfónica. Todos, con la gloria en la voz, exclaman: 'Ahora sí llueve'..." (*Caos*, pág. 67)

Y después, la hecatombe, el incendio de la montaña. Tienta el transcribir íntegro el capítulo. Es el hombre con su violencia dando el aditamento diabólico al paisaje:

"Desde las arboledas próximas a la casa venía un zureo de pájaros que estiraban el cuello desde los nidos y se echaban a volar fascinados por el fuego. Bandas de pericos gárrulos y tartajos se orientaban en trémulos regueros hacia el incendio que comenzaba en las rejotas del río..."

.....
"Y ardió la montaña, la jungla milenaria y millonaria de palos preciosos y maravillosos. Prisma de visiones..." (*Idem*, págs. 84 y 85)

Hacia el final, las líneas sobre el río son breves. Hay síntesis de la naturaleza en el final insólito:

"Un jinete picó espuelas y entró como un centauro delirante en el gran río, en el rabioso río que empinaba sus ondas en un bramido de tormenta..." (*Idem*, pág. 186)

... "vorágines de espuma" ... propias para una ablución cósmica, redentora.

Y el río, la montaña, el nubarrón, el mar ... redimen.

VI

LO MUSICAL

La música del baqueteo en la marimba, del resoplar en el pito y en la chirimía, del 'taconeo' en el tamborcito —ternura folklórica que ya mencionábamos— era insuficiente. Por eso está la música de los animales, de la campana; la sinfonía de lo telúrico; el rumor de la montaña; la música del trabajo, y lo musical propio de los instrumentos literarios de Flavio Herrera, en la asonancia, en los símiles y la metáfora. Cadencia instintiva y artística; remusicalización literaria; combinación de elasticidades en la palabra en sugestión total. A veces, tibia, en un ritmo sensorial; otras, apasionada en valoración fonética, tremenda y convulsa: disonancia y atonalidad en intento de captación de la naturaleza, o mejor, de recreación de la naturaleza, y de la acción del hombre.

Hay música en la humildad del grillo y del sapo; en los pájaros y en los gallos:

"Los músicos del sembrado, señor sapo y señor grillo, apagaban oboe y violín para irse en pos del último lucero..." (*La Tempestad*, pág. 135)

El guardabarranca, esencia de la montaña para el asalto del oído del caminante, ya estaba en el hai-kai:

EL GUARDABARRANCA

El buche musical
de la montaña estalla
en gárgaras de cristal.

(*Sinfonías del Trópico*, pág. 29)

y en la intuición de la tragedia:

"Flautas de plumas tropiezan con el filo de las hojas. Pájaros borrachos de madrugada caen desde las ramas como frutos..." (*El Tigre*, pág. 141)

"Los pájaros apagaban sus flautas mientras el sol remontaba podando sombras..." (*Idem*, pág. 142)

La alondra es una gota blanca en notación dulzona:

Con el buche empapado
de luna, todavía,
canta la misa de alba sobre el prado.

(*Cosmos Indio*, pág. 14)

y se reúne en la amanecida con "chorchas y sinsontes que inician su plegaria sinfónica" (*Caos*, pág. 37). Cosa mística y pura la de los pájaros cantores que soslayan lo fuerte y abrumante del trópico. Nota en la novela para remansar el espíritu frente a la violencia.

La música del alba está en los pájaros, y también en el canto de los gallos —hilván de la poesía primitiva:

"Apriessa cantan los gallos —e quieren crebar albores..."

(*Poema de Mio Cid*, Cantar I; 14, pág. 58)

pero unida al ritmo mañanero de la vida criolla:

"Los gallos cantan maitines. Se oye un alegre palmoteo. La tortilla reventona salta cantando en los comales." (*La Tempestad*, pág. 170)

El épico pico se remoza sin abandonar la acción figurada de los poetas:

"... el canto del primer gallo clava su lírico espolón en pleno pecho de la madrugada. Lejos le contesta otro gallo. El santo y seña de la aurora..." (*Idem*, pág. 316)

En *Caos*, insurgentes y confusos en la inmediatez de la catástrofe.

"Oíase en los ranchos y guardianías un largo clangor de gallos equivocados con la aurora..." (*Caos*, pág. 83)

La campana de la finca tiene una tonalidad próxima a la de la iglesia en su contenido: llama al fervor agrario y también en la inminencia de lo tumultuoso.

"¡Campana de las fincas! Tutriz de las faenas. ¡Primer pájaro del alba! Ya tras de las rajadas de algún rancho parpadea la llama de un ocote." (*La Tempestad*, pág. 170)

Campana. Pájaro. Alba. Vocales llenas, redondas en el toque musical para la levantada madrugadora y el trabajo.

También volteretea 'agitada y salvaje':

"... Por el aire el machete subraya su parábola, con un relámpago de sol, a tiempo que la campana del Capulín a volteo epiléptico, a bélico rebato, sacude todo el ámbito: ¡Dandán... dandán... dandán...!" (*El Tigre*, pág. 48)

y es trágica al compás de la intuición humana:

"Se oyó el chorro del bronce desparramándose por toda la tarde y la montaña: ¡Dan, dan... dan... dan!

"Y un grito de la ciega hendiendo el eco metálico: La ciega, crispada, fantástica, grita:

"—¡Ya no... ya no... silencio! ¡Que callen la campana!"
(*La Tempestad*, pág. 275)

y convulsiva, desgaja el alma de la montaña cuando el incendio:

"... y un sordo y frenético tumulto de gritos del lado de la ranchería, mientras que la campana se echaba a volar sobre el gran sosiego agrario pregonando alarmas con su lengua de metal..."
(*Caos*, pág. 83)

pero también está para el júbilo cristiano, para la fiesta de Concepción:

"Escándalo musical de las campanas espabilando el frío allá en los arcos de las torres con tozudez acrobática!" (*El Tigre* pág. 9)

Campana: bronce inmerso en el color del criollo; música de trabajo, de beligerancia, de tragedia, y de candor cristiano. Suena en la finca, y suena en la novela.

