

## **ESTUDIO EPILOGAL SOBRE LA OBRA DE DON FABIO BAUDRIT G.**

### *Antecedencia*

Hasta los nombramientos honoríficos imponen responsabilidades, graves a veces. Me sucedió esto cuando la Academia Costarricense de la Lengua me nombró su miembro para reponer al Lic. don Fabio Baudrit González. Detrás de los méritos, por supuesto, han de venir los cargos honoríficos; pero el que se me otorgó no se ajustaba, ciertamente, a tan indispensables requisitos. Mis escrúpulos no eran los del padre Grajo, ni digo esto por esa engreída modestia de unos o la casi obligada, en tales casos, de otros; mi declaración no surge detrás de una estudiada máscara de modestia.

Se imponía en mi conciencia la obligación de merecer aquel honor y la silla que con tanto prestigio había ocupado el señor Baudrit. Era necesario intentar algo para merecerlo, aunque fuese únicamente con el esfuerzo.

Había caído ya en desuso la provechosa costumbre de que el nuevo académico se incorporase con un discurso alusivo a los méritos de su antecesor, y entonces aproveché la oportunidad para revivirla. Era justo y necesario, por lo demás. Un doble motivo me impulsaba a ello: tanto el hecho mismo de ir a ocupar un puesto sin los merecimientos del señor Bau-

drit, cuanto por ser aquélla la ocasión más propicia de rendirle homenaje y poner de manifiesto su obra nuevamente, la cual se podría salvar así del muy posible olvido y pérdida a que pudiere hallarse expuesta.

Para esto se imponía, en primer lugar, una labor de rescate, mecánica si se quiere, la que por cierto resultó muy ardua y prolongada, por cuanto los escritos del autor se encontraban dispersos en periódicos y revistas de distintas épocas, a partir de 1903. Había, pues, que recurrir a las bibliotecas, buscar en colecciones particulares, indagar con esta y aquella persona, todo con el fin de ir elaborando un fichero bibliográfico previo al estudio del acervo literario. La suerte me favoreció, por un lado, y por otro la eficaz y diligente ayuda de don Luis Ferrero Acosta, joven escritor que por afición a los valores nacionales en el campo de las letras y otras manifestaciones artísticas había estado formando ya la bibliografía del escritor. En esta forma se fue localizando y conociendo la rica veta que con tanto afán buscábamos ambos, él por un lado y yo por otro. Grata labor que de sorpresa en sorpresa me vino a proporcionar el copioso material de que dispuse para el estudio.

Convencido de la bondad de la obra, ocasionalmente conversé un día con los profesores don Rodrigo Facio Brenes y don Carlos Monge Alfaro, Rector y Secretario General de la Universidad, respectivamente, acerca del asunto. Les indicaba yo la necesidad imperiosa de emprender labores de tal naturaleza para dar a conocer la obra literaria de varios buenos escritores olvidados, recogiendo en libros lo que de ellos se encuentra disperso. Con esta labor se lograría continuar la ya emprendida por la Universidad, que es la reedición de obras ago-

tadas. Y les insinuaba esto porque mucho de lo nuestro, en esta y otras materias, interesante y valioso, está esperando la mano generosa que lo rescate y vuelva a poner de manifiesto. Entonces el señor Rector, que tiene un espíritu siempre abierto a las iniciativas que tiendan al beneficio de la cultura nacional, acogió la idea y de inmediato resolvió, con el beneplácito del profesor Monge y mío, entonces, y la aprobación del Consejo Universitario, después, que la *Editorial Universitaria* publicara una selección de los escritos del señor Baudrit, ya casi todos recogidos, redescubiertos con la valiosa ayuda del señor Ferrero. Con esto creció mi entusiasmo para continuar la grata labor, hasta que al fin logré lo anhelado: la edición de este libro. Con él inicia la *Editorial Universitaria* una nueva *Sección de Antologías*.

Se me pidió, además, que incluyera en esta edición el estudio que estaba preparando acerca de la obra cuya antología se ofrece ahora. Dicho ensayo me resultó más extenso de lo que había supuesto, y por este motivo me vi obligado a resumirlo muchísimo con el fin de no restarle demasiado espacio a la antología del autor. Esto explica por qué aparece al final y no al principio, como es costumbre: así podría acomodar el ensayo en las páginas restantes.

### *Mi actitud frente a la obra literaria*

No soy un crítico. No sé de métodos estilísticos más allá de los rudimentos. Sin embargo, al estudiar la obra del señor Baudrit, he sentido al menos una pinta de responsabilidad para no caer en ciertas rutinas tradicionales ni en extremos que suelen falsear la exactitud —siempre aproximada— de las apreciaciones. Mi propósito fue, desde el principio, el juzgar la obra con la mayor imparcialidad y honradez.

La conciencia de mi responsabilidad ante el autor y los lectores me obligaba a ello.

La historia de nuestra literatura está por venir aún. Es poco y no muy acertado lo que hay al respecto. Nuestra cosecha literaria, en gran parte inexplorada o inadvertida, se halla oculta, dispersa y olvidada. Pero no tardará en aparecer la obra que sobre historia literaria de Costa Rica prepara, bajo el patrocinio de la Universidad y por cuenta de la misma, el profesor don Abelardo Bonilla Baldares. Sin duda vendrá a llenar, como acertado comprendí, tan sentido vacío.

He procurado que al margen de mis apreciaciones hayan quedado las influencias subjetivas, por lo menos en cuanto me ha sido posible. Tampoco he querido convertir mi ensayo en un trabajo monográfico. Me enfadan, por otra parte, tanto los excesos del énfasis panegírico, la hinchazón del entusiasmo, la generosidad o el "juicio" insincero, como la corrosiva antipatía que produce una crítica malintencionada. Lo pródigo y lo mezquino han de ceder el campo a la justicia.

A falta de una perspectiva justa, no lograda por falta de preparación, pienso que ha de valerme el honrado propósito de haber buscado la objetividad con esmero y ponderación. Esto es difícil de conseguir. En el desarrollo de la presente labor lo he confirmado. Pero al menos un modesto ensayo como éste ha de tener el mérito de toda labor inicial bien intencionada y honesta: para alcanzar más tarde la meta mejor es necesario comenzar aviado por buenos propósitos.

## *Procedimiento seguido en el estudio*

Una vez recogido todo el material indispensable—cuentos, leyendas, semblanzas, artículos, etc.—, en cierta medida se imponía la aclaración del problema relativo a los llamados “supuestos filológicos”. Esto no constituyó un verdadero problema: la duda no surgía en cuanto a la autenticidad de los escritos, porque los recogidos—publicados en su mayor parte—al pie llevaban el nombre del autor o los seudónimos suyos de *Foxes*, *Chebo*, *Chebito* y *Nemo*. Algunos manuscritos inéditos que obtuve, merced a la gentileza de su hijo don Fabio Baudrit Moreno, sí carecían de firma, pero no era difícil comprobar su autenticidad por razones tan obvias que no es preciso decir. Sólo había duda acerca de unas crónicas jocosas que aparecieron en el periódico humorista *El Cometa*, con el seudónimo de *Tempel*, pero mediante un somero examen se pudo comprobar que fueron escritos por el mismo autor de las *Minucias*: los rasgos estilísticos de unas y otras crónicas eran idénticos. El obligado resumen de mi estudio no me permite demostrarlo; pero no ha de faltar alguna persona que lo confirme por haber sabido que tal seudónimo perteneció a nuestro autor.

