

—Japanese No Plays

Un señor feudal del período Edo (1615-1867) contempla una representación No

en las que la austeridad, la luminosa desnudez de la escena, la penetrante e irresistible fuerza expresiva de las máscaras —verdaderas obras de arte ejecutadas en su mayoría en los siglos XIV y XV—, la gracia arcaica de los tipos, la magnificencia, colorido y esplendor del vestuario, el arte refinado y sutil de los intérpretes, la belleza plástica de sus movimientos y actitudes, son elementos todos que dan a este teatro una personalidad inconfundible y única.

Nada hay tan alucinante como una representación del Teatro Clásico *No*, en la que la acción se desarrolla con una extraña, casi angustiada lentitud, y en la que los personajes, al ritmo exótico y desconcertante del fondo musical producido por una flauta, dos diversos tambores y las impre-

sionantes voces del “coro”, parecen moverse y actuar como sonámbulos, como hipnotizados, en una atmósfera, en un ambiente singular de quimera, de ensueño. Como si su voz y movimientos fueran una realidad vaga y remota, preñada de misterio. Como si sus actitudes estáticas y la enigmática sonrisa —inmóvil y perenne— de las máscaras, situaran la acción fuera del tiempo y del espacio, en un indefinible contacto con la eternidad.

Y es, en verdad, no sólo un raro y exquisito placer, sino algo que alcanza las proporciones de lo prodigioso, el poder admirar en nuestros días un gran arte tradicional del Japón, que llega hasta nosotros, después de seiscientos años, en toda su radiante pureza e integridad.

EL TERCER CAMINO

SI SE tuviera que definir la literatura de Enrique Gil Gilbert en términos pictóricos tendría que recurrirse (aunque la comparación es válida sólo en un aspecto) a la pintura de Rousseau. Nada habría que en un cierto sentido se acercara tanto al lenguaje cortado, preciso, manifiesto y al mismo tiempo rico en alegorías naturales del novelista y cuentista ecuatoriano. Vigorosos en el color, en el sol que domina sus respectivas producciones, dan el tono justo de un mundo luminoso y exótico en el cual la vida aparece dotada de un singular vigor, de una desmesurada audacia. La diferencia está en el patetismo que, por otro lado, es obvio en Gil Gilbert; en su angustia, en su sordidez, en sus tintes macabros y espeluznantes; en ese tomar la vida demasiado en serio, cosa que no tiene, en forma alguna, la alucinante pintura de Rousseau.

La meta del novelista es, desde luego, la resolución del problema social ecuatoriano con todas sus implicaciones. El montuvio, el indio, el cholo, el negro, el blanco, se pasean por su obra como símbolos que representan conflictos de estructura nacional; son el material humano en el cual Gil Gilbert se inspira según cree para lanzarse a la creación de la novela. Pero la literatura le hace, sin que él lo sepa, una terrible burla. Artista auténtico, queda apresado en el mundo de las sensaciones poéticas de modo que el hombre —como problema social e indi-

DE ENRIQUE GIL GILBERT

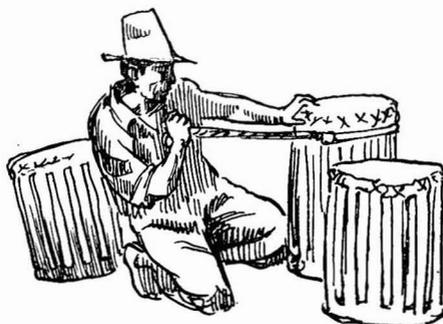
A *Amelia Abascal*.

Por *Sergio FERNANDEZ*

Dibujos de *Alberto BELTRAN*

vidual— se le esfuma de ese primer plano en que conscientemente quiso colocarlo.

Pero ¿por dónde empezar para lograr abrir caminos en las selvas roussonianas de Enrique Gil Gilbert? De fuerte sentido immanentista —el medio no permite la contemplación divina— esta literatura



tiene, desde luego, dos personajes principales: la naturaleza y el hombre. Elementales en un primer plano, es decir, en cuanto tales, estos dos caracteres formarán, en el curso de su dialéctica, dos más, el hombre-naturaleza y la naturaleza-hombre que nada tendrán de primitivos después de su unión.