* La música está en la montaña y en el trabajo. Música elemental de la naturaleza, la del río, la del monte.

Estas impresiones no son frecuentes en los primeros cuentos de Flavio Herrera. Insistimos: no se había verificado el reencuentro con la tierra. Sin embargo, en "Simona" (*La Lente Opaca*, pág. 16) hay un como arrullo para el que vuelve:

"En las noches oía rodar sobre las selvas la serenata de las aguas meciéndole el alma en una melancolía salvaje."

que se aúna al

"lejano sollozo de una marimba"

para provocar

"una crisis de tristeza que le humedeció los ojos . . ." (*Id.*, pág. 48).

Después, el tema cobra prestancia sinfónica; se elabora a través de la reidentificación del autor con el trópico; amalgamándose concepto musical con la tierra —reflexión estética:

"Epítome del trópico. Bárbara sinfonía de música color y movimiento; pero, el color, música; el movimiento también música; todo, música; todas vibraciones coincidentes por trayectos arcanos hacia un único vértice: poesía . . ." (*El Tigre*, pág. 52).

Una obsesiva sustancia está recorriendo toda la dimensión emocional del autor, y adentra, en hondo sentimiento, conmovido por lo renovado que pincha profundamente:

"... por todos lados, despertaban las cosas con un alma nueva y sonora que se mecía sobre el bordón del río. El bosque naufragando en una borrachera de música. Una sinfonía bárbara y grandiosa. Música cósmica de polirritmo elemental..."

"... La selva que él abandonó de niño por los libros y ahora oía, sentía junto a sí, sobre sí, conteniéndolo, abrazándolo, fundiéndolo en ella, aniquilándolo. Oía. Oía." "Flautas temblorosas invocando a las estrellas..." (*El Tigre*, págs. 87-88).

En *La Tempestad*, la naturaleza violenta amontonando disonancias que crecen a la señal de una batuta telúrica:

"El fragor de la lluvia tenía una desolación de miserere, y en aquel cuadro de mitológica pavora, por aquellos campos en los que se volcaba la tempestad descoyuntando el panorama, iba una figura blanca..." (*La Tempestad*, pág. 128)

.....
"...Por el monte pasaban lóbregos bramidos, aullidos, huracanados jadeos, ululatos..." (*Id.*, pág. 129)

.....
"...las hachas de la tempestad descoyuntaban la montaña, y el tableteo de los truenos rebotaba de monte a monte..." (*Id.*, pág. 140).

El fervor de Flavio Herrera impregna de ternura el quehacer del criollo:

"Caían chorros blancos como hilos de madrugada en el cubo de alma sonora y cantarina. Y el chur, chur de la leche en el alma sonora del cubo hacía coro a la rústica tonada de pueriles nostalgias del ordeñador que temblaba mojando su voz de amanecer." (*La Tempestad*, pág. 135)

para más tarde, en su sueño agrario dar una música moderna, contemporánea, que está en el trópico en intento de transfundirse a toda una humanidad próxima:

"En síntesis magníficas ve fundirse un relámpago de pretéritas visiones a la visión actual..."

"...en las aguas de los galpones de beneficios y talleres, pasmado ante el vértigo dinámico de las máquinas; la beligerancia de los motores ametrallando el silencio; el zumbido de las Pelton; el arrullo de las poleas; el sobijeo untuoso de las fajas..." (*El Tigre*, pág. 52)

Atonalidad suntuosa y contrapunteo convulso; incertidumbre del arte frente a otra elementalidad próxima a la dimensión humana.

Flavio Herrera tiene los instrumentos para su arrebató musical. Los muestra constantemente; toda su novela tiene el permanente aliento de la asonancia que es música, de la adjetivación, del símil y metáfora acuñando imágenes. Hasta a la simple letra consonante, alfabéticamente, arranca un sonido.

Acaso muy rápidamente hemos tomado algunas muestras:

"...mecía un panorama de bermejos rastros mojoneado por árboles de pito..." (*La Tempestad*, pág. 150)

Siéntase la 'j' en el refuerzo de la 'o', afanosa y musical.

La asonancia ritma la visión plástica:

"Su pelaje era de fuego; dando espumas de *belfo* recogido en trasunto *cabrío*..." (*La Tempestad*, pág. 149)

"Como la crin la *cola*, espesa y tenebrosa.

"Un lampo de sangre en la *mirada* de *pupila dura* como si apretara *alguna cólera divina*."

"El sol le resbalaba *derretido* y gozoso en la trémula pelambre de sudado *brillo*." (*Id.*)

Alguien quizá haga disecciones más afortunadas. Nosotros nos quedamos con la emoción y la evidencia del potro que aún está en el relincho de un recuerdo profundo.

Adjetivaciones, símiles, metáforas e imágenes, pensamos que están densamente mostrados en las distintas transcripciones que hemos hecho.

Concluyamos diciendo que la novela de Flavio Herrera tiene una transfusión lírica, no sólo de su poesía, sino de una propia que la devana en novela poemática.

Aquí, próximo, y para el caso, tengo el trabajo del maestro, intitulado "En torno a la novela poemática" de donde arranco lo siguiente que será clave explicativa:

"Alguien ha dicho que, al establecer la novela poemática como género, se promiscuan dos géneros: el del poema y el de la novela. Esto es puerilismo formal, resabio de preceptivas literarias. Quien tal cosa dijo, ignora que, sobre los accidentes de la forma, la novela, como el poema, son una tonalidad lírica y que, en sentido moderno, el concepto de poema trasciende cualquier trasnochada intención clasificadora y todo intento de límite formal para captar, primordialmente, la eficacia estética que es la única que vivifica la obra por encima y a despecho de la rancia retórica."