Lo publicado en revistas y periódicos, con excepción de muy pocos escritos, lo fue solamente una vez. Por tanto sólo se me presentó la necesidad de cotejar los poquísimos reimpresos con el fin de ver si aparecía alguna variante, voluntaria o no, ya introducida por el autor o el editor. Este cuidado, como se sabe, tiene dos finalidades: ofrecer una edición fidedigna y la apreciación estilística de las enmiendas cuando éstas hubieren sido hechas por el autor mismo. De este modo conseguí determinar lo

que habían sido faltas de imprenta y lo que sí había obedecido a la intención del escritor por mejorar la redacción.

Quienes se dedican a ofrecer textos críticos fieles consideran que no se debe confiar ni en las reimpressiones justas de la primera edición porque podrían diferir en algo, quizás muy importante, del original; pero aunque tal escrúpulo hubiera existido en mi examen, muy poco habría conseguido por no existir los originales. Tuve que suponer en tales casos, muy raros, lo claramente supponible; no podía ni debía llegar más allá: es difícil la comprobación cuando el autor entrega sus trabajos a la imprenta sin ocuparse luego de corregir las pruebas.

Por la misma razón no tuve necesidad de recoger informes acerca de la evolución por estratos de la obra, es decir, comparar las modificaciones aparecidas en la segunda edición respecto de la primera, las de la tercera con relación a la segunda, etc., excepto en dos escritos; pero las variantes no tuvieron propósitos estilísticos más que en uno de ellos: la leyenda intitulada *El Paso de la Vaca*. Esta fue publicada por primera vez en *El Noticiero*, el año de 1905; se reprodujo en 1936, en una *Compilación de Leyendas de Costa Rica* del profesor don Víctor Lizano, publicada en la revista pedagógica *La Escuela Costarricense*; más tarde, en 1941, las editó de nuevo el compilador con el de *Leyendas de Costa Rica*. Pero en ninguna de las ediciones hay cambios, sólo en un manuscrito del propio autor, redactado en 1953, donde explica el motivo que lo indujo a escribir la leyenda; la reproduce a continuación con pocas variantes, y termina comprobando la veracidad de lo que según él fue producto de su fantasía. Los cambios dichos no tienen importancia desde el punto de vista estilístico: el fin

manifiesto fue corregir lo estrictamente gramatical. Hay, sin embargo, tres sustituciones que sí hacen variar el matiz semántico y, en parte, estilístico: el cambio de una frase admirativa en interrogativa; el de un imperfecto (*llamaban*) por un presente (*llaman*); la adición del dativo *le* en una oración (“... *le* hizo la mula y el buey”), pronombre que sin ser pleonástico o expletivo le da a la oración una expresividad mayor; sustitución del adverbio *allí* por *aquí* (“Coja *aquí* por la calle de los Abarcas”). Comparando un texto con el otro, se ve que las razones de los cambios obedecieron al deseo de mejorar la composición.

Los manuscritos que tuve la oportunidad de examinar me sirvieron, no tanto para aclarar los supuestos filológicos, sino para notar y estudiar las sustituciones, tachaduras, inclusiones, trasposiciones, etc. En la mayoría de los casos todo esto ponía de manifiesto los fines estilísticos perseguidos por el autor. Basten pocos ejemplos, y sin comentario. En *Una cosa es con guitarra y otra con violín*, cambia el párrafo “... de gracia le vino (al viejo que había regalado su guitarra al niño) una nueva obsequiada por los parientes del nuevo músico...”, por el que sigue: “... con una nueva le obsequiaron los parientes del improvisado músico...” En *Charalinga* tacha y sustituye palabras del párrafo siguiente: “... al sentirse los pájaros como en su propia casa, disfrutando ya del almíbar de las unas, ya de la pulpa sabrosa de las otras, no sólo frecuentaban el jardín, sino que...”, para dejarlo así: “... al sentirse los pájaros como en su propia casa, disfrutando ya del perfumado almíbar de las unas, ya de la pulpa nectarina de las otras, no sólo frecuentaba el edén, sino que...” Y en el mismo relato sustituye “Así era a la postre, canoso, sucio...”, por

“A la postre así se le veía, canoso, sucio . . .” En los tres ejemplos que ofrezco se nota la intención que tuvo el autor de mejorar sus relatos en varios aspectos: en unos casos buscar una mayor síntesis expresiva, en otros agrega o cambia palabras para lograr con hermosa forma un matiz semántico (lógico y afectivo) mejor.

Es preciso advertir de nuevo que el material recogido no ofrecía dudas en cuanto a la paternidad, y fue el que analicé; pero la bibliografía que va incluida en este libro está casi completa: tal vez falten algunos artículos de periódico no firmados, algún cuento que hubiere sido imposible localizar. Si se pretendiere alguna vez determinar la autenticidad de tales escritos, será necesario aplicar las normas que existen al respecto. En suma, pues, el trabajo más difícil fue la reunión de los materiales, y no la verificación de los mismos.

El rimerero de copias aguardaba el análisis; pero antes se imponía una lectura cuidadosa de cada escrito a fin de *comprenderlos y familiarizarse* con ellos, a la manera de un buen lector corriente, y todo esto como una anticipación al análisis propiamente dicho. Después volví a leer, una y otra vez, cuantas fueron necesarias, ya con el objeto de saber *cómo* estaba realizado cada texto. Así busqué la objetividad, tratando de que lo subjetivo quedara al margen.

No se ha de extrañar en mi trabajo la ausencia casi absoluta de los métodos extrínsecos: biografía del autor, antecedentes, fuentes, influencias, etc. Descuidar lo esencial, que es la obra en sí, por lo externo ha sido la actitud prevaleciente que ha llevado a conclusiones muy sospechosas. No he querido que mi estudio, por modesto y deficiente que fuere, resulte ser un



trabajo “causal”: por eso evadí hasta donde me fue posible el determinismo engañoso.

Por supuesto que no practiqué el análisis para dejar aislados los elementos y detalles que funcionan en la obra: todos, naturalmente, se hallan en función del conjunto. Confieso, además, que no siempre llegué al extremo de aislar cada elemento como para obtener un detallado inventario; pero los que hube separado los volví a reintegrar a fin de ver el resultado de las correspondencias mutuas.

Llegado a este punto, convenía determinar la forma de la construcción externa y ver si ésta respondía a la interna; la técnica narrativa; la estructura y actitud de la narración; los asuntos, motivos y otros elementos de contenido; el ambiente y los personajes; el examen de la palabra: sonoridad, estrato, uso de las categorías gramaticales, vocabulario empleado, figuras, colocación de los términos y otras formas sintácticas superiores e inferiores. Además, era indispensable observar la manera de usar el autor la lengua, puesto que es el medio de percibir las diferencias entre el sistema usual y el modo particular de emplearlo el escritor.

Se supone que al penetrar en el *significado* a través del *significante*—aventura difícil por cierto—, traté de separar ambos elementos apenas el tiempo necesario, en ciertas etapas o momentos del análisis, porque habría sido vano éste sin que hubiera tratado de ver cómo el *significante* logra responder y corresponder al *significado*, puesto que así como todos los elementos formales sólo tienen valor en sus mutuas relaciones, también este engarce formal está fundido con el significado que dentro de la *expresión externa* palpita: ideas, vivencias, emociones, intención, etc.

Es imprudente e injusto abusar de la aten-

ción de los lectores. Lo es también ocupar muchas páginas de este libro en pormenorizar el método seguido. Quédense los detalles para una obra exclusivamente destinada a tal objeto. Baste un resumen, casi un esquema, del estudio que había preparado.

