

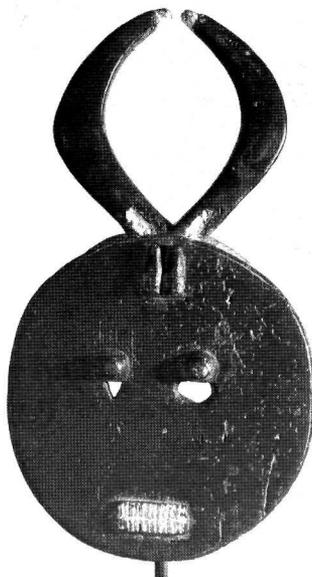
LAS MÁSCARAS EN LA PINTURA CUBANA: LAM Y PORTOCARRERO

CARLOS M. LUIS

Los motivos por los cuales el ser humano se enmascara son diversos: van desde lo mágico y religioso hasta lo lúdico. La máscara puede ser también una metáfora del disimulo. Desenmascarar a una persona significa sorprenderla en su mundo de mentiras. «Quitarse la máscara» conlleva pues una admisión de inautenticidad. Si esto es así la máscara altera entonces un orden para imponer otro: el de la pantomima. Pero ese orden abre las puertas de una excitación ambigua de la persona al ser poseída por esa otra «potencia» que la obliga a representar gestos procaces y por ende prohibidos. El libertinaje se convierte en la conducta propicia para el enmascarado, de ahí que durante los carnavales el populacho se disfrace liberando de esa forma sus deseos más reprimidos como también una vivencia imaginaria que le permite vivir instantes de transgresión en una especie de creciente frenesí. Si toda fiesta de esa índole nos retrotrae a un estado «primitivo» podemos entonces decir con Roger Caillois lo siguiente:

«No hay fiesta primitiva sin excesos, la fiesta es un retorno a los tiempos míticos originales, donde los ancestros por sus potencias mágicas organizan el caos en el cosmos según sus deseos. Los actores... violan los tabúes tradicionales y es así que vuelven a encontrar... un poder libre de obstáculos.»¹

En los mitos que encontramos en todas las antiguas culturas las máscaras son consideradas como signos de revelación de las deidades. Para los africanos la máscara incluye los adornos y el ropaje que cubren el cuerpo. Para los griegos las máscaras eran manifestaciones de situaciones dramáticas. En muchas culturas eran instrumentos para causar un terror que su aspecto violento o grotesco provocaba. La represen-



Máscara Guli. Costa del Marfil.

tación de demonios o seres malévolos tan comunes en las culturas asiáticas, por ejemplo, realiza una función antagónica con las fuerzas del bien. La fealdad de esos monstruos mitológicos le añade un elemento pánico a las ceremonias donde aparecen, creando en los participantes un estado de estupor propicio para las funciones del shaman.

La adopción de la máscara por los pintores de vanguardia a principio de este siglo significó una revisión estética de profundas repercusiones, pero a su vez creó un equívoco. La máscara pasó entonces de ser un instrumento mágico a un objeto de arte y por lo tanto de especulación estética. Las características primitivas que pintores como Picasso, Matisse, Vlaminck, Derain, Klee y

los expresionistas alemanes emplearon en sus obras respondían a un «cansancio» con los cánones clásicos que ya Apollinaire había profetizado en su poema «Zone». Si los pintores cubistas vieron en la máscara una «forma que respondía a sus intenciones de estimular un rompimiento con el realismo de la pintura tradicional, los expresionistas vieron en las mismas un medio para crear un idioma visual que representase las convulsiones de su espíritu. Los surrealistas, en cambio, intentaron explotar el aspecto mágico-poético de las mismas, sobre todo las provenientes de Oceanía o de la América. El equívoco comienza, según Octavio Paz, en que el poder de la máscara (o de otros objetos mágicos) reside en su eficacia pero no en su belleza. «El arte mágico primitivo no aspira a la expresión, es expresivo porque es eficaz.»² Abundando en lo mismo podemos citar a René Alleau: «el arte durante el curso de su historia ha expresado concepciones y creado obras simbólicas inspirado en los principios tradicionales de la magia, sin embargo en la mayoría de

¹ Roger Caillois *Les Jeux et les Hommes* (coll. Idées, NRF, 1967)

² Octavio Paz: «Enquête sur L'Art Magique», en André Breton y Gerard Legrand *L'Art Magique*, Club Français du Livre, París, 1957.