VII.

EL OLOR

Ya puede pensarse en una antología sobre el tema del 'olor' en la obra de Flavio Herrera, porque lo hiperósmico lo ha incorporado a las realidades y trasladado a la novela en un todavía más grande afán de autenticidad humana. Flavio Herrera amarra lo emocional de este efluvio corpóreo —y de la naturaleza toda—, captable en las dimensiones de la pituitaria y trascendente a la sensibilidad estética, vital y de destino.

Esta sensación del olor, tan insoslayable en el mundo empírico, adquiere una categoría de constante, acoplada como indicio de realidad y también de trasudación artística definitiva.

La angustia del arte por la creación hace que el autor, acicateado por un mundo de realidades, se adhieran —reclamando la renuncia del control consciente— los corpúsculos infinitesimales de una naturaleza que quiere ser sentida y mostrada. El arte literario transpira —acción que escapa a las otras artes. A su musicalidad y plástica se ha añadido una nueva sensación. Es la lucha del dominio de la realidad con los transportes líricos en la nueva novela que se vuelca en impresionismo literario.

Ya en nuestras viejas cosmogonías está el olor como evidencia vital y como aliento literario:

“En seguida lo arrojaron al fuego y comenzaron a sentir el olor los de Xibalbá, y levantándose todos, se acercaron y ciertamente sentían muy dulce la fragancia de la sangre.” (*Popol Vuh*, segunda parte, cap. III, pág. 130)

"Y de esta manera se llenaron de alegría, porque habían descubierto una hermosa tierra, llena de deleites, abundante en mazorcas amarillas y mazorcas blancas y abundante también en pataxte y cacao, y en innumerables zapotes, anonas, jocotes, nances, mata-sanos y miel." (*Id.*, tercera parte, cap. I, pág. 175)

Los animales habían descubierto el camino a través del venteo.

Y también huelen los presentes a los dioses: el pom, los restos de goma *noh* y el ipericón.

El venteo arranca de profundas raíces en nuestra tierra. Y veamos esta sensación tan trascendente en la obra de Flavio Herrera: En los inicios de la captación de la criolla ya está la sensación profunda del olor. Eduardo va tras Simona.

"A menudo se detenía saboreando el triunfo, mientras dilataba las narices aspirando en el aire un ilusorio aroma de mujer." ("Simona", *La Lente Opaca*, pág. 22)

Crepita el deseo y éste está alentado por la desazón olfativa. Hay incitación al impulso. El olor estremece y violenta. Una serie de hilvanes profundos está entre la sensación y el instinto.

El olor identifica a lo humano con la tierra constantemente y sírvele al autor para trazos sencillos y puros:

"Percal ingenuo y rústica alpargata. Y, bajo el percal oloroso a romero, el cuerpo juncal." ("Margarita", *El Tigre*, pág. 24)

Es el romero que delata la prosapia de los montes de España, en un trasunto de belleza criolla.

El monólogo interior del novelista se adivina siempre en el proceso psicológico de sus obras, y cierta zona introspectiva aparece untada de sensaciones inolvidables en ligazón tremenda con el impulso sexual:

"Aquellos tics mal reprimidos de la mano y su olor, aquel olor... Luis era hiperósmico, casi un técnico del olfato y aspiraba temblando aquel aroma de carne, de axila sudada —tenebrosa en la transparencia del vestido— aquel aroma lúbrico mezclado al perfume de moda, ligeramente amargo, para fundirse en un olor nictilaco. Azahar abierto en plena noche. Olor delirante, olor con gritos y hasta con sangre..." (*El Tigre*, pág. 81)

No puede agregarse más a la reciedumbre que el autor confiere al olor. Esta misma dimensión aparece en *Caos*, en el borde de la locura y del sexo:

"...y un olor dulce y picante... un olor de hembra mezclado al perfume que ella usaba me mordió... me inundó... se difundió en mis venas como un fuego..." (*Caos*, pág. 119)

Instinto y aptitud acendrados para el olor ventean en el paisaje:

"Huele a vainilla, a miel silvestre, a flor, a almizcle. Huele a sexo."
(*El Tigre*, pág. 141).

La vainilla ya estaba en el hai-kai:

VAINILLA

Tu nombre huele a música
y tu perfume a leyenda.
Tierra caliente... Vainilla...

(*Palo Verde*, Hai-Kais, s/p.)

Como sugestión profunda y en un amarre objetivo comenta el temblor erótico:

LA YERBABUENA

En sus hojas comenta
una anécdota lúbrica la menta.

(*Bulbusyá*, Hai-Kais, s/p.)

CANELA

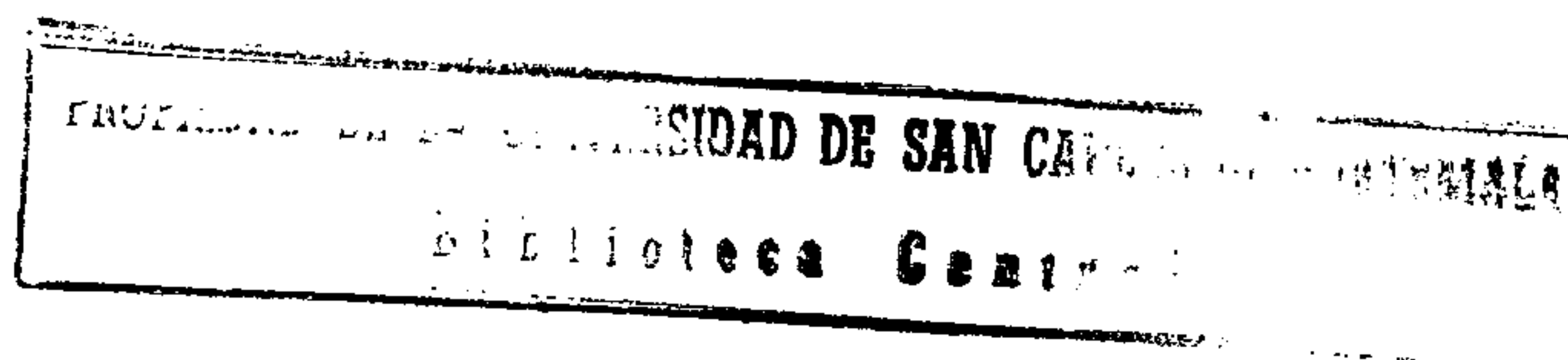
Línea. Aroma. De esbelta casi vuela.
No sé si es tu cintura
o si es un tallo de canela.

