



Los linderos de la pasión: *Cuentos de angustias y paisajes*, de Carlos Salazar Herrera
Flora Ovares
Universidad Nacional de Costa Rica

[Hipertexto](#)

Carlos Salazar Herrera (Costa Rica, 1906-1980) es conocido sobre todo por *Cuentos de angustias y paisajes*, editado en 1947, colección de veintiocho relatos cortos, ilustrados con grabados en madera del propio autor, tres de los cuales habían aparecido en forma independiente en 1936. A esta primera versión agregó dos cuentos en la quinta, de 1974. Algunos de estos textos habían sido publicados en *Repertorio Americano* y el diario *La República*.

La crítica ha destacado en sus cuentos la originalidad lograda en la metáfora, la brevedad y la precisión del estilo, el cromatismo y la unidad entre la psicología y el paisaje (Bonilla, 1957: 122). Se ha señalado también el vigor de su prosa y la tendencia a la estilización en el tratamiento del paisaje lo que se acompaña de la concisión en el dibujo de la psicología del personaje (Portuguez, 1964: 181-183). Se ha estudiado también su concepción del cuento de acuerdo con los principios de la tensión y la intensidad, así como el efecto desrealizador de su estilo (Ovares y Rojas, 1995: 122-125). Otro elemento analizado por la crítica es el papel de estos relatos en la construcción del discurso nacional (Ovares y otros, 1993: 214-221).

A partir del título de la colección, este artículo estudia los vínculos entre el tratamiento del paisaje y el lugar de las pasiones humanas. Se indica la función del estilo, que integra estéticamente la naturaleza y los personajes de diversos entornos del país. El libro apela así a la participación del lector, encargado de constituir el paisaje nacional -natural y humano-, en el acto de la lectura. La estructura sutilmente policial de algunos cuentos confirma este desafío al lector.

Las angustias son los celos, los amores imposibles, el odio, la soledad, las ilusiones, pasiones vividas por personajes escasos y ligados por vínculos primarios, o por parejas que enfrentan problemas derivados de su relación sentimental.

Los conflictos no están determinados por la situación económica, como sucederá en la narrativa pocos años después, ni interesa al narrador ofrecer detalles sobre los atributos raciales o sociales de los seres que pueblan esas líneas. El cholo, el mestizo, el indio no aparecen aislados por el color de su piel ni por el número de sus riquezas o miserias materiales. Más bien, los cuentos destacan siempre el plano humano, que iguala a individuos de todas las razas en la comunión de las pasiones.

Inmersos en la naturaleza e integrantes en un mundo rural y aparentemente idílico y sencillo, los personajes de los cuentos de Salazar Herrera están agobiados por el temor a la muerte y por la incomunicación; soportan el silencio, como Luisa, calladamente enamorada de Juan Ignacio ("El puente"); persiguen una ilusión como Miguel, el tocador de dulzaina, cuya música tenía "algo así como un color azulito" ("La dulzaina, p.87); esconden el dolor de un amor perdido, como la bruja Elvira.

Estos variados sentimientos los mueven y determinan las relaciones entre ellos: el deseo de venganza que lleva al crimen en «El botero» y «Un matoneado»; los celos que también conducen a la muerte en «El resuello» o en «La montaña»; la pasión imperiosa que lleva a la humillación en «Las horas»; el arrepentimiento ante la propia deslealtad en «La saca».

Generalmente el narrador hace referencia a los sentimientos y las situaciones de los personajes, así como a las relaciones entre ellos de manera indirecta, a través de imágenes sugerentes. El contraste entre la violencia machista y la ternura aparece en la mirada del cholo: "Y en la noche negra brillaron sus ojos como la luz del cocuyo" ("El cholo", p.141).