Jacobus de Teramus: "Belial danzando ante las puertas del infierno" en "Das Buch Belial". Ausburg, 1473.

los casos esas imágenes no son mágicas en el sentido propio del término por no ser «operativas». Más a menudo son obras didácticas». ³ Roger Caillois piensa que el arte y la magia manifiestan actitudes incompatibles. El equivoco, según Caillois, comenzó cuando artistas ávidos de libertad se apasionaron por lo que interpretaron por un arte que negaba el código que los oprimía sin darse cuenta que ese «arte» estaba sujeto a leyes estrictas: «las máscaras están reglamentadas en una forma tal que cualquier artista que osare modificar una proporción u ornamento podría ser ejecutado». Es por ello que «el valor plástico de la máscara, del ídolo... no cuenta sino en la medida que es desviado de su destino mágico primitivo». ⁴

Confundiendo a menudo el arte con la magia, el artista contemporáneo se lanzó en búsqueda de nuevas formas que antagonizaran con la visión tradicional de la belleza. Para esa tarea la máscara le sirvió de instrumento subversivo, no para desfigurar tras la misma a un pasado como para imponer una nueva mirada hacia el presente. Los seres que esas máscaras conjuraron (a pesar del extraordinario intento de los surrealistas) no tenían nada que ver con las aspiraciones atávicas de unas culturas que por otra parte la civilización occidental iba destruyendo. Pero la tenacidad de los mitos en reaparecer bajo otras apariencias, continuó imponiendo el uso de las máscaras aún después que la vanguardia había agotado su impulso inicial; todavía la máscara es vista por el artista occidental como una

representación «primitiva» sin tomar en cuenta que el primitivismo es un concepto nacido en el mismo occidente del cual en muchos casos pretenden renunciar. El carácter ambiguo de esas máscaras no implica, por otra parte, que en muchos casos no hayan alcanzado grados de poderosa expresión artística, creando a su vez un atractivo «mágico» específico. Es a ese tipo de expresión al que me referiré en este trabajo sobre la máscara en la pintura cubana.

En términos generales podemos dividir en tres manifestaciones principales el uso de la máscara por los pintores cubanos:

- 1) La máscara como mimesis de lo primitivo.
- 2) Las máscaras en las representaciones lúdicas o religiosas.
- 3) La máscara como sustitución del rostro o el rostro como máscara.

La máscara como mimesis de lo primitivo: Wifredo Lam.

Es curioso que siendo Cuba uno de los países donde la esclavitud tuvo mayor arraigo, no quedase prácticamente nada de un arte que el negro africano estaba acostumbrado a realizar. Es cierto que las condiciones a las que fueron sometidos no les permitía el goce de sus facultades, pero por otra parte ese mismo negro, una vez liberto, no continuó la práctica de una artesanía que aunque alterada, pudiese guardar rasgos de su pasado. En una bocacalle que perteneció a la propiedad del Conde de Jaruco y que se encuen-

³ René Alleau: Id.

⁴ Roger Caillois: Id.

tra hoy en día en el Museo Colonial de la Habana, nos encontramos sorprendentemente con un diseño fundido en bronce que posee características inequívocas de la cultura africana. ¿Es posible que haya sido un ejemplo aislado? Me inclino a pensar que no, que hubo otros negros que secretamente elaboraron figuras que fueron suprimidas por la presencia del blanco. En su libro sobre Lam, Max Paul Fouchet recoge la siguiente confesión del artista: «Lo que principalmente me permitía experimentar tanta simpatía por su pintura (se refiere a la de Picasso) era la presencia del arte y del espíritu africanos que descubría en ella. De



Wifredo Lam. "Belial, emperador de las moscas". Óleo sobre lienzo. 216x200 cm. Col. particular, Turín. Tomado de: Max Paul Fouchet Wifredo Lam. Ediciones Poligrafa, Barcelona, España. (1948)

niño, había visto en casa de Mantonica Wilson (su madrina) estatuas de tal inspiración. Así, en la obra de Pablo, percibía una especie de continuidad.»⁵

¿Qué figuras fueron esas que Lam vio en casa de su madrina? obviamente se trata de objetos hechos por los negros importados del Africa. No olvidemos que la esclavitud no fue abolida en Cuba hasta 1886 y que Lam nació en 1902 de manera que pudo haber conocido de niño a negros recién llegados del Africa, negros que su madrina pudo haber acogido en su casa. Pero lo cierto es que los objetos realizados por africanos fueron posiblemente destruidos quedando pues muy pocos como muestra de la presencia de una cultura que tuvo que buscar otras vías para expresar su «ethos». Estas, ya lo sabemos, encarnaron en la música como también en el sincretismo con la religión católica. El teatro bufo y también la poesía asumieron el influjo de la presencia del negro. Mas fue el sincretismo lo esencial es ese proceso de asimilación: en el fondo lo negro pasó a ser lo mulato en cuanto a sus distintas expresiones se refiere.

Cuando durante las primeras décadas del siglo XX se vuelve a descubrir lo negro en Cuba, se hace par-

tiendo de una estructura que la civilización blanca había impuesto. La poesía con acentos negroides comienza a ser practicada en Cuba por poetas blancos que ven en los mismos una oportunidad para incluir nuevos giros expresivos en sus composiciones. La *Orbita de la Poesía Afrocubana* que Ramón Guirao publicara en 1938 así como el *Mapa de la Poesía Negra Africana*, de Emilio Ballagas, publicada en 1946, muestran numerosos ejemplos de un intento de incorporar dentro de un lenguaje más o menos convencional, términos y onomatopéyas que le diesen un carácter más exótico a la expresión poética. Lo exótico siempre fue un

elemento tentador en la visión que el europeo tenía de lo americano. Desde el Barroco hasta el Romanticismo lo pintoresco, lo curioso, atrajo la mirada de artistas, escritores, científicos, etc. que vieron tanto en el continente americano como en cierta medida en el africano, el sitio de una inocencia original, intocada por los desvaríos de una civilización que muchos habían descartado como enferma. Pues bien, de esa mirada no se salvó la concepción que se tenía del negro en Cuba. De ahí que pasara a las artes bajo ese signo contribuyendo a la formación de un lenguaje nacional con rasgos equívocos.