### *Cómo es la obra del señor Baudrit*

En los cuentos principalmente, y también en otros relatos, el señor Baudrit busca la concentración y desarrolla por lo general un solo acontecimiento, sin las complicaciones del proceso épico superior. Algunos se dividen en partes indicadas por los clásicos asteriscos divisorios, ya sea para destacar escenas, algún acontecimiento que deba ponerse de manifiesto, reflexiones en torno del asunto, situaciones especiales o la incorporación y retrato de algún personaje que merezca suficiente relieve. Hay acontecimientos diferentes, ya en un mismo lugar o en otro; los hay también semejantes y en el mismo escenario. Dado este último caso, la variedad que ha de romper la monotonía se halla lograda con detalles internos. En las partes, párrafos, períodos, etc., se nota la intención constructiva del autor, su afán de lograr la unidad; a veces hasta suele haber cierta simetría que no es casual sino buscada. La relación íntima entre las partes, desde el título hasta el desenlace, no falta nunca. Suele ser el título, muchas veces, una especie de anticipación que no deja ver por completo el suceso y desenlace: los medio sugiere para estimular así el interés.

La estructura de los cuentos no da la idea de haberse realizado bajo un mismo patrón. Sobre todo el principio no es parecido siempre: mientras que unos comienzan con el retrato del personaje, otros con la escena, que jamás

llega a constituir un verdadero cuadro; unos con la noticia de alguna costumbre local y otros con ciertas consideraciones que preparan el ánimo del lector e introducen la vena cómica, etc. Todas las diferentes maneras de empezar tienen su razón de ser y obedecen al plan y contenido de la obra; y en esta manera de relacionar las partes se nota la habilidad del escritor, porque podrían aislarse y ser así una completa unidad, pero los medios externos o internos de enlace las convierte en elementos indispensables dentro de la unidad mayor. *Pedagogía amorosa*, por ejemplo, empieza con una parte que, de haberse dejado suelta, ella sola hubiera sido una unidad cerrada. Comienza con un sintagma afirmativo (rasgo muy característico del autor es comenzar con sintagmas sugestivos) que necesita comprobación: *La Pedagogía es vieja como el mundo*. Y en otro renglón lo comprueba humorísticamente: *Adán y Eva apenas se daban cuenta de su existencia, y he aquí que se les aparece en forma de serpiente. De entonces a acá ¡cuántas cosas hemos aprendido y sobre todo cuántas nos han enseñado!* Y así, en forma tan seria y con tanta convicción—aparentemente—confirma en broma y con malicia la afirmación inicial. Continúa esta parte con otras consideraciones para rematarla exclamando; *¡Vivir de veras la vida de los ideales! ¡Oh suspirado reino de la ciencia del Bien y del Mal!* Tres asteriscos señalan la división para comenzar la segunda parte—pequeño párrafo apenas—, cuyo enlace con la anterior se establece mediante una conjunción copulativa inicial: *Y no en vano clamamos ventura al cielo*. Deja en una sola línea esta oración que tanto externa como internamente se relaciona con la parte anterior y lo que sigue: *No fuera necesario si tuviésemos el juicio de Eugenio; y . . . nos*

*atuviéramos buena y humildemente a quien más sabe.* Aquí termina la segunda parte, en donde ya queda introducido el personaje, cuyo nombre no sólo despierta la curiosidad sino que funciona también como palabra de relación, aunque gramaticalmente no lo sea. Pero aún más: examinado bien el párrafo, todo él funciona como enlace entre la primera y la tercera parte, que es donde se va a relatar el suceso. ¿Quién es este Eugenio, qué hizo para aprender, qué aprendió y de quién? He aquí acentuado el interés del lector. Otros asteriscos, y ya tenemos el principio de la tercera parte: *Este Eugenio es un sujeto que . . .*, y sigue informándonos acerca de él, pintándolo física y psicológicamente, de modo cabal: cómo era, qué le acontecía y lo que resolvió (aprender el arte de enamorar de un insigne tenorio profesional, *de la clase de los se-dicientes irresistibles*). Continúa el relato del aprendizaje, fluidamente, con nuevas pinceladas ocasionales de costumbres y personas, siempre con las notas cómica, humorística, picaresca y crítica implícitas, hasta llegar al desenlace: logró el joven hablar dos veces con la señora que pretendía enamorar, sin conseguir lo último. Poca cosa, pero con esto le fue otorgado por la maledicencia el título de *terror de los hogares*. Remata el cuento con una cláusula final, crítica y graciosa: *Ni más ni menos que como se conquista el bachillerato*. Así queda lograda la unidad total: el cuento. ¿Podría prescindirse de la primera parte y, por consiguiente, de la segunda, para comenzar directamente con el relato? Quizás, pero sin duda se resentiría en mucho el efecto de la tercera. La consideración preliminar no es sólo una introducción ayuna de importancia: con ella se logra despertar el interés y arrancar al mismo tiempo la sonrisa. Ya puede verse por lo dicho cómo la

construcción externa coincide con la interna y obedece a ella.

En *Pena de locura* la estructuración es distinta, aunque los hechos se subordinan casi igualmente al personaje y en torno de él gira lo trágico y lo cómico del asunto; por eso se esmera en retratarlos, y al héroe de este cuento desde el principio, así: *Me habían encomendado la defensa del hombre más latoso de la tierra, un extranjero ignorante hasta del nombre de su patria, de apellido impronunciable, gran melena, barbas abundantes y un olor que lo recomendaba poco como visita.* Con este corto período informa sobre su gestión como abogado: la defensa de oficio de un individuo, a quien inmediatamente pinta con adjetivos y frases adjetivas, en forma breve y bastante precisa. Pero no deja el esbozo así: más adelante lo va completando en varias oportunidades y ocasionalmente: *Aquel individuo hablaba —si este verbo puede aplicarse a una manera vertiginosa de echar palabras—, hablaba, hablaba, hablaba . . .*, (nótese aquí el efecto de la repetición del verbo *hablaba*, lo mismo que la oración que puso entre guiones, ambas cosas tendientes a lograr una expresión más gráfica y hasta pintoresca del contenido). Más adelante le da otros toques al retardo, en forma indirecta o de paso, y hasta con insistencia; podría decirse que no siempre con el fin de introducir un nuevo trazo, sino para intensificar el color o recordar alguna cualidad que debe tenerse presente. Por ejemplo vuelve a recordar el mal olor del raro personaje cuando dice: *Con un pañuelo en la nariz y en tono algo gangoso le prometí...* Y luego: *Al amor lo pintan ciego pero con narices.* Y el hablar y más hablar del sujeto lo vuelve a recordar en este pasaje: *. . . y al fin se marchó después de despedirse diez o quince veces . . .*, hi-

pérbole común pero muy oportuna. De este modo, pues, insiste el escritor en los atributos del personaje porque los hechos, trágico-cómicos, indispensablemente requieren que estén presentes en la mente del lector.

En resumen, nuestro escritor se inclina a la tensión horizontal y a la concentración; no abarca un mundo muy amplio, sino que desarrolla un solo acontecimiento. Y está bien que así sea por tratarse de cuentos, leyendas, anécdotas y otros subgéneros narrativos que no requieren complicaciones de construcción. Tiene conciencia de esto y no violenta las normas. Se cuida de conseguir la unidad y la consigue sin tropiezos. Sabe unir, vincular las partes con los recursos de que dispone ampliamente. Y todo sin esfuerzo, con una difícil facilidad que borra todo artificio y afán de aparecer novedoso.

Las *Minucias*, por ser pequeñas crónicas publicadas en *La Información* casi diariamente y por espacio de más o menos año y medio, tienen diversa construcción, según el asunto y la intención del autor en lograr determinados efectos. Como se refieren a temas y sucesos de la vida nacional y del momento, conocidas del público, las comienza por lo general sin explicar el asunto, pues supone que los lectores ya están enterados sobre el particular. Entra directamente a comentarlo, siempre en broma pero como hablando en serio y con serias intenciones por cierto; de muy diversas maneras, conforme a su vasto y surtido juego de recursos y materiales para lograr el fin: criticar los hechos haciendo reír; y a las personas, sin crudezas ni groserías, muy finamente. La seria intención de corregir y criticar en broma es la médula de su risa y la risa que provoca.