(*Sinfonías del Trópico*, Hai-Kais, pág. 21)

donde la preponderancia del olor llega a síntesis musical.

Flavio Herrera, en un ávido venteo, rastrea en el trabajo y en el apego a la tierra, porque es otro testimonio del reencuentro con la misma:

"Su propio sudor humedeció la tierra de los surcos y, ahora, aquel humor acre y salino, aquellas próceres fatigas, exhumábanse en granos de oro y fuego y, él, optimista, imaginaba en el oro y la escarlata de las pulpas, el áureo relampagueo de su triunfo y el



fuego inmarcesible de la vida renovada . . ." ("El Miedo", *Cenizas*, pág. 32)

El sudor, la tierra y la milagrería del café comienzan a dar vigor a sus cuentos que devendrán novelas a través de contrastes y de sugerencias. Y como el olor tiene una geografía ilímite, surge también apretado en la realidad de un pueblo:

"La peonada se aprieta y se afloja en un ruedo soturno y hediondo. Rondas de aguardiente. Chanzas obscenas. Zafias chirigotas. Bromas chabacanas. Regüeldos cerriles." (*El Tigre*, pág. 58).

Las cosas puras de la gente de Guatemala huelen a realidades criollas. El olor está en la Costa:

"Luce la fruta. Humean tortillas y fritanga . . ."

"El vaso de horchata o de café en una mano y en la otra la hoja de bijagüe con el cuarto de pollo o el relleno: plátano y frijol." (*La Tempestad*, pág. 24)

Hasta la montaña, arrancada en un gajo, está presente:

"Junto al catre, una silla de Totonicapa con fragancia de pino nuevo . . ." (*La Tempestad*, pág. 29)

y la gracia cimarrona y simple del condumio chapín se siente con aromática fruición:

"El criollo del tamal dominguero, la tusita y la colación de chocolate con la receta de la abuela . . ." (*El Tigre*, pág. 73)

"Caldo de huevos con apazote, leche, tortillas y una crema con aroma de campo; olor a violetas silvestres . . ." (*La Tempestad*, pág. 66)

"Un olorcillo salso, picante y epiceno anuncia el caldo de pescado. ¡Gloria serrana de un chirín de pescado y camarones!" (*Id.*, pág. 209)

La evidencia de la novela hispanoamericana ha encontrado sustantividad no sólo en su paisaje y en sus personajes con sus pasiones sino también en la solvencia de la cosa pura en trascendente olor vernáculo.

La sensación del olor también se enraíza en el sesgo chusco y zumbón cuando a Gilberto Barros, en *20 Rábulas en Flux*, un estudiante de medicina dice:

"—Tú debes tener algo en la pituitaria . . . Una irritación . . . Un catarro crónico . . ."

A lo que Gilberto respondió indignado:

“—Imbécil, es que vivo venteando presa. . . pero tú no sabes de esto, idiota. No sabes discernir una sinfonía de aromas. . . Soy hiperósmico. . . Puedo descubrirle a cualquiera el ego por el olfato. . .” (20 *Rábulas en Flux*, pág. 40).

Pero el olor está también en lo trágico genital y en el derrumbe. El olor, como una sensación de la realidad empírica, lleva a la repulsa extorsionando la sensibilidad. También provoca colapso cuando en el desajuste emocional se imbrica lastimosamente la sensación que, ahora, lleva al desencanto:

“Ya saturado de sus humores y ahito de su carne, mi anafrodisia se tornó en hostilidad y, al fin, en hastío hasta la repulsión.” (*Poniente de Sirenas*, pág. 33)

En *Caos* aparece en las profundidades tenebrosas y torturantes de la adolescencia, en la encrucijada de la afirmación o del desencanto:

“Es que. . . no las deseo como son. . . Las mujeres que imagino son de otra substancia, no de carne. . . de sólo pensar en que comen, digieren, en que tienen malos olores, me repulsan. . .” (*Caos*, pág. 107)

El olor está alentando, en un agazapamiento mórbido, la más cruel de las destrucciones después del arrobamiento:

“¿Temí que la carne, esta carne lúbrica y tenebrosa, divinizada en los deliquios de la sensualidad tomara entonces su desquite y acaso un leve olorcillo a fermento orgánico hubiera destrozado la excelsa idealidad de mis éxtasis con ella?” (*Poniente de Sirenas*, pág. 106)

Conversión tortuosa y angustiada síntesis; mas triunfa el hábito estético y la avidez por las cosas excelsas:

“Ella es llena de gracia natural y de abandono, como la flor es bella ignorándolo. Como la fruta ignora su dulzura y un instante, este instante propicio y feliz me reconforta.” (*Idem*, pág. 106)

El olor se transfunde con la intuición. Es un palpo que se alarga en el escudriñamiento de lo distante:

“Aquí, en el trópico, a los que viven en contacto con la naturaleza, se les desarrolla el instinto meteorológico de los pájaros. Son hiperósmicos que huelen los chubascos, las tempestades, muchas horas antes, incluso en un tiempo espléndido. . .” (*Idem*, pág. 48)

Cosa primitiva y por primitiva aliento de la realidad de la novela. Flavio Herrera ha agregado un nuevo matiz en el relato. Otro testimonio de un trópico que trasciende hasta en el olor.