Si el rostro cercano a una máscara de la bocacalle del siglo XVIII quedó como un ejemplo único y extraño, la incorporación de mitos y creencias africanos en la religión católica creó también un ambiente propicio para el enmascaramiento. Dioses y diosas ancestrales irrumpieron con un lenguaje y una imaginaria como elementos de un «collage» perturbador que ha sido objeto, por otra parte, de lamentables confusiones por algunos componentes de la sociedad blanca. «Changó», «Yemayá», «Ochún» suenan al oído como máscaras esculpidas dentro de un lenguaje acostumbrado a otros nombres, a nombres que el santoral de la Iglesia tenía como evocadores de vidas privilegiadas por la Gracia. La máscara africana

⁵ Max Paul Fouchet: *Wifredo Lam*, Ediciones Poligrafa, SA. Barcelona.

apareció pues en Cuba en el lenguaje, no en la escultura o en la pintura. Toda esa transposición de nombres creó una visión peculiar: si la imagen de una Santa Bárbara aparecía bajo sus vestiduras cristianas, su nombre resonaba como una vieja deidad africana, enmascarando así su presencia de santa cristiana. De todo esto ningún pintor se aprovechó en sus primeros momentos.

El Cubismo, el Fauvismo o el Expresionismo, cuyas irrupciones en Europa habían sido meteóricas, no alcanzaron en Cuba sino una expresión tardía y mucho más amortiguada. Hubo que esperar entonces a que años más tarde, en plena guerra civil española, un pintor que poseía todos los ingredientes raciales necesarios para explotar lo «primitivo» hiciera aparición: Wifredo Lam, hijo de mulata y chino, es decir, portador sanguíneo de tres viejas culturas. Pero no fue la africana ni la asiática las que le tocaron de entrada más de cerca. La concepción española de la composición se le impuso como una disciplina a la que pronto añadió los aires mediterráneos que soplaban desde los cuadros de un Henri Matisse. Cuando Lam comienza a madurar en España su estilo definitivo ya había pasado la revolución que el «primitivismo» había traído a la pintura a través del fauvismo, el cubismo y el expresionismo. Quedaba, sin embargo, otro movimiento que explorar, un movimiento que le había abierto de par en par las puertas después de la explosión Dadaísta, a la imaginación poética: el Surrealismo. Llevado del brazo de Picasso, quien fuera un temprano admirador de su obra, Wifredo Lam entra en contacto con el mundo de André Breton y una vez instalado en éste comienza la elaboración del suyo propio.

La debacle de Francia en 1940 lo lleva, junto a otros poetas y artistas surrealistas, entre ellos Breton, a refugiarse en Marsella y allí ilustra uno de los poemas más secretos de éste: «Fata Morgana» mientras que participa en la elaboración de las cartas que formaron el llamado «Juego de Marsella» junto con Brauner, Hérold, Max Ernst y Masson. Todo ese ambiente le sirvió como un elemento catalizador para perfeccionar la poesía que llevaba por dentro y que al fin hiciera eclosión durante su regreso a las Antillas y a Cuba, donde se estableciera en 1942. En las Antillas le espera el encuentro con otro gran poeta: Aimé Césaire y en 1943 ilustra el poema épico de la negritud «Retorno al País Natal», traducido y publicado en Cuba por Lydia Cabrera en ese mismo año.

La confluencia entre la negritud y el surrealismo lo envuelven en un universo de visiones mágicas donde la máscara no podía faltar. Aunque los surrealistas eran más proclives a ver en las producciones de



Wifredo Lam

los Hopis, de la Columbia Británica o de la Oceanía una expresión idónea a sus aspiraciones poéticas, Lam escoge la máscara africana en un intento de lograr el lenguaje de alusiones mágicas (y por lo tanto poéticas) que los surrealistas habían percibido en las culturas polinesia y americanas. Lam elabora entonces una imaginería íntimamente ligada a las máscaras de sus ancestros. De ahí surgen muchas de sus grandes obras, posiblemente las más significativas de su larga carrera y sin duda de las más poderosas del arte contemporáneo. Las imágenes que Lam crea vuelven a plantear la importancia de una simbiosis que desde sus comienzos definió el proceso de la cultura hispanoamericana. En una obra como «Malembo», pintada en 1945, todos los signos apuntan hacia la solución de un espacio visual donde las máscaras africanas pasan a formar parte de una morfología mitad humana, mitad animal (habría que estudiar en otro trabajo la influencia medieval en estos seres), con un trasfondo donde ya se percibe el tronco de caña de azúcar como el componente aglutinante que habría de surgir en su poderosa «Jungla», pintada un año más tarde. En esta obra se precisan los íconos configurativos del universo de Lam. Si en «Melembo» la influencia de las máscaras «Guli» de la Costa de Marfil se hace notar con su economía de rasgos; en la «Jungla» vemos máscaras más elaboradas donde además se transparenta la mano que impulsó a Picasso a pintar su «Demoiselles de Avignon». La impenetrabilidad de esa jungla no obedece a la docilidad del