En «La trenza», la mención a "un montón de estrellas caídas" (p.136) alude a la pérdida de la virginidad y la alegría de la joven Teresa. En «El bongo», el viejo bonguero ha perdido el amor de Natalia, su hija adoptiva, que ha huido con un muchacho. La imagen que cierra el cuento sintetiza la historia:

En el corazón del Golfo de Nicoya, cayó de pico un alcatraz y levantó la cabeza con una corvina. Otro alcatraz, volando a ras del agua, le arrebató el pescado y huyó hacia los manglares (p.46).

Son las emociones y sentimientos relacionados con la sexualidad los que se esconden más en el refugio pudoroso del lenguaje poético. En «El puente», el cuerpo y el deseo amoroso de Chela se confunden con la música de marimba que brota del puente de madera. El caballo, que al pasar por el puente hace surgir la melodía, remueve un fuerte simbolismo sexual que alude al desarrollo posterior del cuento:

El tema musical de aquel puente de madera era como una llamada amorosa al corazón de la Chela.

¡Un puente de madera que sonaba como una marimba!
Cada vez que el trote de un caballo hacia sonar la tablazón, la Chela se conmovía y sus alegres palpitaciones se confundían con el tableteo (p.16).

En este mismo cuento, la mirada del narrador se desplaza hacia la naturaleza al tener lugar el encuentro amoroso de los jóvenes:

Y en el refugio confidencial de los pedrones negros que rematan la colina, Marcial Reyes besó a la Chela, y la besó, y la besó...
El viento hacía ondas en las espigas moradas de los pastos de calingüero, y en el refugio confidencial, el constante caer y caer de los cuchillitos de un poró enorme, que había crecido junto a los pedrones (p.17).

Particularmente cautivadoras son las imágenes de «La ventana», cuento que reelabora los viejos temas del retorno y la espera: un hombre que promete volver, una mujer que aguarda. Ella se prepara alimentando el fuego y espera su regreso sentada frente a la ventana. La presencia del hombre se anuncia de varias maneras: en el gato que entra en la casa, en el viento que llega de los potreros.

El cuento remueve los simbolismos más antiguos: la casa, refugio y centro del mundo; la ventana, umbral de lo femenino; el viento, elemento masculino y activo, como el ausente errante y alejado del centro; el agua origen de la vida.

El viento se anuda con sensaciones olfativas: "venía sobre los potreros cortando aromas de santalucías, y entraba fragante por la ventana" (p.82)

El agua se relaciona con los sonidos, con la música: "Del filtro de piedra caían las gotas en una tinaja acústica. Caía una gota y salía una nota...Caía una gota y salía una nota..." (p.82).

El agua canta también por la cercanía de las brasas: "Sobre los tinamastes del fogón, el agua del caldero cantaba como nunca" (p.82). Juntos, el agua, elemento femenino y el fuego, masculino, hacen surgir la música, producen la armonía perfecta dentro de la casa.

El hombre vuelve al refugio sin barrotes de la casa, lugar opuesto al encierro de la prisión. Descubre que ahí es de noche, las flores aroman, se siente el viento y se oye la música. Es decir, ingresa en un jardín amoroso, lugar preparado para el encuentro de la pareja. Entonces el lector comprende que los barrotes que han desaparecido de la ventana representaban las trabas impuestas al deleite, arrancadas también por la mano impaciente de la mujer.

Esta manera de aludir indirectamente a lo erótico mediante las imágenes y los simbolismos tiene un equivalente en la presentación del encuentro de los amantes:

La mujer se fue para la cocina, le robó al fogón un duende y, protegiéndolo con una mano, volvió a la sala.
En aquel momento, entró él.

El nuevo duendecillo proyectó en la pared un abrazo inmenso (83).

En estas líneas, el fuego bosqueja el encuentro amoroso para que el lector lo perciba de manera indirecta, en una sombra, un reflejo. Así, en los cuentos, las imágenes permiten entrever el erotismo sin que éste se ofrezca directamente a la mirada del lector. Esta especie de recato resulta enriquecedora y torna imprescindibles el colorido de las imágenes y la sensualidad del lenguaje.

Como se habrá visto, muchas de estas imágenes se construyen a partir de elementos de la naturaleza, tomados del entorno de los personajes.