VIII

EL TEMBLOR OFÍDICO

"Luego hicieron a los animales pequeños del monte, los guardianes de todos los bosques, los genios de la montaña, los venados, los pájaros, leones, tigres, serpientes, culebras, cantiles (víboras), guardianes de los bejucos..." (*Popol Vuh*, primera parte, capítulo II, págs. 88-89)

Aquí está una de las raíces del temblor ofídico para darse en la creación: sinuosidad mítica —curva que lleva en sí sugestión para rubricar la belleza. La otra raíz está en algo, allá profundo y humano, en la gestación impregnada de color y de movimiento, para dar la forma primaria de reacción emocional que es el miedo.

Así, tiene que ser obstinada y permanente la presencia de la serpiente en la poesía, los cuentos y las novelas de Flavio Herrera. La serpiente reptante en la sugestión de la belleza, en la violencia y en el miedo. La residencia de la belleza para Flavio Herrera está en la curva; y la residencia del miedo "en la cañada de la espalda".

1. Antes de sus fuertes novelas ya rastreaba la serpiente significando a la voluta —la voluta es eterna:

POTREROS

Medio día. Vibración
cromática del potrero.
Macollas de zacatón
donde se enroscan las víboras

como reatas de vaquero
en el testuz de un ternero.

(*Sinfonías del Trópico*, Hai-Kais, pág. 17)

LA VÍBORA CASCABEL

En jeroglífico sonoro,
sobre el pantano inerte,
un junco negro con tatuajes de oro
dibuja el monograma de la muerte.

(*Idem*, pág. 29)

Contrapunto del trópico y de la muerte, y vibración de sonido y de color ya ayuntándose rápidamente en metáfora y en imagen de vida criolla, para saltar en el símil apegado a la mujer (Alina —lúbrica):

“Él estaba suspenso e imaginariamente desligaba el cuello del cuerpo de la mujer, lo aislaba en la mente y aquel cuello le daba la ilusión de una culebra rolliza que se enroscara bajo la mesa alzando la cabeza voraz, mientras los ojos dilatados por el vino no parpadeaban.” (*La Tempestad*, pág. 296)

Reminiscencia de amistad bíblica, dando el síntoma de la repulsión (César rehuye a Alina), provocando la angustia del desistimiento porque había otra cosa excelsa: Palma, simbolismo de belleza inatrapable.

Pero después hay un símil de amor y de arrebató; no hay sensación de repulsa ni de interno terror. Ahora se trata de una sinuosidad sedosa que reptá entre los dedos atiborrados de lujuria, hipersensibles:

“De no sé dónde emergió un brazo de marfil . . . luego un alboroto de rizados negros, negrísimos, desanillándose como una madeja de serpientes.” (*Poniente de Sirenas*, pág. 73)

Rito de amor dilacerado en el más anhelante de los anhelos como había sido el amor súbito por Eucaris.

Ahora va a ser fascinación mágica; resurgir de rito ancestral con quiebres mórbidos:

“Al día siguiente, Adolfo entró al botiquín y se encontró al hombre plantado ante un anaquel donde se había instalado un cementerio de serpientes . . .”

"Los ojos del hombre se clavaban como dardos en el frasco del botrop que se enroscaba en el triángulo fatal de la cabeza sobre la última rolla." (*Caos*, pág. 11)

y esto para ligazón con la avidez dionisiaca, elemental.

"—¿Por qué le gusta ver tanto las culebras? Dos veces lo he hallado ante el estante...

.....
"—Por nada... —Pero sonríe; y esta sonrisa es para Adolfo una clave incitante que alimenta su interés por lo desconocido." (*Caos*, pág. 18)

y porque, desdoblado, halla el vínculo que lo ata también a él a lo subhumano. Y en Adolfo también hay fascinación transferida.

Frente al incendio de la montaña, el incendio cósmico de la visión de Adolfo:

"...el gran mitin de las serpientes." ..."Vienen a la jungla todas las serpientes del mundo. Las del cielo, las de la tierra, las del mar..." ..."todas las serpientes erectas, en pánico alborozo, acercándose, proliferándose, trenzándose y por fin fundiéndose sobre la tierra, identificándose en un frenesí de vida..." (*Idem*, págs. 86-87)

e identificándose en el ánimo de Adolfo ávido de compensaciones por su recóndito temblor ofídico. La visión, intérprete de sus terrores íntimos, llega a consubstanciarse con la belleza. Se está salvando en una lenta incineración a la par de la montaña. ¿Fue hecho suyo el incendio? ¿Fue de Simón? También hay temblor de incógnitas; pero la serpiente ha trascendido a la curva, a la silueta de Alicia, a la de la de Viera, a la de Eucaris. La lira también tiene algo de serpiente. El arrebató lírico también lo tiene:

Cada cintura es un trompo
imantado de lujuria.
¿Dónde está Carmen Miranda
para traer la serpiente
que va a aprender el esguince
que carmen tiene en el anca?

("Trasluz de Copacabana", *Antología citada*, pág. 79)

2. La novela se gesta en la violencia a través de la serpiente con todo el realismo de la tragedia del trópico. Si la serpiente está atada desde un trasunto mítico, también está amarrada a la

vida, para distorsionarla, hincharla, y tornarla lívida; y más para hincarse en la carne del indígena:

"En esto se aproxima un tumulto. En grupo, varios indios sostienen a otro por los sobacos. Trae la cabeza derribada sobre el pecho y un brazo colgante en balanceo de pelele. Uno del grupo se anticipa:

"—Patrón. Lo picó el cantil. Un barba amarilla... Allá en el hojaral..." (*El Tigre*, págs. 40-41)

porque el indígena está en el "Imperio del tigre, de la víbora, del gavilán... ¡Colmillo y garra!" (*Id.*, pág. 137)

"Y otras víboras matarán a otros hombres.