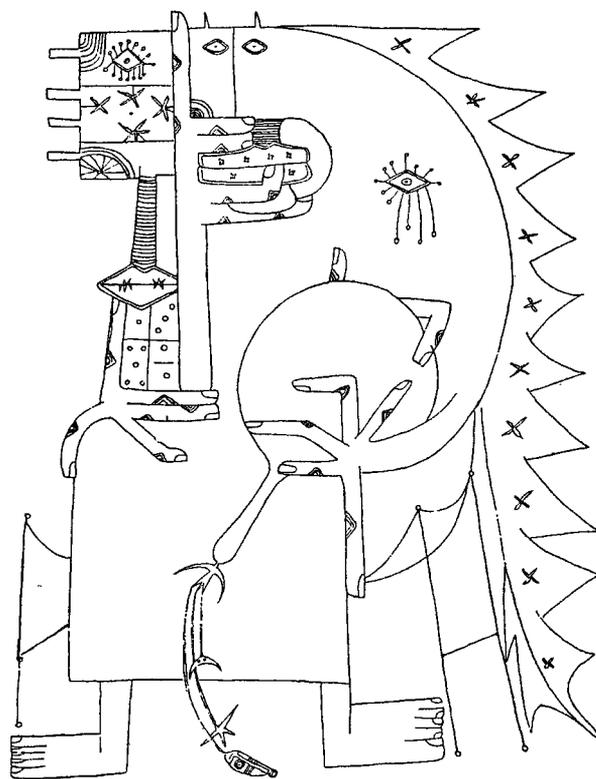
paisaje cubano, mientras que las figuras totémicas parecen guardar celosamente la entrada al mismo, pero la presencia de la caña de azúcar nos asegura que el pintor pretende establecer unas reglas de juego bien definidas: la operación mágico-poética funciona a partir de un espacio «consagrado» por el artista, espacio «cargado» de fuerzas que evocan poderes todos confundidos en los enredijos de una naturaleza parte vegetal, humana y animal. Esa metamorfosis de la naturaleza fue también objeto de la atención de André Masson, pintor que había laborado en sus dibujos toda una mitología personal y que a su vez acompañara a Breton a la Martinica donde ambos entraron en contacto con la obra de Aimé Césaire. De ese encuentro surgió un libro, *Martinique Charmeuse de Serpents*, ilustrado por Masson, donde las máscaras y una lujuriente vegetación dan testimonio de la actitud surrealista frente a los poderes mágicos de la naturaleza, actitud que Lam compartía en su Cuba natal.

Esa mirada que el negro lleva en sus entrañas fue recogida de forma inigualable en su obra *El Monte* por Lydia Cabrera, autora que por lo demás mantuvo una relación estrecha con otro personaje muy ligado al surrealismo y que se había establecido en Haití: Pierre Mabillet, autor de *Le Miroir du Merveilleux*, un libro esencial para el conocimiento del «clima» surrealista de aquella época (y por lo tanto de Wifredo Lam), y que también escribió un extenso estudio sobre «La Jungla», donde entre otras cosas expresó lo siguiente: «el inmenso valor del cuadro de Wifredo Lam llamado «La Jungla» consiste en que evoca un universo donde los árboles, las flores y los frutos y los espíritus cohabitan gracias a la danza.»⁶ Pues Mabillet veía en Lam un ritualismo cercano a las ceremonias vudú cargadas de un intenso contenido mágico. Las máscaras funcionan, por lo tanto, en su *Jungla* como un elemento perturbador, intercaladas en medio de la espesa vegetación para crear otro escenario evocativo a las preocupaciones cercanas al surrealismo. Esas máscaras aparecen sintetizadas: desde las ecuestres de los Senúfo de la Costa de Marfil hasta las de formas de antílopes del Alto Volta, o las de la sociedad Io, también de la Costa de Marfil, todas prestan una morfología que le permitió al pintor continuar explorando un mundo de ricas asociaciones pictóricas pero también de un gran poder sugestivo.

Después de la Segunda Guerra Mundial, una vez que Breton y otros surrealistas se establecieron de nuevo en París, el afán por configurar una imagine-

ría de significado mágico se hizo notar en pintores como Brauner, Max Ernst, Hérold, Toyen o Matta. Víctor Brauner escogió en parte la simbología de los códices precolombinos o el arte de los Incas para expresar su universo mítico en telas que habría de procesar a la cera, mientras que un Matta logró una síntesis entre los totems polinesios, las máscaras africanas y las Katchinas de los Hopis. Lam, por su parte, continuó explotando el inagotable caudal africano. En otro de sus mejores cuadros, «Trenza de Agua», fechado en 1950, Lam incorpora a las sensuales curvas de un cuerpo femenino una máscara asimétrica de grandes dientes equinos que contrastan con la elegancia del dibujo.