Comienza a veces dando consejos: "Volvamos en nosotros, muchachos, y que suba el sa-

cristán a repicar. No es cosa de echarse a morir por la *Degollación de San Juan Bautista*, ni por *San Ramón Nonato*. Después de todo, más se perdió en el Diluvio; y en todo caso ahí nos queda *Rafael* y nos quedan *Iglesias* también”. Y continúa dando consejos hasta el final de la *minucia*. El tema es dar consejos y el fin es darles broma a los políticos. El título mismo es una recomendación: *¡Vamos a Cartago!* Los lectores costarricenses de entonces con sólo el título ya iban sabiendo de lo que se trataba: ir a Cartago, ahora, en agosto, cuando se celebra la procesión que llamamos “la pasada de Nuestra Señora de los Angeles”. Pero el consejo de volver en sí despierta la curiosidad de saber por qué, y el interés se acentúa cuando dice que no es cosa de echarse a morir por la *Degollación de San Juan Bautista* ni por *San Ramón Nonato*, así, en bastardilla. Sin embargo, por muy poca perspicacia que hubiere tenido el lector de entonces, pronto debió de darse cuenta de la intención: se trataba de dos políticos pertenecientes al partido derrotado en recientes elecciones, el Civil o Civilista, cuyo candidato era el Lic. don Rafael Yglesias. El juego de palabras encubría e insinuaba a las tres personas, sin dejar ninguna duda de la intencionada y socarrona burla, con lo que aumentaba el interés del lector por seguir leyendo tan graciosa crónica.

Rasgo muy notable es el comenzar las *Minucias*—y aun las otras prosas—con sintagmas cortos y sugestivos. Algunos son interrogaciones o exclamaciones: “¿Quién ha dicho fariseos?” (en *La Ley de Elecciones*); “¿Se fue la Compañía?” (en *Proscribamos el Drama*); “¡Demonio si llueve!” (en *Empleados Cumplidos*); “Los tiempos son de electricidad” (en *Mejor la Usanza Antigua*); etc. Todas estas expresiones sin-

tagmáticas aparecen destacadas exprofeso, con punto y aparte, y están llenas de contenidos intencionales y afectivos. Cualquier lector atento puede percatarse de lo que digo.

En cuanto a la técnica narrativa de don Fabio, lo más corriente es que él mismo aparezca como narrador y, también con frecuencia, que sea personaje. Así deja en los lectores la idea de su participación en los acontecimientos. No usa el recurso—salvo muy raras veces—de la llamada “narración interna” o “enmarcada”, o sea la que se pone en boca de otro narrador, ficticio. Su narrar es subjetivo, pues no se coloca fuera de los sucesos. Con esta actitud narrativa logra situarse en el mismo plano del público, allegarse a él y con él establecer intimidad. No escribe, además, para un público selecto, sino para todos. La actitud y los demás elementos expresivos ponen de inmediato en relación familiar y *simpática* al autor con el lector. Asimismo da, con su presencia como narrador—y personaje a veces—, todos los visos de verosimilitud y autenticidad a los hechos; sin embargo no debe creerse que el señor Baudrit escogiera la narración subjetiva como recurso premeditado con el objeto de lograr dichos efectos, como el de la autenticidad de los hechos, porque es fácil comprobar que tanto éstos como los personajes fueron reales, por lo menos casi en su totalidad. Pero en lo que sí se nota la intención de acortar distancia entre los lectores y él es en la forma sencilla, clara, al alcance de la gran mayoría. No gusta de períodos muy largos, no abusa de los detalles narrativos y descriptivos, no emplea términos poco usados y menos rebuscados. Los dichos, refranes y frases hechas son los castizos, combinados con los nacionales o con variantes nacionales, traídos a



cuento con extraordinaria oportunidad. Las citas o alusiones por lo general están al alcance de todo lector. Su léxico, rico y castizo, se halla salpicado de voces costarricenses y americanas usadas aquí. Con todo esto y otras peculiaridades estilísticas se pone a la altura del lector corriente y también consigue una gracia peculiar, un sano y fino humorismo, risueña malicia, frescura permanente y un marcadísimo acento nacional y hasta popular en sus escritos. Porque —valga la ocasión de declararlo— don Fabio Baudrit González debe ser considerado entre los escritores eminentemente nacionales y de costumbres más distinguidos e inconfundibles.

El tratamiento del tiempo no ofrece ninguna particularidad: es el de casi todos los narradores de cuentos y relatos cortos. Considera pasados los hechos, sucedidos conforme a la línea temporal objetiva. No violenta esta realidad, salvo cuando —naturalmente— haya de interrumpirse por razones obvias, como referir alguna costumbre, pintar algún personaje, manifestar alguna opinión, hacer algún ligero comentario, etc.; pero de inmediato reanuda el desarrollo del acontecer de modo que el hilo temporal, suspendido pero no roto, continúa su curso a medida que se desarrolla el carrete. Por supuesto que a veces quedan intervalos temporales porque lo acontecido en ellos no debe narrarse; pero la noción del tiempo no se pierde, se mantiene hasta con las consabidas expresiones: “el tiempo transcurrió . . .”, “transcurrieron unos meses...”, etc.

Este curso normal del tiempo se puede ver en *Haz bien y no sepas a quien*. Después de pintar a la vieja, el escritor comienza el relato colocándola a la puerta de su despacho de abogado. Es el momento en que ella saluda y él

contesta, inquiriendo a la vez la causa de su visita. Con este diálogo del saludo que lleva los verbos en presente. (¿Qué le *pasa*? ¿Qué *hay* de malo?") comienza la primera escena, en el pasado, lo que se ve con el uso del pretérito ("Me *contó* sus dolencias . . .", "Me *inspiró* gran compasión . . .", "me *dispuse* a . . .", "Abrí la ley y *puse* al tanto . . .", etc.) Pasada esta escena viene una segunda parte, muy breve, que empieza con la oración "El tiempo transcurrió", para continuarse narrando lo que siguió sucediendo habitualmente: "A primeros del mes *llegaba siempre* . . . y ella *metía la* cabeza por... y *canturreaba* el saludo *habitual*.". Los tres verbos en imperfecto, el adverbio *siempre* y el adjetivo *habitual*, palabras subrayadas por mí, indican la repetida sucesión de un mismo hecho que se volvió costumbre, feliz para la vieja. Una tercera parte presenta otra escena, en el mismo lugar, posterior, y con los verbos en pasado: "*Sucedió* que al cabo de algunos meses . . . *Sospeché* de alguna desgracia . . ., y se *puso* a llorar . . . me *dijo* . . ." etc. Vuelve a transcurrir el tiempo, según se ve por la cuarta parte, pero surge de inmediato un acontecimiento importante, que necesariamente debe narrarse. Luego vuelve a pasar el tiempo sin que el abogado (el autor) sepa más de la anciana, hasta que al fin tiene noticias de ella: ". . . el médico de Barba me *contó* que . . . *había* muerto". En fin, como puede verse, los sucesos tiran hacia adelante, sobre la línea normal del tiempo.

El diálogo, en las narraciones de don Fabio, no es muy largo ni frecuente, pero sí oportuno. El escritor no abusa, pues, del llamado "estilo directo" para evitar la monotonía; pero tampoco se va al extremo contrario por lo mismo. En esa oportuna suspensión del relato para caer

en el diálogo con naturalidad y medida están la variedad y el interés. Por otra parte, los pequeños diálogos que intercala el escritor dan cierto realismo, porque cada personaje habla con sencillez, con brevedad y hasta usando—sin abuso—formas y expresiones corrientes de nuestro sistema lingüístico; y aún más; suelen destacarse maneras particulares de hablar, propias de cada personaje, pero sin que se haya exagerado esta realidad.