El ser humano está visto por fuera. No hay introspecciones porque no hay individuos. El hombre queda simbolizado en el Capitán Sandoval, en el negro Santander, en Chiluisa, el indio, pero éstos jamás adquieren relieve por sí mismos: son puntos ocasionalmente luminosos de una masa opaca en la que vuelven a sumergirse apenas indicada su personalidad. Son símbolos de un hombre que es semente y sembrador a un tiempo: completamente parabólico; de un hombre que preña tierra y mujeres. Estas, en cambio, reciben y florecen, para después fructificar. Aquí encontramos ya la primera conexión entre naturaleza y hombre, entre tierra y mujer. Una y la otra “se abren como cauces de río” a fin de dar cabida, en sus entrañas, a la fuerza de la fecundidad. Ambas son hurañas, pero finalmente su destino es la entrega.

De este matrimonio que consuman por primario instinto, por necesidad precaria la naturaleza y el hombre, nacen extraños y equívocos seres, que aunque mucho tienen que ver con su inmediata procedencia, se revisten de una personalidad nueva, vigorosa y auténtica. Veamos, a través de las propias palabras de Gil Gilbert, al hombre-naturaleza: los pies —“con firmeza de toro. Con destreza de venados”—, vienen pisando una tierra “batida”, tierra virgen. “Por ellos subía el calor de la tierra. Por ellos bajaba el ritmo de la sangre. Bajo ellos salían las raíces de las yerbas. Bajo ellos quedaban inertes temblándoles las antenas, los insectos”. Los pies —la raíz del árbol que es este hombre— se nutren de savia, de calor de tierra, de humedad de suelo. Su sangre riega los campos y su peso mata los insectos. La fusión con la naturaleza es total, en eterno proceso de vida y muerte. Es este hombre quien tiene oídos y manos de selva; es él quien no confunde “el rabo de una iguana con una culebra”; el que percibe la diferencia entre el ruido que causa el viento ligero al través de las ramas, del que hace la hormiga sobre las hojas secas; es el que camina “como un caballo fino: ni atropellándose ni medroso”.

El ser humano tiene calidades de fauna y de flora. ¿Qué hay de raro que un hijo acaricie “la frente enverdecida” de su padre? Por eso las pupilas de alguien, de no sé quién, “brillan como agua asoleada”; y tampoco cabe el asombro cuando Emmanuel, al morir su padre, siente, al tocar sus piernas, los cuerpos de dos culebras frías, ni que su carne agonizante esté “encogida como fruta seca”.

El hombre —con excepción del indio, del cholo— es grande, fuerte, osado, valeroso. Tiene el pecho “ancho como el río Guayas”. Su textura es de cacto: seca y espinosa por fuera, tierna y acuosa por dentro. Sólo alguna vez, dice un hombre, “ante la pampa abierta nos acabardamos”.

Cuando no hay fusión existe, al menos, la comparación: “Sus lentes agrandaban los ojos hasta hacerlos como los del sapo”; o si no, al hablar de la mujer, al sentirla, se lee: “tus brazos duros, co-

mo pulpa de coco, trinantes, como cristal de azufre". También: "la espalda curva como bejuco forzado se agrieta musculosa". Eudoro Marengo es un muchacho "fuerte, alto, rollizo como un Guayacán. Tenía color de mate". Don Tomalá, el cacique, presentaba "la cara más arrugada que el árbol más viejo; color de tierra y árbol la piel. Así como los lagartos tienen, donde no hay concha, la piel escamosa, llena de arrugas, floja, gruesa, fuerte, así era la piel de Don Tomalá".

La mujer, ya lo hemos visto, simboliza la tierra del trópico. Es húmeda, cálida, acogedora, fructífera, maciza, sufrida. Pero a veces también —como Mara— significa amargura o angustia. El hombre la conoce tan bien como a la tierra. Llenos de lágrimas, los párpados de Mara son uvas tiernas y jugosas. La gringa en cambio, la extranjera, tiene los ojos "como de lagartos, arrugaditos".

El hombre y la mujer se unen en la tierra, con la tierra, sobre la tierra. De esta manera —los pies en el suelo— naturaleza y hombre se nutren y confunden recíprocamente. Este penetra en aquella y forma parte de su ciclo vital. Convertido en árbol, en rama, en hoja, en polvo, ¿no es ésta, en cierto sentido, una representación alegórica de la vieja tradición panteísta en teatros de vida tropical?