Aunque la fuente inicial de inspiración de Lam radica en Africa, más de una obra suya se vio influida por las esculturas de Nueva Guinea. La serie de obras que realizara a base de tonalidades tierras y negras están cercanas a las máscaras de las regiones polinesias. Cuadros de aspecto sombrío, alejados de la gama de colores que acostumbraba utilizar; parecen ser obras de transición hacia la complejidad de un «Belial» (1947) y «Las Nupcias» (1947), ambos terminados precisamente en el año de la exposición surrealista consagrada al mito y a la magia. El bestiario de Lam se sintetiza en «Belial»



Wifredo Lam. Ilustración para «Fata Morgana», de André Breton, 1941.

⁶ Pierre Mabillet: «La Jungla» en «Conscience Lumineuse, Conscience Picturale», José Corti, París, 1989.

entre el uso de máscaras africanas (Senufo de la Costa de Marfil) y la imaginería medieval: en un grabado del siglo XV tomado del libro de Jacobus de Teramo «Das Buch Belial», nos encontramos con éste danzando frente a Salomón y Moisés. En la obra de Lam, Belial intenta un paso de danza frente a una serie de figuras híbridas: pájaro, caballo, mujer (sosteniendo en una de sus manos a un elegua y en la otra un inmenso cuchillo). Bajo sus pies un cuadrículado con números mágicos atestiguan el interés surrealista por el ocultismo. En «Las Nupcias», otro de sus cuadros más complejos, la máscara aparece con trazos simplificados sin los elementos terroríficos de «Belial». Prácticamente toda la obra de Lam que se desarrolla a partir de esos años como «*Arpas Cardinales*» (1948), «*La Sirena del Níger*» (1950), «*Trenza de Agua*» (1950), «*Flor-Luna*» (1949), «*La Desposada de Kiriwina*» (1949) etc., maduran un espíritu primario, un espíritu que transparenta la presencia de mitos y fuerzas primordiales que surgen provocadas por el resorte poético que el surrealismo le abriera a su imaginación. Las máscaras con las cuales Lam cubre sus figuras además de crear un vínculo unitivo en el cuadro, manifiestan una «belleza convulsiva» que Breton había puesto en el umbral del ideal surrealista.

La simbología de Lam, estrechamente ligada a la suntuosa expresión poética del surrealismo, abre una dimensión llena de apariciones imprevistas. La frondosidad de sus figuras carnales ostentan la marca indiscutible de un poeta que ha encontrado en lo más hondo de su ser una morfología que le respondiera

fielmente a sus preocupaciones como pintor. Las etapas que su obra ha recorrido dan testimonio de una búsqueda de ciertas formas embrionarias, formas que actuarían como sementales de las grandes escenas que habría de realizar en su etapa madura. La sugestiva presencia de la máscara en su obra, aunque proveniente de un momento crítico de la cultura occidental, se desarrolla en su obra en otras direcciones hasta alcanzar la evidencia poética.

Las máscaras en sus representaciones lúdicas y religiosas: Portocarrero.

Si un Víctor Manuel o un Abela pusieron más atención al aspecto lúdico de los carnavales o comparsas, la obra de Portocarrero, aunque también interesada en esos asuntos, ahondó en diferentes direcciones. Desde sus *Figuras para una mitología Imaginaria*, serie que comienza en 1945 hasta su extensa colección de gouaches y caseínas pintadas bajo el rótulo de *Carnavales* entre 1970 y 1971, la máscara aparece en la obra de Portocarrero bajo distintas modalidades. Los *Brujos* que forman parte de su *Mitología* son máscaras africanas dictadas por el dibujo picassiano. Ese dibujo contribuyó a definir a lo largo y lo ancho de la obra de Portocarrero un rigor estilístico que siempre percibimos como el andamiaje que sostiene la arquitectura de su obra. Las máscaras de esos brujos poseen una doble función: la primera, la de recrear la presencia de una religión cuyo paganismo continuó imponiéndose a pesar de