El efecto de poner en boca del personaje lo que el autor pudo haber dicho con sus propias palabras puede verse en *¿Qué veía el ciego Ramos?* Al final de la narración nos completa la fisonomía espiritual del ciego, mejor que si el autor mismo la continuara pintando con sus palabras. Va diciendo el autor: “Desde aquella decepción, reducido Ramos a su modesto rosario domiciliario, se fue tornando sombrío, y a quienes le preguntaban por qué, él, con su palabra de óleo santo replicaba: —¡No he podido volver al Cielo! . . . Después de una pausa, suspirando suavemente agregaba: —¡Pero algún día me he “de ver” allí!” Así termina el relato, con las propias palabras del ciego, decepcionado pero lleno de esperanza, con ese *me he de ver* tan significativo en un infeliz a quien le falta la luz exterior, pero tan iluminado por dentro. Es un desenlace sin desenlace, lleno de resignada pena por la esperanza de la gloria celestial, que nos deja conmovidos, en suspenso el alma y admirados también de un espíritu que ve más que los videntes. Con sólo dos respuestas del ciego está conseguido todo esto.

En *Penas de Locura* el diálogo final da mayor realce al remate del cuento: el ocurrido entre el autor—que fue actor—y el médico del manicomio. Es un desenlace que nos hace sonreír y compadecernos al mismo tiempo.

Y en *Haz bien y no sepas a quién* el brevísimo diálogo del saludo inicial consigue alterar la monotonía que pudiere producirse con sólo el relato, e informa de la manera característica usada por la vieja al saludar. Más adelante hay otro diálogo muy corto que pone más de relieve la manera de ser la anciana y al hecho en sí. Por último acaba el cuento con la conversación entre el autor—también aquí, es actor—y un médico de Barba, quien le informa sobre la muerte de la vieja y la sorpresa de haberle hallado un pequeño capital anudado en trapos sucios. Así se aclara todo el sentido de la narración, para terminar con una significativa exclamación del autor: “¡Mejor lo hubiera ignorado siempre!”

Al dar con el diálogo más viveza al asunto y cierto realismo, empleando un lenguaje llano pero escogido, el de todos y en armonía con las situaciones, utilizando el material de la lengua común, no llega don Fabio a ser un Magón ni un Aquileo, y esto es muy interesante desde el punto de vista estilístico. A poco leer nos damos cuenta de que es don Fabio quien escribe y no otro: es un estilo diferente de ser autor costumbrista, muy suyo, en asuntos muy nuestros.

En la estructura narrativa indicada se alojan los asuntos y los motivos, actúan los personajes. No me interesan mucho las llamadas “fuentes”, que tantos desvelos y afanes les causan a los críticos. Las buscaría quizás con el objeto de lograr una mejor comprensión de las obras, descubrir por qué el autor prefirió tales o cuales temas, o los propósitos que le indujeron a tratarlos artísticamente; pero en todo caso conviene más ver cómo trata los asuntos y hasta qué punto consigue los fines literarios

propuestos con la mancha de tratarlos, porque lo importante es la obra obtenida.

La fuente de los asuntos que trata don Fabio hay que buscarla en la vida real. Son asuntos vistos y aun vividos por él: vivencias, experiencias, observaciones personales, y de ahí la fuerte dosis subjetiva que sus escritos entrañan. Sólo cuando relata leyendas, claro está que la fantasía juega un papel decisivo, las fuentes se hallan en otros escritores o relatores. Por eso en el *Cadejos*, por ejemplo, comienza poniendo en boca de otro narrador el asunto: “Desengáñese usted, desengáñese—insistía el tío—: en el fondo de toda tradición existe una regla de moral universal, y la prueba se desprende de la popularidad que alcanzan”. Como se ve, aquí se aparta de su manera corriente de narrar, porque se trata de un hecho supuesto: lo que le sucedió al hijo desobediente de un anciano cartaginés. Puesto el relato en labios de un tío suyo—esto sin duda es cierto—, cobra mejor efecto que si lo contara él; además, evita con ello declarar su creencia o incredulidad; y la propia moraleja dicha por el anciano de su tío es más efectiva.

Parecido efecto consigue con el relato de otra leyenda muy común en Centroamérica: la de la Cegua. Es el tío Abilio quien la cuenta y a quien medio describe primero: “El alegre viejo era un conversador que prefería “el género chico” (los muchachos)”. A estos va dirigida la moraleja: “. . . díganle (al cura) que el viejo sabe una leyenda para enseñar que por el camino de los placeres y los vicios, prontito, prontito nos lleva el demonio”. De rebote la moraleja se dirige al cura . . .

En estas narraciones fabulosas, que son muy pocas, aparecen los motivos tradicionales: por ejemplo, la maldición del padre o de la madre

para el hijo; el demonio aburrido que vuela hacia otras tierras, que enamora o trata de conquistar; el trasnochador y tenorio a quien se le aparece un fantasma, etc. Y en los temas populares “reales”, que son los más frecuentes, los motivos proceden también del pueblo: rezos, actos religiosos, la murmuración, etc. Es en la forma distinta de tratar los motivos donde se ven los rasgos del escritor: en *La Llorona*, por ejemplo, la madre que mata al hijo es una princesa nicoyana, contra lo común de la conseja. En *Cadejos* también hallamos una variante muy característica y hasta sorpresiva: que este animal fantástico sea la transformación de un muchacho desobediente por efecto de la maldición de su padre, un anciano de Cartago. Claramente se ve que los motivos empujan al desarrollo de la acción o crean situaciones significativas.

En cuanto a los motivos dominantes (*leitmotiv*), sobresalen los estribillos y otros medios de esquematizar a los personajes, dándoles muchas veces matices cómicos. Así, por ejemplo, el estribillo de la vieja, “sea por Dios”, en *Haz bien y no sepas a quién*, caracteriza a dicho personaje; y tan importante resulta por su contenido y finalidad, que hasta el autor lo emplea, graciosamente, ante la calamidad que para él es la visita de aquella cliente indeseable.

Pueden considerarse también motivos dominantes los que provocan contrastes, reiteraciones, etc. En *Pena de Locura*, la insistencia en dos rasgos característicos del sujeto: su locuacidad y mal olor. En las *Minucias*, las frecuentes alusiones a los políticos y a la política, a sacerdotes y beatas, etc. En la *minucia* titulada *¡Qué santo más milagroso!*, por ejemplo, las reiteradas citas de Pero Grullo, tan graciosas e hilvanadamente insertas: “Estos axiomas . . . se

leen en las primeras páginas de Pero Grullo”; más adelante: “Pasada la idem (la tempestad), viene la calma - capítulo segundo del autor citado (Pero Grullo)”; “. . . .quien siembra, recoge (tercera y última cita de Pero Grullo)”. Aquí vemos el efecto cómico de las citas.

Yo consideraría motivos dominantes, ampliando el sentido del *leitmotiv*, los contrastes frecuentes sobre lo serio y lo jocoso; entre lo que despierta compasión y risa al mismo tiempo; entre lo que inspira recogimiento, respeto, solemnidad y lo que hace reír, el atuendo de los personajes, su manera de ser, sus creencias y costumbres, su ingenuo y malicioso pensar y discurrir . . . Pero entrar en un campo tan vasto sería caer en un método casi especial de investigación: el de los “tópicos”. Sería provechoso a fin de ver si las fórmulas o clisés de expresión y pensamiento del autor son personales o heredados con el patrimonio de la lengua. Qué obedece a su creación y qué no.