"Y mañana.

"Y siempre."

Ingrediente de la violencia, también está en símil con sus anillos, estrujando las siembras:

"Un bejuco alevoso —culebra vegetal— se arrastra hasta el pie del nuevo huésped —la matita de café recién sembrada..." (*Idem*, pág. 176).

y estrujando íntimamente al hombre en el desborde de pasiones:

"... Cuando relaciono mi reserva con su altiva actitud, me pican como víboras una madeja de sospechas hasta viles..." (*Poniente de Sirenas*, pág. 102)

Y ya no en símil, sino en realidad de vida: los celos de la patrona que la llevan al crimen; Cipriano; y el amigo muerto por el colmillazo; y el niño y él mismo —¿Adolfo? ¿el autor?— gestándose cuando la petrificación súbita de la madre frente al reptil... (Véase *Caos*, págs. 25 y siguientes)

La serpiente trasciende:

"Pero aquél tenía impregnado en la substancia el miedo cósmico a las serpientes y ese miedo le iba a repercutir toda la vida en el espíritu como un toque de angustia en un diafragma de cristal. ¿Adivinaste?" (*Caos*, pág. 33)

Sí; adivinamos.

3. Para la dimensión del miedo, la serpiente ondulaba en los primeros cuentos de cuando la reaprehensión del trópico, aún ✓

tímida, como incidental; todavía no tiene sentido estético, pero el miedo comienza a deslizarse:

“¿No oías en las noches un ruidito cascado como se oye al agitar esas cápsulas con semillas desecadas? Pues dice el caporal que así es el ruido de las cascabeles...” (“El Miedo”, *Cenizas*, pág. 28).

El oído distendiéndose, agudizándose, familiarizándose con los ruidos del monte...

En *El Tigre*, la sensación de la serpiente va hasta lo subjetivo enroscándose en terror, y más, con una expresividad fuerte y decidida:

“Esperaba la presión reptante que le subiera por las piernas... esperaba en la piel el contacto viscoso...”

.....
“Buscaba a tientas en la sombra crispada en el espanto de un posible colmillazo de alimaña... de víbora tal vez...” (*El Tigre*, págs. 88-89)

La angustia emocional en paralelismo con la insurgencia sexual, trepidando en preventivo horror. El miedo que resbala por la sinuosidad de la espalda no es un miedo superficial, de ‘toque’ para la novela, en ánimo de sobrecoger, sino un miedo auténtico arraigado en las profundidades del subconsciente, y su inclusión en el relato evidencia el zarpazo sobre una nueva realidad que, antes escondida, surge ahora con lo insondable de las fobias.

Amarrado a la intuición también está el temblor ofídico. Margarita se agita frente a la acechanza de Fernando. La bestia exacerbada merodea e insinúa al autor el símil reptante:

“Lo intuyó más bien y sintió también esa presión, esa punzada de la angustia, como el colmillazo de una culebra que se le enroscara al pecho...” (*Id.*, pág. 99)

La serpiente “es una cosa pánica enraizada en lo más oscuro del ser” (*Caos*, pág. 25), untuosa en el ánimo creador, sintética incongruencia a donde confluyen, en un tumulto del subfondo humano, en temblor ofídico, raíces de trasudación mítica y emocional para dar, al final, en la novela portentosa del trópico, sugestión de belleza, de violencia y de terror.

La serpiente está entre “los guardianes de todos los bosques”, “los genios de la montaña...”

144 - Ricardo Estrada h.

Y Flavio Herrera la ha hecho trascender, mágico, taumaturgo, transferida, al arte que hoy día se conmueve con nuevas realidades, nuevos apuntes sobre una humanidad desgarrada por violencias internas.

*La serpiente: la clave del Cosmos
está en su espiral.*

(Caos, pág. 25).

IX

CONCLUSIONES

Afán de condensar y de mostrar, casi en síntesis, algunas características fundamentales de la obra de Flavio Herrera, impulsan estas conclusiones y esto, para estimativas frente a la novela hispanoamericana. Pensamos que la obra de Flavio Herrera alcanza estas síntesis alineada en lo más puro y denso de la literatura de Hispanoamérica. El restar o aumentar quede a quien lea.

La obra de Flavio Herrera

1. relata dentro de una vívida acción, y está alentada por un proceso de imágenes intenso;
2. refleja situaciones conflictivas de vida: íntimas y de un pueblo;
3. responde a un emocionado encuentro con nuestra tierra y nuestro ámbito;
4. encierra una sincera visión y denuncia social sobre los problemas del criollo y del indígena;
5. refleja, en no pocos detalles, una efusión íntima;
6. corre, en algunos aspectos, el riesgo de caer en el ensayo —cosa que quiebra a la novela en su esencia;
7. revela, pese a cierto ambiente político y social opresivos, propios de la época en que fueron concebidas y publicadas algunas de sus novelas, valentía al mostrar —aun cuando sin “eruptividad política”— problemas de la tierra;

8. refleja la crisis económica del pequeño finquero —por cierto de algún arraigo feudal— y el voraz caminar de un nuevo latifundista, disgregado del sentimiento criollo, de lo cual devendrían los ingentes problemas actuales de la tierra;

9. apunta hacia nuevas realidades, hasta hoy casi imperceptibles en la novela hispanoamericana contemporánea;

10. refleja una de las dimensiones más conflictivas para el creador: su estrato social, su avidez por la belleza, y la realidad del medio humano que describe.

Esto es la obra de Flavio Herrera. Ya vendrán otros juicios de quienes, madurados en la conciencia de la novelística hispanoamericana, digan algo más penetrante en la esencia y proyección de la obra de este poeta y novelista.