Pero así como el hombre llega a fundirse en la naturaleza, ésta se trasmuta en aquél. La vida natural tiene el sentimiento y la imaginación del ser humano. Se expresa con el mismo lenguaje; son iguales sus internas agonías, sus luchas, su desesperación. Los corroe exacta temerosa angustia. Tiene la naturaleza igual tendencia de seguir siendo, como el hombre, aun en mutaciones, parte de la vida. No desea la muerte.

La montaña, jamás silenciosa, en perpetuo coloquio con árboles y estrellas, calla sin embargo cuando la leyenda y la magia la envuelven. Los cerros, con sus senos hondos, como la mujer parturienta, tienen heridas, sangran. Con la dinamita —satánica fórmula del progreso— esta naturaleza-hombre se conmueve: "La roca tuvo conmoción de carne". El agua posee voces distintas y diferenciadas. Su mayor eco lo alcanza con el río, el Rauta, plagado de lagartos, de iguanas, de garzas, de ardillas, de serpientes, de micos. Enlaza con ellos un discreto constante; su agua murmura a veces cosas placenteras, trágicas otras. "El río tiene color de hombre y de mate". Allí, cerca, "pasa con un aliento borracho de raíces y pescados". El viento, como los niños, "anda a gatas bajo las ramazones, removiendo quedamente las ramas frágiles"; lo hace con cautela, como un muchacho enamorado de un amor prohibido. En ocasiones, como los viejos en la siesta, el viento ronca "entre los cañones de la cordillera". De cuando en cuando, en la profundidad de la noche, se oyen mugir las vacas, "tal cuando se oye a los mangles reírse". Pero junto a su risa está el llanto de los cocodrilos, a los cuales "se oye llorar como a una viuda hipócrita". Los árboles, como los hombres, cabecean de sueño, poblados de hojas y de gallinazos.

También los elementos naturales —la flora, la fauna, los metales— tienen entre sí extrañas mutaciones. Los amancayes son verdes "como espadas flexibles" y el viento pasa entre ellos "cantando" una canción. Las garzas —flores blancas del agua de los ríos— son mágicas porque andan, sin macularse, entre

el lodazal. Hermanas de la flor blanca del amancay. El viento frío, como el becerro "pasa mugiendo", y "muerde", como el perro, "los aleros de las casas"; algunas veces se arrastra "como culebra por las rendijas de las puertas".

No siempre hay fusión de vida; a veces la hay de muerte. La lucha se presenta sórdida, macabra. Es una de las formas en que la angustia aparece en la obra de Gil Gilbert. "El limo —nos cuenta con ladino sadismo— es a veces traicionero en compañía del amancay. Si los terneros bajan a beber agua o a comer la yerba que comienza a nacer, los enredan por las patas. Se quedan atascados. Berrean por salir. La marea comienza a subir. Callada. El ternero sabe lo que viene. Se desespera. Intenta zafarse. Pero se hunde más. Se acalambra. Se agota. Quiere recostarse. El limo lo tiene parado. Quiere beber. El limo lo tiene quieto. Quiere llamar. El limo lo tiene débil. Y el agua sigue subiendo. Lenta. Lenta. Seis horas tardan en llenar el cauce. Y sube. Cuando llega el agua al pecho, el ternero se sacude. Cae de bruces. Hay veces que en ese instante se salva. Pero otras, no. El agua lo va cubriendo entre el murmullo de los amancayes, el vuelo de las garzas y el viento que huele a guayaba madura, jameiro fresco, paja amarilla. Alza el ternero la cabeza. Ya no saca más que la nariz. Sus ojos están dilatados. Sus narices resoplan. Se desorbitan sus ojos cafés. El agua entra por las fosas. Brinca para desasirse. Pero la hoja del amancay es un excelente sapan. Aprieta como una beta ensebada. El agua ya tapa los ojos. Sólo queda la nariz temblando y recogiendo agua en vez de aire. Después, nada. El río sigue creciendo en paz. Comienza a tender su color de plata, su espejo para el verde. Han asistido algunas vacas a la muerte. Sus ojos tristes miran. No saben sino balar. Es su llanto. Balan sordamente. Los padres al oírlo mugen ronco. Toda la vacada alza la trompa al cielo y muge. Cuando uno oye eso, siente no se qué de terror y tristeza. Tal que cuando oye a los mangles reírse. Hay veces en que el ternero no se ahoga; llega el lagarto que no perdona nada. Tiene una cola fuerte como la piedra, dentada como el serrucho, chicoteadora. De un coletazo rompe la espina dorsal de un toro. Y hace saco de huesos a un cristiano. Y su boca es larga. Es una trompa aplastada, chata, toda llena de dientes filudos y fuertes. Como los del tigre. Un tarascón se lleva un brazo o una pierna. Así acaban con los terneros. Los viejos cuentan que los verdes —los cocodrilos— en la marea baja suben a llorar en los lugares que han devorado sus víctimas." Es aquí donde se ve a la naturaleza en plena ebullición de vida; en mortal abrazo de desesperada subsistencia. La selva, así mirada, es el infierno inmanente de Enrique Gil Gilbert, como lo es, también, de José E. Rivera, de Rómulo Gallegos. Y así Gil Gilbert ter-