Es cierto que los paisajes dibujan una geografía nacional y, en muchos casos, aparecen identificados con algún lugar de Costa Rica: las caleras de Patarrá, las montañas del Cerro de la Muerte, Escazú, Tárcoles, Curridabat. Sin embargo, no interesan tanto por su poder evocativo de los parajes nacionales como por su relación con los personajes.

Esta vinculación es compleja y múltiple. Se ha dicho que el cromatismo de los cuentos obedece al tipo de relación existente entre los seres humanos. En «La calera», el juego de los colores opone los extremos del blanco y el negro e instala el rojo, el fuego, en el centro del conflicto amoroso. En «Los colores», el cielo se tiñe con pinceladas idénticas a las que ensaya la decoradora de carretas. El gris y la niebla oscurecen la atmósfera de «El curandero», el color negro propicia el crimen en «El botero».

Así como cambia el colorido de los paisajes, varía la relación del ser humano con la naturaleza. En ocasiones, percibimos un contraste entre el espacio y los seres humanos. Las relaciones humanas, en pugna por la presencia del sentimiento y el deseo, se insertan en una naturaleza dinámica pero no conflictiva y que parece indiferente al quehacer trágico que ella misma propicia. Ejemplos de lo anterior son «La saca» y «La dulzaina».

Otras veces, el paisaje es el marco de identificación del personaje. Sucede así en «La bruja», «Los colores» y también en «Las horas», de donde tomamos el siguiente ejemplo: “y ella se quedó dormida. Igual que cuando tocamos una de esas plantas sensitivas que conocemos por acá con el pintoresco nombre de ‘dormilonas’” (p.157).

En «El camino», un boyero transporta a su mujer enferma en una carreta. Baja por un camino resbaloso que por momentos se convierte en un río y que lo conduce a la muerte. El camino, aparentemente un simple marco para el recorrido del personaje, refleja los altibajos de su lucha contra la muerte y su marcha se convierte en una especie de *viacrucis* que lo lleva al sacrificio.

En ocasiones, las congojas o las ilusiones de los personajes se proyectan en el mundo y se amalgaman con él como si se hubieran borrado los límites entre el ser humano y su entorno. En un cuento que el autor amaba particularmente, «La sequía», todo el mundo participa de la condición callada del indio:

No llovía.

Se cansaron los yigüirros de pedir agua,
Cayeron las hojas de los árboles grandes.
La tierra y el sol se bebieron el río.

Hojas, hojas, hojas. Amarillas las hojas que no pudieron sostenerse más. Hojas secas en todos los rincones de la selva. Secos los bañaderos de los chanchos y

el sexo de las flores. Sin agua los bejucos de agua y la cortadura de los arroyos. Secas las narices de los animales...Un corazón y secándose otro (p.111).

La perspectiva se desplaza del narrador externo a los personajes. Al inicio leemos que el indio "Muy parecido estaba a uno de esos "tocadores de ocarina" que esculpieron sus antepasados" (110). Más adelante, la descripción del mundo estéril e indiferente parece surgir del propio dolor de la mujer ante el silencio del hombre: "¡Dios mío! ¡Se han secado todos los ríos!" (113).

Al final, la narración entra en el alma del indio, describe su sequedad interior, su angustiada incapacidad de hablar, su dolor callado: "Quiso abrazar a su india con su indiecito adentro. Quiso decir lo que no podía decir. Quiso reír, gritar...No pudo" (p.114). Y termina aludiendo al milagro de las lágrimas, ya inútil, pero que humedece la sequía profunda del hombre: "Aquello no era sudor...¡Le salía de los ojos!" (p.115).

En «Un grito», Matarrita pierde sus bienes y sus amistades. Huye del pueblo y se interna en el bosque:

Y mientras caminaba con su lío de tristezas, se iba extraviando por un atajo estrecho y barroso, en el robledal velado por la neblina.