He aprendido de mi maestro la sinceridad; ella, y una fraternal emoción me han guiado. Eso es todo.

OBRAS CONSULTADAS

- ÁLVAREZ DE MIRANDA, ANGEL. *Reflexiones sobre "lo telúrico"*. Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, enero, 1955, No. 61 pp. 37-49.
- ÁLVAREZ ESTEBAN, J. *Una novela del momento argentino*. Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, febrero, 1955, No. 62. pp. 276-278.
- ANDERSON, ENRIQUE. *Teoría de la novela realista*. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, junio-julio-agosto, 1955, No. 122. pp. 396-399.
- ARANDA HERRERA, JOAQUÍN. *La novela de Ernest Hemingway*. Estudios Americanos, Revista de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla, enero-febrero, 1955. Vol. IX, Nos. 40-41. pp. 63-72.
- ARÉVALO, JUAN JOSÉ. *La adolescencia como evasión y retorno*, 2a. ed. Guatemala, Tipografía Nacional, 1945. 107 pp.
- ARIAS, AUGUSTO. *Cincuentenario de la novela precursora "A la costa"*. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, enero-febrero, 1955, No. 120. pp. 49-57.
- BENITES, LEOPOLDO. *La aventura del trópico en la novela ecuatoriana*. Revista de Guatemala, Guatemala, enero-febrero-marzo, 1953. 2a. Ép., Vol. VI, No. 6. pp. 145-156.
- BRANAS, CÉSAR. *José Milla, costumbrista*. Nota preliminar a Salomé Jil (José Milla), en *Cuadros de costumbres*, Guatemala, Editorial del Ministerio de Educación Pública, T. I, Vol. 28.
- CARRIÓN, BENJAMÍN. *La novela ecuatoriana contemporánea. — Ensayo de interpretación*. Cuadernos Americanos, México, marzo-abril, 1950. Vol. L, No. 2. pp. 261-274.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL. *Obras completas*. Madrid, Aguilar, S. A., 1949. pp. 1027-1524.

CORTÁZAR, JULIO. *Situación de la novela*. Cuadernos Americanos, México, julio-agosto, 1950. Vol. LII, No. 4. pp. 223-243.

DELGADO, JAIME. *La novela mexicana de la revolución*. Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, enero, 1955, No. 61. pp. 75-86.

ESTRADA h., RICARDO. *Antología de Flavio Herrera*. Universidad de San Carlos, Guatemala, octubre-noviembre-diciembre, 1955, No. XXV. pp. 31-83.

GIDE, ANDRÉ. *Reportajes imaginarios*. Buenos Aires, Emecé Editores, S. A., 1944. 203 pp.

GIL NOVALES, ALBERTO. *De literatura hispanoamericana*. Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, mayo, 1956, No. 77. pp. 188-193.

_____ *Antología del cuento en Cuba (1902-1952)*. Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, septiembre, 1956, No. 81. pp. 282-284.

HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1949. 342 pp.

*HERRERA, FLAVIO. *La lente opaca — El hilo de sol — Cuentos*. Guatemala, Imprenta Royal, 1921. 142 pp. ...

_____ *Cenizas*. Leipzig, Alemania, Biblioteca Rojo y Azul, 1923. 143 pp.

_____ *Trópico*, hai-kais. Guatemala, El Imparcial, 1931. (folleto) 31 pp.

_____ *Sinfonías del trópico*, hai-kais. Guatemala, Ediciones El Liberal Progresista, 1932. (folleto) 30 pp.

_____ *Bulbuxyá*, hai-kai, suplemento de la Revista "Nosotras". Guatemala, 1933. 15 pp.

_____ *El tigre*, novela, 2a. ed. Guatemala, Unión Tipográfica, 1934. 160 pp.

_____ *La tempestad*. Guatemala, Unión Tipográfica, 1935. 333 pp.

_____ *7 pájaros del iris*, novela dramática en siete estampas. Guatemala, Unión Tipográfica, 1936. 122 pp.

* La obra de Flavio Herrera aparece en orden cronológico a fin de responder al carácter de este trabajo.

- HERRERA, FLAVIO *Poniente de sirenas*, novela. Guatemala, Unión Tipográfica, 1937. 144 pp.
-
- Cosmos indio*, hai-kais y tankas. Guatemala, Tipografía Nacional, 1938. 84 pp.
-
- Palo verde*, hai-kais. Montevideo, Uruguay, Editorial Artigas, 1946. 29 pp.
-
- 20 rábulas en flux*, ensayo de picaresca. Montevideo, Uruguay, Imprenta Artigas, S. C., 1946. 166 pp.
-
- Caos*, novela. Guatemala, Editorial Universitaria, 1949. 189 pp.
- HESPELT, E. HERMAN. *An Anthology of Spanish American Literature*. New York, Appleton-Century-Crofts, Inc., 1946. 824 pp.
- HIERRO, JOSÉ. *El cuento, como género literario*. Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, enero, 1955, No. 61. pp. 60-66.
- HURTADO DE MENDOZA, DIEGO. *La vida del lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Buenos Aires, Editorial Sopena, Argentina. S.R.L. (Biblioteca Mundial Sopena), 1943.
- KEYSERLING, CONDE DE. *Meditaciones suramericanas*. Versión del alemán por Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1933. 405 pp.
- La novela de la tierra: su concepto*. Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, julio-agosto, 1957, Nos. 91-92. pp. 15-26.
- LEGUIZAMÓN, JULIO A. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires, Editoriales reunidas, S. A., 1942. 2 vols.
- LOVELUCK, JUAN. *Los veinticinco años de "Doña Bárbara"*. Atenea. Revista mensual de Ciencias, Letras y Artes, Universidad de Concepción, Chile, mayo, 1955, T. CXXI, No. 359. pp. 153-174.
- MARION, DENIS. "*La metamorfosis*" de Kafka. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, enero-febrero, 1955, No. 120, pp. 68-70.
- MENEZES, DJACIR. *Aspectos sociales del pensamiento literario brasileño*. Cuadernos Brasileños, Publicación del Centro de Estudios Brasileiros del Sector Cultural de la Embajada del Brasil en Buenos Aires, septiembre, 1954, No. 1. pp. 27-32.
- MORENO, DELMIRO. *La novela colombiana*. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, mayo-junio-julio, 1954, No. 117. pp. 298-300.