Como ya lo dije, los temas son reales, excepto los de las leyendas; pero todos se apoyan en el pasado. Hay en ellos contenidos sociales e individuales, sentimentales y morales, ya evidentes, ya tácitos. Los ubica el autor en determinado medio geográfico, generalmente en Barba y a veces en San José o Heredia, lugares en donde él vivió. Tanto las características de la época como las del lugar motivan toda su obra.

Los personajes y caracteres son creaturas de la vida real y corriente, menos—por supuesto—los de las leyendas; y por haberlos conocido y tratado el autor, se identifica muy bien con ellos y al lector lo identifica también. Pero no es sólo por haberlos conocido la causa de que logre pintarlos en modo tan cabal, porque a la Cegua, siendo un fantasma, la describe con singular acierto, sobre todo cuando ésta se trans-

forma en espantosa fealdad. El conocer a una persona ayuda a retratarla, es cierto, pero hay que saber manejar los instrumentos y aprovechar los materiales; y en esto don Fabio tiene gran pericia, porque con trazos seguros, sin abusar de los detalles, produce retratos cabales. A este propósito manejó con singularidad los materiales descriptivos, o sean las categorías de atributo; pero se valió además de otros medios menos directos, como aquella cláusula de “Al amor lo pintan ciego, pero con narices”, sobre todo cuando busca el chiste; o así: “La imperfección natural le había hecho pobre de espíritu; pero las compensaciones obligadas curaban este defecto con el bálsamo inefable del amor propio”, en donde el sujeto *imperfección natural* y el complemento circunstancial *con el bálsamo inefable del amor propio* son tan descriptivos del carácter como la frase adjetiva *pobre de espíritu*. En los adjetivos, frases y oraciones adjetivas, verbos y complementos del verbo hallamos los materiales descriptivos y pictóricos de personajes y caracteres principalmente, objetos y escenas después, algún cuadro—muy excepcionalmente—por último. Un ejemplo es el retrato de Curucho: “*No mal parecido, de talla mediana, rostro atractivo, cabellos castaños, frente amplia y blanca, bajo la cual sonreían maliciosos los ojos azulinos, con gesto de gato alerta; ropa ordinaria pero limpia; sombrero en forma de cucurucho . . .*”, en donde se nota el uso del adjetivo-frase preponderantemente, pues en todo el párrafo transcrito sólo se halla el complemento circunstancial *con gesto de gato alerta* para describir. En cambio “*No tenía oficio ni beneficio y tampoco un pelo de tonto*” es una oración compuesta cuyo verbo junto con su adverbio y complementos directos desempeñan el mismo papel. Pero además de estos re-



cursos aprovecha los símiles y metáforas; por ejemplo “las patillas irsutas” de Florencio Villegas, al juntarse con la barba, y afeitado el frente de la cara, “*semejaban una aureola de pelo*”; y caminaba solo, erguido, “*cual si fuera una sola pieza*”: dos símiles; y la frase ya trascrita, “con gesto de gato alerta”, o las siguientes son metafóricas: “*el oscuro viaje*” de la muerte, “*una taza de café enarbolada*”, en *Samuel*; “*bálsamo inefable del amor propio*”, en *Pedagogía amorosa*; “llegó nuestro conocido *hecho todo un catafalco*”, en *El Caballero Kadoch*; “*los ojos internos de la fe*”, “*Virgen labrada por su recóndita fantasía*”, “*palabra de óleo santo*” en *¿Qué veía el ciego Ramos?*; “*romera del placer*”, “*quemante vejamen de besos*” en *la Cegua*.

Con adjetivos metafóricos o con otros que sugieren más de la simple descripción consigue notables efectos nuestro escritor: “*tristeza pálida y hundida de pecho*”, “*frases entrecortadas, susurrantes, untuosas*”, “*monísimas y cristalinas risas de conejo*”, “*ternuras deshojadas*”, “*frente huidiza*” . . .

A veces el adjetivo no es absolutamente pictórico; pero en su vaguedad descriptiva se aloja lo multisuggerente. Por ejemplo, cuando esboza al tenorio, en *Pedagogía amorosa*, dice el autor: “Famosos ojos; celebrados rizos; suspirados labios;” etc. El epíteto *suspirados*, tanto por lo que aisladamente significa como por su condición de epíteto, no determina; pero en cambio sugiere mucho. ¿Sabemos por él, con precisión, la forma de los labios? No; pero cada lector se los puede imaginar, aunque no acierte a describirlos cabalmente. Yo podría decir, cerrando los ojos, que son unos labios formados o fingidos como para el beso, por los cuales suspiraban las mujeres; unos labios así . . . bueno, unos labios que no acierto a describir. Y está

bien de este modo, que no se dibujen, que sólo se insinúen, que se dejen a la imaginación del lector. En cambio, con adjetivos determinativos ofrece retratos de acabado completo: “Labios *lampiños*” (no usados por los mozos de entonces), “cabello *negro y abundante*”, “*donaire militar*”, “*maliciosa y pícaro* mirada”, “tinte *pálido* de la piel”, etc.

No son retratos inertes: son personas que actúan, hablan, piensan, gesticulan, sienten, ríen y padecen. A costa de ellos solemos reír o compadecernos. Son imágenes sico-físicas.

No es dado el autor a pintar la naturaleza ni detallar mucho el escenario. Excepto en *Florencio Villegas*, ninguna descripción del lugar alcanza a ser un cuadro completo. En esta narración sí hay media página (la 72) en que describe el escenario, tan concisa y precisamente, que un pintor lo podría trasladar al lienzo.

Es característica digna de referencia la concisión narrativa y descriptiva del autor. Con los materiales expresivos indispensables, casi nunca innecesarios, compone sus escritos. Intencionalmente don Fabio escribió así no por casualidad. porque él, en varias ocasiones, se declaró en contra de aquella prosa finisecular que tanto abusó de minucias y detalles. En este momento sólo tengo a mano su juicio crítico sobre la novela *Egoísmo?* . . ., de don Claudio González Ruca-vado, escrito en 1914, en donde no está de acuerdo con los excesivos detalles narrativos y descriptivos. Decía: “Confieso que por las minucias inacabables llegué a cancelarle mi afición al gran Sola”. Y aunque acepta en parte la pintura completa, sobrecargada si se quiere, como conveniente sólo en la novela de costumbres, aconseja sin embargo la moderación para no caer en redundancias. ¿De dónde le vino al señor Baudrit esta actitud contraria a lo usual en

aquella época? Valle Inclán, Azorín y Baroja, en 1902, más o menos cuando nuestro escritor comienza a escribir para el público, ya se habían manifestado como una reacción contra la prosa realista que no desdeñaba ni los detalles más triviales. Había en aquellos escritores un afán de selección, de creación, de aquilatamiento; pero no creo que ejercieran ninguna influencia en don Fabio. Me parece otro el fenómeno: a España llegó la inspiración francesa desde América, con Rubén Darío, mientras que don Fabio la tuvo de los prosistas franceses a quienes leyó mucho y tradujo (junto con el Lic. don Alejandro Alvarado Quirós vertió al castellano varios cuentos, recogidos en el libro que lleva por título *Piedras Preciosas*, San José, C. R., Tipografía de Avelino Alsina, 1903). De ahí también el humorismo tan fino de nuestro escritor. Esto explica por qué no hay en la prosa del señor Baudrit las reiteraciones oratorias, la elegancia ampulosa y solamente la de la sencillez. Esta la requieren los temas, pero no llega al descuido, a lo desgarrado y a la pobreza expresiva. Es una sencillez diáfana y sin caer en un laconismo suministrado con cuentagotas. A estos prosistas post-románticos franceses les debe don Fabio su actitud en este sentido; fueron su inspiración pero no el modelo de la copia.