Iba tropezando con los bejucos y la maleza, que se prendían a sus piernas como plantas carnívoras. Iba deshecho, lamentablemente perdido, entre aquel tenebroso bosque de horcas con sus cuerdas colgando, mientras la noche se le venía encima, cargada de silencio (pp.78-79).

Bajo la descripción aparentemente objetiva, el mundo surge como una proyección de la interioridad del personaje, cuyas sensaciones son retomadas por la palabra del narrador. El antiguo tópico literario de la selva oscura adquiere plena vigencia y, tras su temor, el personaje consigue salir de la espesura, rehacer su vida y salvarse.

En «El curandero», la atmósfera fúnebre contagia de irrealidad y vuelve fantasmas a los personajes:

El curandero Constantino se apeó de su mula y la confió al viejo petrificado. Miró supersticioso la calavera de novillo y, como un espectro pasó sin dificultad a través de los muros blancos de la neblina (p.128).

En otros momentos, la naturaleza se humaniza al punto de tornarse amenazante, no por su inmensidad o salvajismo, como sucede en la narrativa mundonovista, sino precisamente por los rasgos antropomorfos que ha adquirido. Así, en «El temporal», Pacho siente cómo el agua invade su interioridad hasta llevarlo a la locura y la muerte:

Estaba cansado de oír llover. El temporal se le estaba metiendo en todas las ramificaciones de los nervios; le aplastaba la cabeza, lo tentaba con las manos húmedas, le hacía muecas, y el chorro de la canoa parecía caerle en los sentidos, salpicando estrellas de agua (p.119).

En «La bocaracá», hombre y paisaje se odian y se temen:

Jenaro era un hombre atribulado, porque pensaba que la tierra lo malquería; la juzgó en su contra y quizás por eso, la región a veces lo atormentaba y a veces, también, se reía de él (p.8).

En «El botero», el río conduce a uno de los personajes a la presencia de otro, que lo asesina en venganza de un antiguo agravio:

-Al fin t'encontré, Juan de Dios Pereira -dijo en voz alta-. Ya casi te había perdonao, pero hizo la desgracia que juré matarte cuando te hallara... y el río te trajo a mí, oscurito, oscurito...mansito, mansito...pa'que cumpliera mi palabra. ¡Río traicionero! (p.107).

En cuentos como estos la naturaleza parece impregnarse de las angustias humanas. Sin embargo, en el fondo, esta identificación es un más bien un espejismo, un subterfugio mediante el cual los personajes proyectan en el entorno el dolor que los atormenta: miran en el paisaje su propio reflejo y sienten que sus pesares le vienen de ahí.

En «El grillo», el indio José cree vencer la soledad que se ha instalado en su rancho tras la muerte de su mujer incendiando el lugar y matando al grillo que no lo dejaba dormir. Incapaz de enfrentar aquello que lo tortura interiormente, prefiere imaginarlo y destruirlo fuera de sí. Algo semejante hace la Chela, engañada por Marcial Reyes, que toma venganza en el puente que le recuerda su idilio. Al quemar el puente, que representa su cuerpo ahora solitario, la mujer se castiga a sí misma por el fracaso de sus amores.

Ante esta incapacidad de los personajes de mirar dentro de sí, no extraña que, en ocasiones, el infortunio de estos seres se desencadene a partir de una falsa lectura de la realidad, una interpretación inadecuada de los datos que ofrecen los sentidos. Tal vez en esto esté la fascinación que *Los cuentos de angustias y paisajes* ejercen sobre los lectores. Los personajes que pueblan esas historias son como nosotros, seres que se equivocan, desorientados por sus propios deseos, sumergidos en una soledad profunda que los vuelve incapaces de comprender las letras del libro de la vida. Esta condición que sabemos común entre los personajes y nosotros, les confiere categoría trágica y nos lleva a ver en ellos un espejo de nuestra propia vida.