mina por convertirlo todo en esa extraña combinación: metamorfosis en que nunca se sabe dónde empiezan las raíces de un árbol y dónde acaban las manos de los hombres.

Ya conocemos el escenario donde el cuento y la novela de Gilbert se desarrollan. Conocemos, asimismo, estos extraños seres, el hombre-naturaleza y la naturaleza-hombre, que han nacido de primordiales y desaparecidos elementos: hombre y naturaleza. Ahora bien, examinemos la atmósfera en que respiran, se desarrollan y perecen. El ambiente está saturado de sensaciones finísimas; el mundo de Gilbert lo es de percepciones olfativas, táctiles, visuales, auditivas, que denotan un verdadero afinamiento sensual. No estamos frente a una producción intelectual-imaginativa (como la de Borges), o imaginativa-intelectual (como la de Lino Novás Calvo). Esta es escuetamente sensorial. El único terreno que permanece virgen es el del gusto. No se tiene paladar; no puede haberlo en un ambiente de primitiva rudeza.

Los ojos se sorprenden ante esa luz "que no es roja ni viva, sino tenuemente azul, como las orejas de las mujeres embarazadas", pero también se dilatan cuando ven que "camina una oscuridad densa y transparente a un tiempo. Porque es más negra que la noche, más oscura, pero a su través se puede ver". La vista nota claramente "la masa de árboles ennegrecida", la luz de acero que contamina a las cosas de su "color lechoso"; queda fija ante la luna que "anda sobre aristas espejeantes y escurridizas"; se deslumbra ante los gavilanes que "volaban rojos como piedras encendidas" a la caída de la tarde. Hasta las tinieblas, insondables, buscan y atrapan la mirada del hombre, al ser "como un murciélago guindado no sé de dónde". Por eso el negro Santander contempla con los ojos medio cerrados el inefable espectáculo de la naturaleza; la ve de lejos, (al mismo tiempo que a su vida dejada anteriormente), "en un arrozal lleno de agua, blanca la extensión, dorada del sol por encima, gruesa de blancura como carne de coco". Porque él es el arroz.

El mundo visual se entrecruza, algunas veces, con el del oído. Dice Gil Gilbert al referirse al río que éste "camina con fantasmas de voces, entre sus aguas." Los fantasmas de las voces provocan la mirada, aunque no se perciban; las voces, fantasmagóricas, casi se escuchan. El oído, atento al mundo circundante, se afina con cualquier estímulo, bien fuerte, como el de la tormenta, bien tenue, como el que hacen las ramas al acariciar la superficie de los ríos. Se ensordece ante ese "zumbido de millonadas de moscas", verdes, de las que buscan los cadáveres, de las que suenan "igual que avispa". Y al mismo tiempo "se escucha un canaleteo suave, pausado". Luego se deja oír el llanto, en cualquier manifestación. Desde el "llanto gemido" de la mujer castigada por Dios al ahogar a su hijo, que va "anunciando el silencio", hasta el del becerro, hasta el del lagarto ante la luz de la luna. Pero



también está el llanto de la noche: "la canción de los sapos".