También la manera de realizar su prosa costumbrista lo constatan sus propias palabras en el mismo juicio: "Resumiendo mi pensamiento, me gusta el libro; lo encuentro ajustado a las costumbres de nuestra sociedad, de cuyos defectos y cualidades participa. Pero tengo confianza en que Claudio González Rucavado nos dará obras de más vuelo, donde desenvuelva vivamente los problemas psicológicos a que se muestra aficionado; logrará intensificar el estilo y desdeñar de nuestras costumbres lo super-

fluo, para escribir bellas páginas acerca de las más características. Además le corresponderá el cetro del buen hablista, ya que a su edad, y con tantas tareas como domina, surge nítida la prosa de su pluma, inmaculada de galicismos, y con cierta novedad de lenguaje propensa a una académica regeneración de la literatura regional”.

Siempre la unidad total de sus prosas está bien lograda y de acuerdo con el caso. En los cuentos, el personaje casi siempre es lo principal y a él se subordina el acontecimiento. Por lo tanto se podrían considerar *cuentos de personaje* y no *de acontecimiento*, en general. En *¿Qué veía el ciego Ramos?*, por ejemplo, es verdad que hay relatos de costumbres barbeñas que por sí mismas son unidades; pero desde el principio hasta el fin es el ciego quien toma carácter de verdadero protagonista, mientras que lo demás viene a cuento muy ocasionalmente. Y aunque por un momento nos olvidamos de él con la lectura de tales relatos, como la escena de los pastores, que es un verdadero auto de navidad trasplantando por los españoles y modificado por nuestras costumbres de antaño, el autor nos hace ver la presencia de Ramos en esos acontecimientos, ya como actor o simple espectador, para rematar el cuento con él. En las semblanzas no hay para qué decir nada al respecto, y en las leyendas, aunque el acontecimiento es muy importante, el respectivo personaje fantástico y aun los reales toman un señalado relieve; de ahí que aparezcan tanto los esquemas. Por último, en las crónicas humorísticas y críticas, llamadas por él *Minucias*, la unidad está lograda por diversas maneras, según la intención y el tema.

He tratado hasta el momento, y no en una forma tan clara y precisa como hubiera deseado, ciertos conceptos elementales del contenido, algo acerca de la construcción, un poco de la técnica narrativa y algunas indicaciones respecto de la estructura. Faltaría determinar lo relativo a las formas lingüísticas, y a tal aventura me encamino, aunque muy someramente, porque me hallo limitado por el número de páginas señalado para este libro.

Empezaré por la sonoridad. Este es un elemento importante de toda obra literaria. En la poesía lo es más que en la prosa, y en algunos escritores resulta ser un rasgo estilístico. Lo cierto es que todo escritor, consciente o inconscientemente, busca la sonoridad; cuando menos evita las cacofonías. Un prosista cuidadoso evitará las aliteraciones disonantes o quizás busque las que producen efectos onomatopéyicos; evitará también los términos que suenen mal, así como las consonancias muy fuertes o las repeticiones ingratas, etc. No es raro hallar prosistas que hasta persigan cierto matiz simbólico en los sonidos, aunque tal cosa es más propio de la poesía. Ciertamente don Fabio no ignoraba lo que convenía y lo que no convenía al respecto, y es fácil constatarlo; pero no extremó tal requisito al punto de tener que sacrificar un término o una construcción adecuada en aras del óptimo sonido: la propiedad, el valor onomatopéyico de una palabra u otro motivo es tan importante a veces que bien vale la pena disimular alguna leve cacofonía. Por supuesto que usó términos onomatopéyicos, pero no se atuvo a ellos para conseguir los efectos: los supo asociar con otros elementos, y quizás en esto se podría encontrar un rasgo suyo. Valgan los siguientes ejemplos: “voz sonora y llena de fáciles cadencias”; “discretas carcajadas, que atraen más por el timbre

metálico”; “dos monísimas y cristalinas risas de conejo”; “murmura frases entrecortadas, susurrantes, untuosas”; “ósculo . . . , cuyo estallido le hiere . . . como un látigo”; “el trote vertiginoso del potro” (en la *Cegua*). Aquí, como se ve, hay palabras onomatopéyicas; pero también las hay que no lo son, y que sin embargo sugieren, todas asociadas, la sensación auditiva muy acertadamente, como la frase *de conejo*, el sustantivo *estallido*, el símil *como un látigo*, cuyo sustantivo tiene algo de onomatopéyico sin embargo, porque aunque no reproduzca fielmente el sonido, su primera sílaba lo insinúa junto con el hecho de ser una trisílaba esdrújula para dar la impresión de rapidez; y todo en asocio de otras palabras onomatopéyicas, como *carcajadas*, *murmura*, *susurrantes*, *trote*. Podrían observarse mejor las concurrencias de términos cuyos sonidos y significados se asocian para lograr el efecto semántico y la sonoridad. Véase la frase “el *trote* vertiginoso del *potro*”, donde es onomatopéyica la palabra *trote*, cuya sílaba *tro* logra principalmente el efecto acústico; pero es curioso ver cómo al final de la frase aparece de nuevo esta sílaba en la palabra *potro*, aunque no es ésta una voz onomatopéyica; y para determinar mejor el fenómeno, el sentido que entraña el adjetivo *vertiginoso*. Aún más, para hilar delgado se puede ver que hay cinco oes y dos íes, o sea más vocales fuertes que débiles; además, los tres acentos recaen solamente sobre las oes. En fin, que todo se asocia: sonidos, acentos, lugar de éstos, distribución de los sonidos, colocación de las palabras, sentido de las mismas y asociación semántica.

En *Cadejos* hay el “*graznido* de la lechuza” que “da escalofríos”; se ve “en los perros, si *aúllan*, a los demonios”; se oye al Cadejos “*aúllando y rugiendo*” y su “ligero *casquilleo* de

sus uñas sobre la acera”; también “el *resoplar* por la hendidura de la ventana” y “los intensos gritos entre *aullido* y lamento”. En *La Llorona* se oyen asimismo “siniestros *graznidos*”, y se repite el lamento “como un latigazo que el eco reproduce”, y “el alarido repercute a deshora, por donde el agua arrastra su monotonía”, y “*mumuran* una oración”. En *Capitán* suena “el *bramido* del tigre” y los perros dan “*ladridos* tan dolientes”, y también se escuchan “los *chillidos* estridentes de los duendes”. En *Cosas de Aquileo* se sabe del “sueño . . . *arrullado* de música gutural”, lo que “producía garraspera”, “un *zumbar* de oídos como de riflería en batalla”; o esta frase: “y sacando de lo hondo del pecho un vozarrón . . . acompasado, enérgico, sonoro y ronco”, en donde las sílabas y partes de palabra con oes, enes, erres y eses imitan la voz honda, fuerte y grave. Sílabas, sonidos, acentos, colocación de las palabras, etc., todo en armonía para el mismo objeto. En *Pena de Locura*, *Pedagogía amorosa*, *Un inválido*, *San Bartolomé de Barba*, *El Caballero Kadoch*, etc., se encuentran casos parecidos.

Con el uso del artículo definido a veces habla el autor del personaje como si ya lo conociéramos. En la *Cegua* empieza diciendo: “El alegre viejo era un conversador . . .”; en *Haz bien y no sepas a quién*, así: “La pobre vieja estaba ya vencida”; en *Samuel*: “El difunto de ahora no fue famoso . . .”. Con esto consigue despertar el interés, pero también suele conseguir el mismo efecto de otras maneras, como diciendo el nombre de una persona de la cual no sabemos nada; o bien en forma indefinida, como comienza *Charalinga*: “Raro tipo del tiempo abuelo”; o hacia el final de una *Chica desenvuelta*: “Ella . . . inclina con humildad la

boca hacia los pies de *un hombre . . .*” ¿Quién será ese tipo raro? ¿Quién este hombre? Tal se preguntará el lector. Y así, como convenga usa los artículos.