Generalmente, los datos que se interpretan erróneamente son los relacionados con otros seres humanos, el comportamiento de los demás parece inexplicable para el protagonista, sumergido en sus propias angustias y anhelos. En muy pocas ocasiones resulta la naturaleza traicionera o mentirosa, como sí pueden serlo los otros. Pero, casi siempre, constituye una atmósfera propicia para el equívoco; aunque los conflictos no sean provocados por ella, al embeberse de las pasiones humanas, contribuye a velar, a oscurecer la verdad de los hechos. Como consecuencia, la opacidad del mundo obnubila al personaje, le hace perder el norte en las decisiones más sencillas.

En «La bocaracá», Jenaro cree que Tana ha sido mordida por la serpiente y,

espantado, desaparece "detrás de un atormentado nubarrón de polvo" (p.13); en «Una noche», el miedo y la ansiedad hacen que el protagonista crea muerto al otro que está dormido; en «El resuello», los celos llevan al marido a creer que su mujer y su amigo lo traicionan y mata a ambos. La india de «La sequía» interpreta mal la incapacidad de comunicación de su hombre y deduce que él no la quiere.

En este sentido, tal vez el cuento más impactante sea «Un matoneado», en el que un hombre mata por error a su propio hermano. Gabriel Sánchez descifra mal los datos de la realidad ya que confunde a su hermano con un enemigo. Pero antes se ha equivocado profundamente, moralmente, al concebir y albergar dentro de sí el ansia asesina. Por eso como Caín, lleva en su rostro las huellas de su falta: "Tuvo la impresión de que llevaba marcada en el semblante la tremenda verdad que quería encubrir" (p.52). De esta manera, sin que el narrador emita ningún juicio, sin que haga explícita una condena, el desenlace nos dice que todo homicidio es, en el fondo, un fratricidio¹.

En «Un matoneado», el efecto de sorpresa en la conclusión se debe al doble engaño, el del protagonista que cree haberse vengado de su enemigo y el del lector que se confunde al igual que él.

Y es que los cuentos insisten en la imposibilidad que tenemos de leer los signos y las marcas que nos ofrece la existencia. Nos dicen a cada paso que el mundo es como un inmenso juego de luces y de sombras, un sendero lleno de recovecos, un campo saturado de huellas que se confunden y se ocultan unas a otras. Nosotros deseamos leer esos signos pero al hacerlo nos equivocamos trágicamente. Salazar Herrera lo sentía así, lo sabía y, por eso, su escritura alude siempre al lector y al acto de leer. Como hace la existencia con cada uno de nosotros, los *Cuentos de angustias y paisajes* juegan con el lector, le presentan pistas falsas, le esconden la verdad entre líneas y pinceladas sugerentes.

«El camino» es un cuento que desorienta al lector. Todo el tiempo leemos esperando la muerte o la salvación de la mujer y no nos percatamos sino en el desenlace que el muerto es el boyero, sacrificado por su amor a ella. Cuando lo comprendemos, nos devolvemos asombrados en busca de las huellas que construyen este final y el cuento se relee con admiración.

Este proceso se ejemplifica magistralmente en «El mestizo», en el que un hombre conversa con el narrador acerca de la muerte de su mujer. Tanto las observaciones de este último como la actitud del personaje sugieren el desenlace:

Los ojos del mestizo irradiaban, y bebía, bebía sin lograr emborracharse, y oprimía con su manaza el cuello de la garrafa como si quisiera estrangularla.

En la pared, colgado de un clavo, había un rifle de grueso calibre (pp.94-95).

¹ La dimensión moral de estos cuentos se manifiesta de manera velada, lo que los aleja del didactismo. En «El botero», pese a que el asesino culpa al río del crimen, el título del cuento no alude al elemento natural sino al humano, señalando así la responsabilidad del hombre. En «La saca» el propio personaje confiesa su deslealtad al amigo con lo que la justicia verdadera se sitúa fuera del marco legal y la amistad se convierte en el valor más importante.

Sin embargo, la frase final contradice las expectativas del lector y siembra la duda:

Cad'uno es cad'uno roncó el mestizo; y después de una pausa: ¿Le dije a usted qu'esa noche había tormenta?
(...).
_¡Pos...la mató un rayo! (p.95).