El tacto gusta de acariciar la tierra, húmeda, palpitante de vida. Gusta de coger la fruta madura de los árboles; de palpar los senos de los montes y de las mujeres; los ojos aterciopelados, negros, de los hombres; de desgranar, con lenta voluptuosidad, el grano mate del arroz. Es tan fino el tacto, que el hombre siente el horror "como materia resbalando por todo mi cuerpo".

Tan importante como la vista, el oído o el tacto es el olfato. Se huele a río, a manglar, a estiércol, a cadáveres en putrefacción, a sexo. Varía del más sutil al más pútrido de los olores. El río "En la madrugada estará de regreso desde los cacahuales trayendo olor de chocolate y también de naranjos y ciruelos. Desde aquí lleva olor de raíz desnuda, de tierra brava, de lagarto. Hasta de tiburón y tintorera". Pero a veces esa misma tierra brava apesta; huele a lodo corrompido, a animales muertos, a plantas en descomposición. Es entonces cuando el viento no huele a flor. En los días calurosos, terribles, adormecidos, tiene la noche, cuando llega, un aliento a sudor, al mismo tiempo humano y animal.

Este mundo sensorial, mágico por lo sugerente, se revuelve en ocasiones, se mezcla, y las percepciones, unas tras otras, se asoman a un tiempo. El hombre, ante la tierra, siente que ésta se le mete "por las narices, en el aletazo ácido de los manglares distantes; por los ojos luminosos en el amarillear de la paja seca; por los oídos en el grito de los carraos y de las santacruces"; por los pies que, como ya hemos visto, se anudan con savia a las raíces y salen a la superficie.

En esta danza de colorido chillón y tierno al mismo tiempo, de contrastados olores, de sutiles y fuertes sonidos, de sensaciones táctiles variadas, aparecen los tipos humanos donde Gil Gilbert pretende dar a su obra un marcado contenido social. Lo logra, sí, pero peculiarmente: no con la intención deseada. Lo que sucede es que su mundo inventado, poetizado, opaca al otro, a ése que ha sido meta del grupo de Guayaquil entero. Se ve, es cierto, la oposición entre el rico y el pobre, el problema agrario, el racial. Están, en el tablero de los mal repartidos intereses, por un lado el montuvio, el indio, el cholo y el negro, y por el otro, la fuerza opresora: el blanco, extranjero por lo general. Patético, el relato va siempre incrustado de elementos tristes, macabros, escatológicos, angustiosos. Ya ha visto la crítica que no hay alegría en las páginas de ese tipo de novelistas; cuando hay humor —como en José de la Cuadra—, éste es sangriento y tétrico. Tan desleídos son los hombres en Gil Gilbert que sólo contadas excepciones tienen un relieve mayor. Cholo o montuvio son palabras que raramente se usan en su vocabulario. La explicación es clara una vez visto el engranaje mental del escritor. El montuvio (como el indio o el negro) está en la tierra, en los árboles, fundido en los ríos, en el crecimiento del arroz. No hay, pues, que recalcarlo en sí y por sí. Se esconde y escapa a una mirada poco escrupulosa, pero su mensaje de agonía y libertad al propio tiempo está implicado en cada una de las mutaciones de la naturaleza, de la vida toda. Cuando aparece el hombre su figura es generalmente sombría, pintada

con colores tristes y amargos. El indio es siempre repugnante para el blanco. Por eso se le hace trabajar y se le mata con impunidad. "Un indio no es nada", dicen los policías al encontrar el cuerpo flagelado de uno de ellos. ¿Cómo puede que- rérseles, si "daban asco las indias, con los pechos guindando al aire, espulgándose y mascando los piojos y caránganos"? Los oprimidos dan base para insertar elementos tétricos. Allí está José Aucapiña, mirándose, asombrado, la pierna enferma: "tenía tres huecos hondos". Pudiera haber en su interior gusanos blancos, de los mismos que caen a los animales. Se le granulaba la carne, y sentía como si algo le atravesara de pies a cabeza, estremeciéndolo igual que una corriente eléctrica. Gusanos blancos, que devoran a los muertos. Ya no le cabía duda: los había visto moverse. Gusanos en él, que estaba vivo y que era hombre. Las arrugas que van de la nariz a la boca se hicieron hondas. Gritó tan desesperadamente, que algunos arrieros detuvieron las mulas, y de cerca volaron los gallaretos.