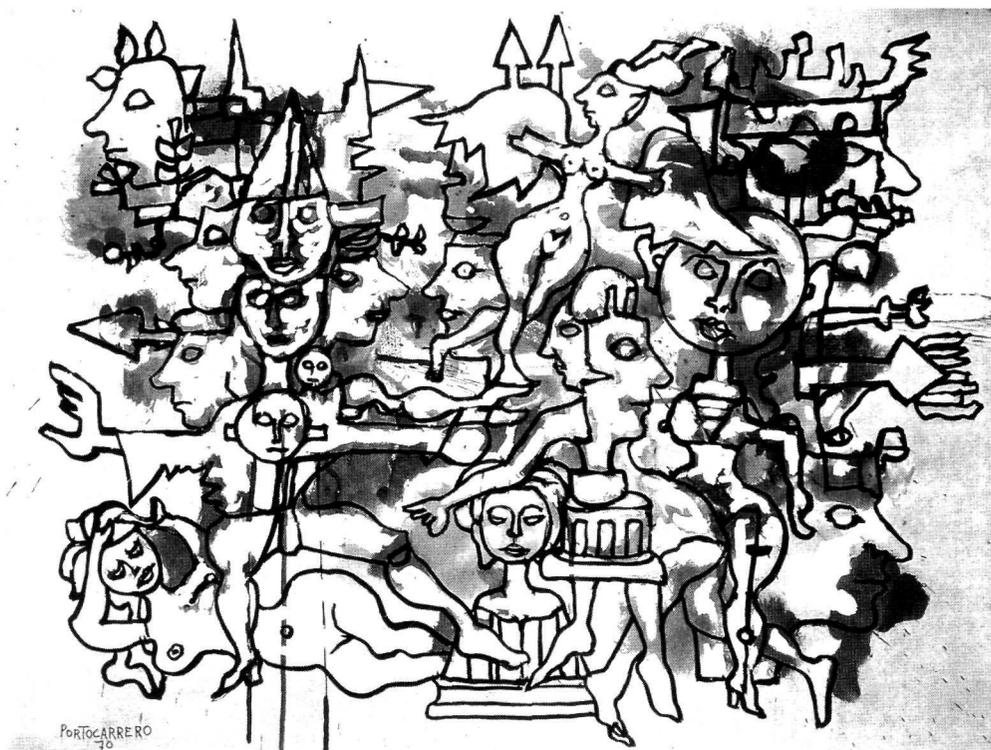


René Portocarrero. De la serie «Máscaras». Tinta sobre cartulina, 37. 3x29.6 cm. Col. Museo Nacional del Bellas Artes, La Habana, Cuba. 1995.

las fuertes restricciones de las autoridades blancas; y la segunda, la de demostrar toda su riqueza pictórica. No cabe duda artista se regodea con esas imágenes elaboradas en el interior de su mirada. Esas máscaras de Portocarrero empenachadas con animales y plantas logran un poderoso influjo poético, único en la pintura cubana. Pocos años después, en 1947, el artista crea otra serie de pasteles con una extensa gama de coloridos, donde las figuras enmascaradas vuelven a aparecer creando otro tipo de iconografía: bembés africanos se funden aquí con sátiros y vírgenes católicas, tras un conjunto de máscaras híbridas que nos lucen rostros desfigurados a la manera expresionista, adelantándose en algo a la explosión que el grupo COBRA habría de traer a la pintura hacia 1948. En el caso de Portocarrero esos pasteles no fueron el producto de una reacción contra la frialdad del arte concreto sino una exploración a fondo de su mundo poético. Los arlequines que pintara durante los primeros años de la década de los 50 vuelven a utilizar la máscara, esta vez estilizada, limitándose el pintor a dibujar sus rasgos más elementales con exclusión de sus elementos ornamentales. En 1955 publica un álbum de 12 dibujos con el tema de la máscara, donde explora la riqueza del disfraz carnavalesco. El mismo pintor, en la introducción que escribiera

para la serie, confiesa su predilección por esas festividades populares. Las máscaras vuelven a revelar la mano picassiana, dándole al pintor una seguridad en el trazo de manera que cada detalle quede «fijado», pero al mismo tiempo la exuberancia de esas máscaras dan un paso más allá: ahí donde el dibujo podría establecer un límite, Portocarrero le imparte una soltura que parece capturar el espíritu de la fiesta. Son máscaras que están «listas para la fiesta», frase que curiosamente el cubano utiliza para definir una situación negativa. Y sucede que si las examinamos con atención esas máscaras no parecen comunicarnos el jolgorio de una parranda, por el contrario: permanecen como guardianas de algún misterioso ritual solamente para iniciados. Después de esas máscaras Portocarrero regresa a lo afro-cubano con una serie de diablitos o Iremes pintados hacia la década de los 60. Los mismos son una versión bastante fiel de los seres que aparecen en los rituales Abakuá. Visualmente estos diablitos corresponden al interés del artista de rendir cuentas de un modelo fértil en posibilidades plásticas.