- ONÍS, FEDERICO DE. *Tomás Carrasquilla: precursor de la novela americana moderna*. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, enero-febrero-marzo, 1956. No. 124. pp. 56-60.
- OTERO, CARLOS. *La catira, novela de Camilo José Cela*. Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid, diciembre, 1955, No. 72. pp 351-356.
- PATTISON, WALTER T. *Representative Spanish authors*. 5a. ed. New York, Oxford University Press, 1951. 2 vols.
- PEÑUELAS, MARCELINO C. *James Joyce tras el interrogante*. Cuadernos Americanos, México, marzo-abril, 1957. Vol. XCII, No. 2. pp. 183-200.
- PIEDRAHITA, JAIME. *Misión y finalidad del arte*. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, mayo-junio-julio, 1954, No. 117. pp. 301-304.
- PRAGER, ÓSCAR. *El arte del paisaje*. Anales de la Universidad de Chile, primer trimestre 1954, No. 93. pp. 81-86.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, FRANCISCO DE. *Vida del buscón, premáticas y aranceles generales, libro de todas las cosas, capitulaciones matrimoniales, carta de un cornudo a otro*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Molino, 1940. 222 pp.
- QUINTEROS h., ALBERTO. *Nuestra época de crisis vista por un novelista*. Cultura, Revista del Ministerio de Cultura, San Salvador, El Salvador, julio-agosto, 1955, No. 4. pp. 67-75.
- RECINOS, ADRIÁN. tr. *Popol Vuh*, las antiguas historias del Quiché. México, Fondo de Cultura Económica, 2a. ed., 1953. 287 pp.
- REYES, SALVADOR. *Apuntes sobre la novela y el cuento en Chile*. Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, julio-agosto, 1951, No. 22. pp. 67-74.
- ROJAS, FERNANDO DE. *La Celestina* (Tragicomedia de Calixto y Melibea) seguida de *La segunda comedia de Celestina* de Feliciano de Silva, 2a. ed. Madrid, Ediciones Ibéricas. s-f. 588 pp.
- ROSSEL, MILTON. *Significación y contenido del criollismo*. Atenea, Revista mensual de Ciencias, Letras y Artes, Universidad de Concepción, Chile, abril, 1955, T. CXXI, No. 358. pp. 9-28.
- SÁNCHEZ VÁSQUEZ, ADOLFO. *Tradición y creación en la obra de arte*. Cuadernos Americanos, México, noviembre-diciembre, 1955. Vol. LXXXIV, No. 6. pp. 146-155.

- SANCHEZ, LUIS ALBERTO. *Historia de la literatura americana*, 2a. ed. reformada. Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1940. 690 pp.
- SANCHEZ, LUIS ALBERTO. *Nueva historia de la literatura americana*. Buenos Aires, Editorial Americalee, 1944. 476 pp.
- SANTA, EDUARDO. *Presencia y realidad de la novela*. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, enero-febrero, 1955, No. 120. pp. 35-48.
- TAMAYO VARGAS, AUGUSTO. *Algunas reflexiones sobre la novela contemporánea de los Estados Unidos*. Mar del Sur, Lima, Perú, septiembre-octubre, 1949, Vol. III, No. 7. pp. 58-74.
- TORRES RIOSECO, ARTURO. *Grandes novelistas de la América Hispánica*. Los Angeles, University of California Press, 1949. 206 pp.
- TORRE, GUILLERMO DE. *Problemática de la literatura*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1951. 366 pp.
- UPEGUI BENÍTEZ, ALBERTO. *Reflexiones sobre la novelística moderna*. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, agosto-septiembre-octubre, 1954. No. 118. pp. 847-500.
- USLAR-PIETRI, ARTURO. *Lo criollo en la literatura*. Cuadernos Americanos, México, enero-febrero, 1950. Vol. XLIX, No. 1. pp. 266-278.
- VALBUENA PRAT, ÁNGEL. *Historia de la literatura española*, 2a. ed. corregida y aumentada, Barcelona, Editorial Gili, S. A. 2 vols.
- VANDERCAMMEN, EDMOND. *Franz Hellens, gran novelista de profundidades desconocidas*. Universidad Nacional de Colombia, junio-julio-agosto, 1947, No. 9. pp. 57-63.
- ZARATE, MANUEL F. *Breviario de folklore*. Panamá, Imprenta Nacional, 1958. 130 pp.
- ZEA RUANO, RAFAEL. *Cactus - Estampas orientales*. Guatemala, Tipografía Nacional, 1943, 92 pp.

I N D I C E

	Pág.
I. Introducción	7
• II. Autenticidad y expresividad de los personajes	11
III. Lo indígena	75
IV. El alma popular en la novela de Flavio Herrera	85
V. Los vínculos del hombre con el paisaje y lo telúrico	109
VI. Lo musical	127
VII. El olor	133
VIII. El temblor ofídico	139
IX. Conclusiones	145
X. Obras consultadas	147

La impresión de FLAVIO
HERRERA: SU NOVELA
se hizo bajo los auspicios de
la Universidad de San Car-
los, en celebración del Tri-
centenario de la Imprenta en
Guatemala y en homenaje al
décimoquinto aniversario de
la fundación de la Facultad
de Humanidades. Se termi-
nó el día diez y siete de sep-
tiembre de mil novecientos
sesenta, en los Talleres de
Imprenta Hispania.