Esto es y no una metáfora. En la noche el jaguar mata al venado; la serpiente da caza a las aves; el buho a las ratas; el hombre al hombre.

Gil Gilbert excluye de sus circunstancias al amor. No lo hay, por lo menos en la forma en que el hombre civilizado lo siente y lo interpreta. No hay espacio para la ternura, para la caricia intencionadamente sentimental. Existe sólo en una de sus formas: el sexo. La agudización es extrema. Aflora en todas partes; es él el centro, el eje de la vida. No hay más que evocar, en *Yunga*, el campamento recordado por Santander, el negro: "Aquella noche el viento era un soplo cálido y enervante como un aliento, y suave como una mejilla de niño." Los ánimos se despiertan, se enardece el hombre y se pierde en la más desenfundada lascivia. El gringo borracho, descarado, procaz, toma por la fuerza el cuerpo de una longa. "Ella lo miró, tembló como las telas de las carpas al viento. Mató un grito en su boca abierta. La besó rabiosamente, hundiendo su boca en la de ella. La longa



—¡Don Pío! ¡Gusanos! ¡Tengo gusanos, don Pío!

El hambre cobra contundente importancia. Da lugar a escenas fuertes de agonía angustiosa. La naturaleza, en ocasiones, misteriosamente la lleva consigo, la hace precipitarse sobre pueblos enteros, agotándolos. No es otro el caso de la plaga de la langosta, ese "gusano negro, chiquito, baboso. Aparece de pronto. Subido en las hojas. Comiéndose las matas. El rato menos pensado uno va a su desmonte y ve negrear las hojas verdes. Las matas tronchadas. Dobladas contra el suelo. Y al acercarse las manchas son gusanos negros que se hinchan y se adelgazan, se estiran y se encogen. Nadie sabe de dónde vinieron. Nadie sabe cómo vinieron. Dicen que en el aire. Dicen. Pero llegan. A pesar de los ríos. A pesar de la distancia. Sin un solo ruido que las anuncie. En millones. Incansables. Hambreadas. Insaciables."

Heredera directa del hambre es la muerte. Viene tan callada como el silencio y se apodera de todo, irremediamente. Casi nunca es dulce; las más veces es agreste, sañuda, altiva. Y el hombre tiene miedo a morir. "La noche —dice Gil Gilbert— es casi el ala de la muerte".

nada hizo; se le amarró el susto y la inmovilizó". El hombre y la mujer se juntan "entre pellizcos, risas, hasta unirse encima de los surcos, encima de esa tierra abierta y gris, sin vergüenza, bajo la contemplación taciturna y vaga de los bueyes". Todo en medio de la más espantosa grosería, de la más abyecta vulgaridad. Tal parece que al hombre no le queda otro recurso que ahogar la conciencia —cuando la tiene— en el sexo y en el alcohol, como forma de huida lastimosa. El otro medio de escape —éste inconsciente— es su fusión con la naturaleza.

La religión, como en casi toda la novela hispanoamericana, se confunde con la magia. No hay deslinde. La leyenda ayuda a esta imposibilidad de separación. A Dios se le invoca en casos extremos, pero se le confunde con el poder de las plantas medicinales; con el grito del pájaro agorero; con el misterio de la selva.

Ahora bien, ¿cuál es, en suma, la visión que del mundo —de su mundo— nos entrega el novelista ecuatoriano? Puesto el hombre frente a sus horizontes culturales, ¿qué nos dice de ellos?; ¿acaban por ser el hombre mismo? Gil Gilbert presenta lo bueno y lo negativo de su medio ambiente. Ya hemos comprendido en

él la lucha desesperada, eterna, del hombre por encontrar una ruta conveniente de vida. El enfoque social no es capital, ni directo, ni agudo; sin embargo, el intento del mejoramiento humano está indicado en la mejor forma que al novelista le ha sido dable. La explicación está en esos tres caminos de los que habla Hui-zinga, por medio de los cuales el hombre trata de alcanzar una vida más bella. El primero responde a una idea religiosa de la existencia; su proyección es en un más allá; se mueve en esferas trascendentes. Lo extremo de esta postura lo daría la mística. El segundo es el del hombre que intenta la reforma de su mundo y trata de mejorarlo imponiéndole el vigor de su personalidad. Sería el caso, entre muchos, del humanismo renacentista; del pueblo norteamericano actual. El tercero es el de los sueños o, mejor aún, de los ensueños, que se manifiesta en las formas de la vida diaria o en el arte o en la literatura. Perterece, más que nada, a aquellos privilegiados que poseen para sí el lujo del ocio.