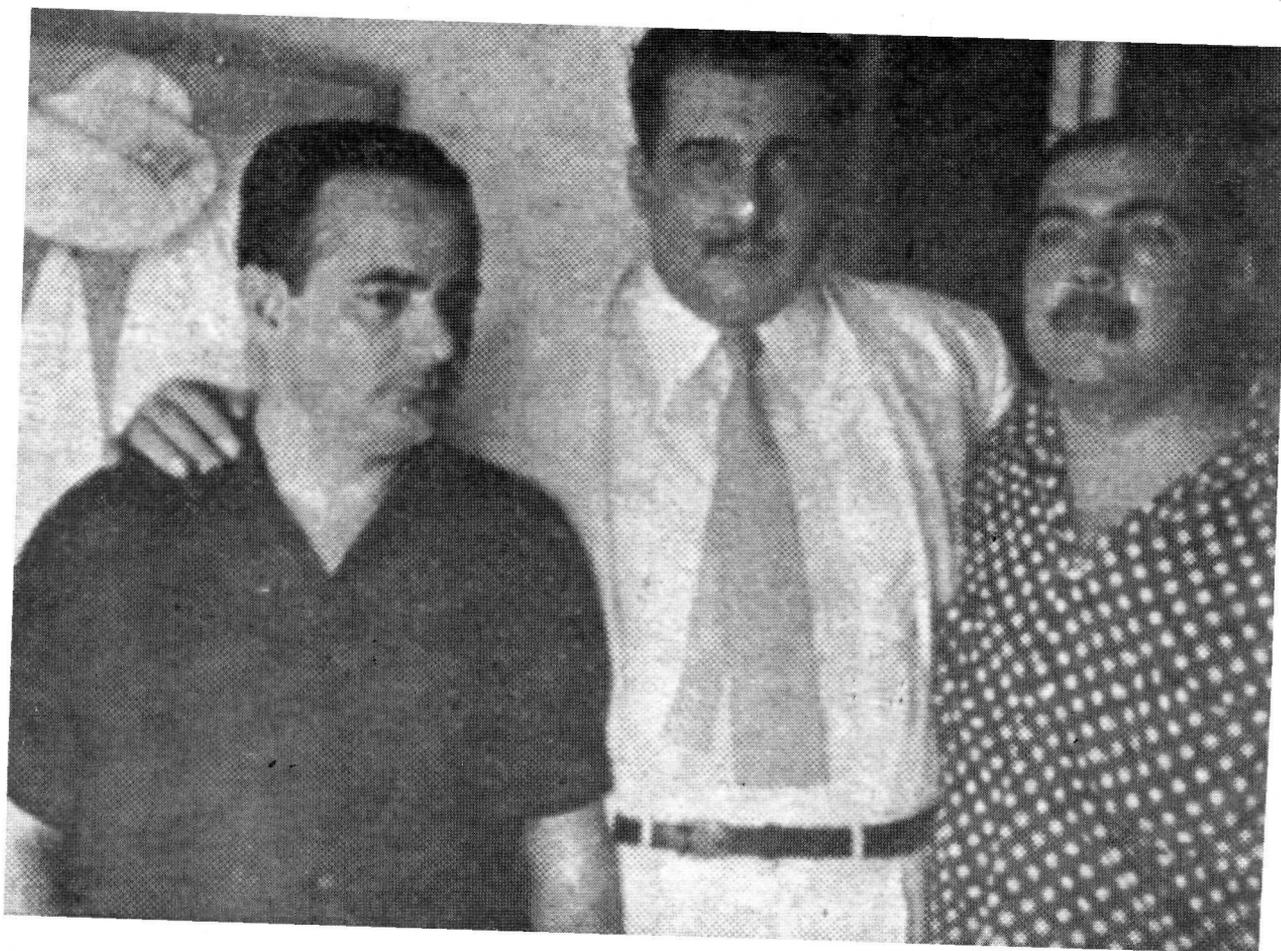
La última gran serie que compuso Portocarrero, *Carnavales* es de 1970. El pintor mismo confiesa la espontaneidad con que fueron hechas, las cuales contrastan con el hieratismo de *Las Máscaras*. En esta extensa serie de más de 200 obras,



René Portocarrero. Serie "Carnavales". Caseína sobre papel. 50x65 cm. 1970.

Portocarrero realiza un inventario completo de su concepción de las máscaras. Aquí las mismas se despliegan con toda su fuerza expresiva en constante variedad de formas, todas relacionadas con el uso que pudieran tener durante las festividades carnales. Las máscaras del artista cubano pasan a formar parte del extenso repertorio manierista y rococó de personajes enmascarados cuya teatralidad exige una participación activa de parte del espectador, el cual se siente forzado a entrar en su mundo.

El gusto por lo lúdico, evidente en la obra de Portocarrero, subraya una vez más la inclinación del cubano hacia la posesión de un «color» que le sirva de «habitat». Ese «habitat» es más que un espacio exterior, siendo posiblemente la suma de sus miradas en búsqueda de una dimensión protectora. Hay algo, pues, de «protector», en la intensidad de los colores que un Portocarrero utiliza en su pluriverso. La máscara, en este caso, no encubre sino continúa el contrapunto entre forma y color, creando un magnífico todo de apariciones.



René Portocarrero (derecha), en compañía de José Lezama Lima (al centro) y Raúl Milián.

Letras de Costa Rica

Margen de márgenes, la escritura costarricense, como la del resto del área centroamericana, es protagonista involuntaria de ese doble destierro que, en la marginalidad ya endémica de América Latina, dibuja un segundo aislamiento que incita a tributos funestos. Sumergida en su propio laberinto, a la busca de una identidad histórica y literaria robada por el desdén de los canales habituales de información, se debate entre esa condena a la sombra y la violencia tácita o explícita que a lo largo del siglo asola la brevedad de su territorio. La crítica oficial, ocupada en transitar las vías fáciles de asfalto y neón propiciadas por los media, relega este pequeño universo a un silencio apócrifo, ciega a un latido secreto que es ajeno a los mapas y catalogaciones al uso.