El narrador aparece como el confidente del mestizo. Es decir, no se trata de un narrador omnisciente, que sabe de antemano la verdad de los hechos. Es, como nosotros, un simple testigo, no del crimen, sino de la confesión a medias del hombre. Gracias a este recurso, se mantiene la ambigüedad y no podemos decidirnos por ninguna solución, no hay una única verdad o, si la hay, no la conoceremos nunca.

En «El bongo» se trata también de un testigo que recibe la confesión del bonguero. En este caso, sin embargo, el narrador mismo le sugiere al hombre la solución del enigma. En «El solitario», un relato que se publicó en 1965 como parte del libro *Tres cuentos*, tiene lugar una situación semejante. Un hombre cuenta al narrador el crimen de otro; la identidad del asesino permanece oculta, aunque el narrador insinúa con bastante seguridad el nombre del responsable.

En estos cuentos hay un homicidio, una pesquisa, deseamos conocer la identidad del culpable; existe un narrador que sabe tanto como nosotros y que, a veces, no logra aclarar completamente el crimen. Ausente la historia del asesinato, el narrador y el lector deben interpretar los elementos faltantes para reconstruirla y descifrarla, y pasar así de la ignorancia al conocimiento. El lector se ve así compelido a actuar, a pensar, a ser activo en la imaginación de un desenlace.

He hablado de angustias y paisajes y, al hacerlo, he debido hablar del lector, es decir, de la literatura. Porque las angustias y los paisajes pueden existir fuera de la literatura pero no así el lector, creado por el acto de leer. El autor lo sabía y por eso tituló el libro con la palabra cuentos, unificó las pasiones humanas y la naturaleza bajo el signo de lo literario.

Enamorado de la literatura, al hablarnos de angustias y paisajes Salazar Herrera nos cuenta cuentos, historias inolvidables que nos ayudan a detener por un instante el río del tiempo. Podemos leerlos con curiosidad, como investigadores tras la identidad de un personaje. O con placer, como oía la Chela la música que surgía del puente al paso del caballo. Pero seguimos leyendo siempre porque siempre esos cuentos nos dicen algo nuevo y personal. Por eso, como agradecimiento por habérmolos dejado en herencia, quiero ofrecer estas letras al recuerdo del autor y, también, como lo hace él con sus historias, a la memoria de Carmen².

Obras citadas

² Se trata de su esposa, Carmen Ramírez Arias.

Bonilla, Abelardo, *Historia de la literatura costarricense*, San José: Editorial Costa Rica, 1967.

Ovares, Flora, Margarita Rojas, Carlos Santander y María Elena Carballo *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica*, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993. El presente artículo desarrolla algunas ideas expresadas en este libro.

Ovares, Flora y Margarita Rojas, *Cien años de literatura costarricense*, San José: Farben-Norma, 1995.

Portuguez, Elizabeth, *El cuento en Costa Rica*, San José: Antonio Lehmann, 1964.

Salazar Herrera, Carlos, *Cuentos de angustias y paisajes*, tercera edición, San José: Editorial Fernández Arce, 1968.



Flora Ovares es profesora e investigadora de la Universidad Nacional de Costa Rica desde 1975. Ha publicado artículos especializados en *América* (Cahiers du CRICCAL), *Revista Iberoamericana*, *Espejo de paciencia*, *Acta Literaria*, *Taller de Letras* y otras revistas. Es autora de *Literatura de kiosco. Revistas literarias de Costa Rica* (Premio Nacional Aquileo Echeverría 1994). *La casa paterna. Literatura y nación en Costa Rica* (Premio Nacional Aquileo J. Echeverría 1993); *Cien años de literatura costarricense* (Premio Áncora de ensayo 1995) y *El sello del ángel. Ensayos sobre literatura centroamericana* (Premio Nacional Aquileo J. Echeverría 2000).