Gil Gilbert, al tener la nostalgia de una vida más bella, cabalmente lograda, decide escoger la segunda de las vías propuestas. Esto como acto de estricta conciencia. Sin embargo —ya lo apuntamos en principio—, la vida le juega una treta y acaba por perderlo en el tercer camino, el de la realidad artística, en el que se encuentra a sí mismo independientemente del logro total o parcial de su mira inicial. Queda, pues, embelesado ante la última ruta.

Esto no quiere decir que el segundo y el tercer camino se excluyan; por lo contrario, de hecho quedan vinculados estrechamente, ya que la literatura —tanto como la política o la sociología, por ejemplo— es fuente de conocimiento histórico o, mejor dicho, historia misma. Pero en Gil Gilbert es claro que trató de poner todos sus recursos de escritor al servicio de un ideal social y no al revés, es decir, que ese ideal le hubiera servido de pretexto para redactar cuentos y novelas, dando rienda suelta a su necesidad ontológica de escribir. Lo cierto es que el resultado que se percibe es la proposición anteriormente expuesta, pero controvertida. Adivinó Gil Gilbert con tal garra al tercer camino, que el otro, aunque implicado en él, quedó relegado a un plano secundario. La paradoja es que es ésta precisamente su mayor arma de reforma social, y no al contrario. Por eso el caso varía de perspectiva. Importa, por supuesto, el problema racial, el agrario, el del hambre, pero ya cuando se está de vuelta del proceso; cuando se sabe que lo medular en este caso es lo otro. Es, pues, el reverso de la medalla lo que ahora resalta: el relieve que toma ese hombre-naturaleza, existente, sí, pero nada más visible a través de la interpretación artística. Una vez que lo muestra Gil Gilbert comprendemos bien que sólo es su desarticulación; sólo cuando el ser humano haya acabado de *ser* naturaleza; cuando, libre de su imán, la domine; cuando haya sujeto y objeto (es decir, cultura entre las clases bajas), sólo entonces emprenderá, *con conciencia*, su lucha social, la abolición de tal tipo de problemas. No antes. Y el Ecuador, a través de Gil Gilbert, no sería sino un símbolo de la mayor parte de Hispanoamérica, cuya lucha, con variantes, es la misma.

Mientras tanto el primer paso ya está dado. Gil Gilbert, con magnífica intui-



ción de novelista, nos da la visión del hombre ecuatoriano: lo que es, lo que no es; lo que puede ser en su redención o en su condena. Su obra literaria, valiosísima, es la representación de un mundo

en violenta transformación. El precio es la sangre del hombre-naturaleza, del hombre-arroz de *Nuestro pan*.

Sin embargo, el resultado apetecido no es la desvinculación del hombre y la naturaleza, ya que los dos, vitalmente, se requieren; se pretende exclusivamente la conciencia: que el hombre deje de ser maíz, caña, maguey, para ser hombre. Entonces, una vez en posesión de él mismo, si quiere —por revelación artística, por conciencia—, que regrese a fundirse nuevamente con la naturaleza.