Prisioneras del olvido, al igual que tantos otros espacios del continente americano, las letras costarricenses insisten en ostentar firmes la fragilidad de su sueño, que fluye constante y subterráneo, en la certeza de que el horizonte es la única frontera posible; de ese sueño son testimonio las páginas que siguen, aviso para caminantes que quieran arriesgarse más allá del cliché de un paisaje edénico. Y sin renegar del sabor a mares y volcanes, de la presencia del quetzal mítico que burla el sabor a mares y volcanes, de la presencia del quetzal mítico que burla el saqueo civilizador o de los prodigios de una naturaleza majestuosa y abrumadora, las letras ticas son, en su paradoja, metáfora del paraíso pero también trasunto del infierno que sus anhelos de paz -patentes en medio siglo de proscripción de fuerzas militares en sus estructuras sociales- aún no han logrado dominar. Paisaje literario que se hace encrucijada de la pluralidad, crisol de voces que se aferran a la patria íntima, ya desde las trampas de la urbe o las emboscadas de la muerte, ya desde la belleza humilde de la cotidianidad.

Algunos nombres de ese ámbito -Joaquín García Monge, Carlos Luis Fallas, Yolanda Oreamuno, Max Jiménez...- son apenas ecos que siembran el siglo con señales y destellos de un mundo por descubrir. Tal vez sea ya tiempo de que se conjure el silencio y se abran las compuertas a ese río fecundo, al rumor irrenunciable de sus sílabas de agua, hasta alumbrar esa escritura invisible cuya factura es índice de su dignidad. De la mano de reconocidos especialistas en la materia, estas páginas quieren ser síntoma de la elocuencia de ese silencio.

Selena Millares

RETRATOS Y HETERODOXIAS EL ENSAYO CONTEMPORÁNEO EN COSTA RICA 1980-1995

CARLOS FRANCISCO MONGE

A diferencia de los otros géneros literarios, que gozan de cierta inmunidad desde el punto de vista conceptual, en los estudios sobre el ensayo como modalidad discursiva suelen aparecer dudas, interrogantes e inseguridades. Pese a su ya larga historia, la noción sigue siendo objeto de reflexiones y revisiones. Como el propio Montaigne ya ha dicho lo esencial del que sería con el tiempo un nuevo género, baste por lo pronto con señalar los rasgos fundamentales de un género discursivo que ha sido, a su vez, producto de la modernidad y crítico de sí mismo como forma de escritura¹. Destaca, en primer lugar, el hecho de que nació como un discurso analítico y escudriñador de la realidad; su destino no fue el canto, ni la narración ni la representación, sino la contemplación crítica del mundo, y la adopción consciente de una actitud. En segundo lugar, lejos del tratado sistemático o de los afanes totalizantes de la ciencia positiva, el ensayo es discurso libre y reflexivo, no dogmático y sin pretensiones de sistema; lo cual nos conduce a otros dos rasgos: que está hecho para hablar de cualquier tema (variedad de contenidos), y que en él coexisten o cohabitan diversas formas del quehacer de nuestra cultura (la ciencia, el arte, el pensamiento); es decir, que el ensayo es a un tiempo discurso ideológico y artístico. Suele decirse con razón que estamos ante una escritura que privilegia lo expositivo-argumentativo, porque en el fondo no es otra cosa que la ilusión de persuadir a quien lo

¹ En efecto, no es este el sitio ni la ocasión para detenerme en problemas conceptuales sobre el género ensayístico. Me limito a señalar algunos rasgos básicos del marco discursivo en torno a la noción de ensayo.



lee lo que impulsa al ensayista a dar cuenta de sus ideas. Y un último rasgo, mencionado en nuestros manuales y textos didácticos: su carácter fragmentario, lo que nos lleva a un ejercicio etimológico: ensayar como examinar, probar, intentar, sopesar; es decir, pensar. Aunque la escritura ensayística se proponga reflexionar metódica y razonadamente, no busca ni la totalidad ni la exhaustividad: reflexiona sobre lo que tiene ante sí, sin otro afán que dar

nueva luz, descubrir una dimensión particular, iluminar este o aquel resquicio olvidado o desconocido de la realidad observada. Lo suyo no es lo definitivo, sino lo especulativo.

Como género, el ensayo ha sido objeto de curiosas divergencias. No son pocas las historias literarias que lo han relegado a un espacio reducido y marginal, como lo «no literario», o lo parcialmente literario, a diferencia de la literatura propiamente dicha. La razón: la categorización de los textos artísticos entre sendas situaciones comunicativas: una real (el ensayo) y una imaginaria (las otras formas literarias canónicas). Pese a ello, el ensayo es reconocido como literario, o cuando menos como una forma de escritura asociada a la literatura, puesto que, bien mirada, la distinción entre lo literario y lo no literario a partir de su condición comunicativa (imaginaria o real) apenas se sostiene conceptualmente para legitimar o desecharse un texto de la cultura. Quizá haya sido la misma alergia a la doctrina o a la doxología, propia del ensayo a lo largo de su historia, el factor que lo ha puesto en entredicho como forma de escritura.

La situación y desarrollo del ensayo en Costa Rica corresponde, en lo fundamental, con las manifesta-