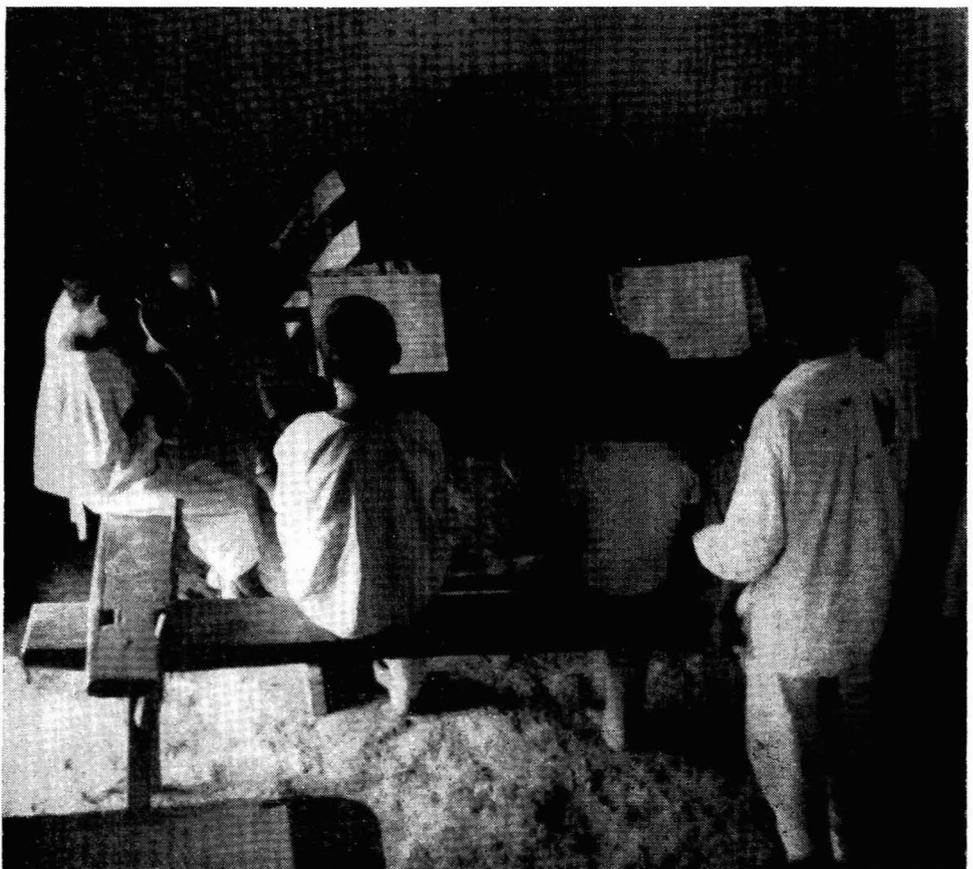
LAS ESPECIALIDADES Y LOS JUEGOS

Por Pablo GONZALEZ
CASANOVA

JUGAR a las "especialidades" es un modo de iniciarse en la cultura general. Tiene este camino dos limitaciones: una es la pobreza del jugador potencial y otra la especialización del jugador efectivo. En ambos casos se rompe el puente entre la cultura y el juego; en uno por la dificultad de jugar, por falta de juego, y en otro por la inclinación al solo jugar, por monopolio del juego.

Decía con razón Ortega que "el juego es un lujo vital y supone previo dominio sobre las zonas inferiores de la existencia, que éstas no aprieten, que el ánimo, sintiéndose sobrado de medios, se mueva en tan amplio margen de serenidad, de calma, sin el azoramiento y feo atropellarse a que lleva una vida escasa, en que todo es terrible problema". Esto es ver-

dad. La pobreza de recursos económicos en grandes sectores de la población, se halla generalmente acompañada de una cultura técnica y lúdica también muy exigua. La imaginación de los niños de las clases bajas es, en este sentido, por lo menos tan pobre como sus recursos. Me refiero concretamente a la imaginación de las especialidades, porque en otros terrenos los niños de las clases bajas son mucho más imaginativos. Pero para ellos el trabajo no se presta a ningún género de fantasía. De un lado el padre sabe que no puede sostener una larga enseñanza por los costos que ésta implica. De otro necesita que sus hijos lo ayuden a trabajar. Esta necesidad crea valores o, como dirían los psicólogos, da lugar a racionalizaciones, a justificaciones emocionales en que se va infundiendo al niño el orgullo de ayudar a su padre: "Ya trabaja", "Ya gana", "Ya trae dinero a su casa", son frases que se escuchan en las familias proletarias, condimentadas con un cierto orgullo que se comunica a los infantes. Y si acaso los padres han avizorado un porvenir mejor para sus hijos, lo acallan, se lo ocultan lentamente.



—Instituto Nacional Indigenista

"el niño obrero y campesino escoge pronto sus especialidades"