Con mucho acierto maneja los adjetivos y las demás palabras y formas atributivas; además, las usa mucho, porque con frecuencia describe personas—principalmente—y cosas. Adjetivos, frases y oraciones adjetivas, comparaciones y metáforas, verbos de atribución, todo esto resulta bastante característico en nuestro escritor. Con este material obtiene retratos sico-físicos de las personas, conocidas no sólo por la descripción sino también por sus actos; pinta algún lugar, da la imagen de algunos objetos o describe ciertas costumbres. Del inventario elaborado, aunque no en forma detallada porque tal cosa no se requiere, he podido constatar que en la prosa del señor Baudrit hay un considerable número de elementos morfológicos y sintácticos en función atributiva. Y en cuanto a los adjetivos propiamente dichos, son más los caracterizadores, asociados con no pocos de los llamados exornativos o afectivos; en último término se hallan los que son una simple fórmula. Hay, además, algunos adjetivos que ofrecen una imagen difusa cuando esto conviene y es oportuno. Así, junto a los “montes *escarpados*” (adjetivo caracterizador), las “nubes *resplandecientes*” (adjetivo que es una fórmula); o *suspirados* labios” (adjetivo que sugiere ideas difusas).

La enumeración de sustantivos (sujetos o complementos, generalmente directos), de adjetivos y verbos es común: “Vinieron las manifestaciones tranquilas; lánguidas miradas acompañadas de suspiros compresos; la emoción que hace palidecer; paseos de esquina a esquina



con rastrillar de zapatos y tosecitas secas; persecución al través de las calles, llevando medio pañuelo rojo saliendo del bolsillo de pecho; la carta declaratoria, con su indispensable corazón horadado por tres flechas". "Siguió la negativa rotunda con sus signos clásicos: el portazo en las narices; el giro rápido que enseña la espalda; el chasquido despreciativo con una mueca de desdén supremo..." Aquí se nota claramente un estilo nominal, que continúa en otras partes del mismo cuento (*Pena de Locura*). Nótese, para no tener que transcribirlo, el párrafo de la página 17 que empieza: "Famosos ojos;..." donde vuelve la enumeración, de complementos ahora; y el siguiente: "Con dos cosidas, y un tironcito discreto a las solapas, y una adorable caída de ojos..." en donde hay tres complementos circunstanciales enumerados, con función descriptiva.

Los períodos formados por oraciones coordinadas, también frecuentes, a menudo llevan subordinadas y frases, pero no son demasiado extensos ni complicados; bien contruidos, con una línea tonal agradable y que facilita la lectura. Es también muy frecuente que después de un período mayor haya otro muy poco extenso, como peldaño de reposo.

El vocabulario que emplea don Fabio es rico, pero al alcance de la mayoría de los lectores; usa términos del repertorio abogadil con propósitos humorísticos, y los religiosos casi siempre con igual sentido, según la oportunidad. Crea también algunas palabras que no dejan de tener su efecto gracioso, como *se-diciente*, adjetivo con que denota que el tenorio de *Pedagogía amorosa* a sí mismo se consideraba un don Juan y se daba fama de tal; *cinegesis*, como pasión por la cacería; *carisucio* por cara sucia; *pajarófilo* por amigo de los pájaros y *gatófobo* por

enemigo de los gatos; *gato-maniaco* por tener la manía de perseguir a los gatos, y *paranoia*, helenismo con el mismo sentido que tiene en griego: delirio, locura; y así otros más, pero no usados con el más leve propósito de pedantería, sino más bien de broma.

Junto con las locuciones castizas del habla común y popular usa las costarricenses, muy a propósito siempre, sin caer en vulgaridades ni crudezas. Y también incluye dentro del léxico castizo bastantes costarriqueñismos y americanismos. Por este motivo he agregado un glosario con los más importantes.

Los diminutivos que aparecen en la obra interesan porque muy raramente expresan pequeñez sino afectividad; por ejemplo las “*cabecitas de ganado*” de Florencio Villegas, para denotar cariño y que son pocas; Charalinga “*era riquillo*”, con lo que expresamos muy corrientemente que una persona es algo rica, o que “*tiene platilla*”; “*el peligrillo de acompañarlos*” en caer en el ridículo, para denotar cierto temor; el “*tironcito discreto a las solapas*” del tenorio, que conlleva el ridículo; “*les ponen el hombro a los angelitos*”, “*la amiga de los hijitos*”, “*todos aquellos cholitos*”, para expresar cariño; “*el fogoso chiquitín*”, con que se manifiesta afecto y también que es gracioso el niño; “*llegaban siempre los agradecidos viejecillos*”, entre cariño y compasión, y tal vez otros sentimientos; “*los quince coloncejos*” que recibía la vieja no sólo indican desprecio; y los “*quinientos colones... bien anudaditos*”, que le encontraron cuando murió, para expresar el cuidado y esmero en el hecho. Luego los diminutivos adverbiales: “*prontito, prontito nos lleva el demonio*”, que no sólo sustituye al superlativo “*muy pronto*”, sino que lleva su buena carga afectiva; o el “*ahorita mismo nos casa*”, dicho con alegría, resolución,

premura y voz de mando por la chica. Por último el gerundio diminutivo en la *Llorona*, cuando el Demonio, “brincando, *brincandito*, llegó a Nicoya . . .” Bien se ve cuánto significa este gerundio así. Pero tal vez lo más importante del caso es la oportunidad y manera como don Fabio usa estos diminutivos tan corrientes en nuestra lengua común.

Cierto matiz estilístico, aunque no constituya acaso un rasgo definido en nuestro escritor, es la concretización de lo abstracto. No falta esto, por cierto: “deshecho el éxito acariado”; “encendido enojo”; “manso anhelo”; “tristeza pálida y hundida de pecho”; “las bajuras de los vicios”; “tibias redondeces”; “muda devoción”; “ósculo de fuego”; “quemante vejamen”; “mirada encendida”; “caricias interesadas”; “conciencia ambulatoria”; “coquetería que ataca”. Aquí volvemos a caer en el uso del adjetivo, como puede verse.

Así como las acumulaciones de sustantivos alternan con las verbales y adjetivales—como ya he dicho—, al punto que hace falta precisar si el estilo es más nominal que verbal, también aparecen las repeticiones intencionales, como “brincando, *brincandito*”, “Muy bonita tu historia—me dijo—, muy bonita”; “prontito, prontito se lo lleva”; “siempre desyerbados, siempre . . .”; “si muchos, muchísimos no se le adelantaran en el oscuro viaje”; “Aquel individuo hablaba—si este verbo puede aplicarse a una manera vertiginosa de echar palabras—, hablaba, hablaba, hablaba . . .”; “¡Ay, Juan, ¿dónde estás que no te veo? ¡Juan, Juan!”; “Mucho pero muchísimo”; “Al contrario, bondadosa estrella, muy al contrario”; y otras más con las que logra excelentes efectos, muy diversos. Son acumulaciones, son paralelismos de

mucha eficacia como expresión externa e interna al mismo tiempo.

Con la anáfora redondea hermosos períodos, como cuando habla del mes de mayo: “Es el mes en que las plantas se enamoran con las galas de sus flores; en que parásitas colgantes perfuman como incensarios las soledades cóncavas de la selva; en que los animales todos acuden a la gran fiesta del amor”. Hay aquí, además, metáforas (la gran fiesta del amor), un símil (como incensarios), concretización (soledades cóncavas) y una interesante aliteración obtenida por las eses, constante en todo el período, con lo que se obtiene una sensación de suavidad y serenidad en el ambiente. O véase este otro en donde la anáfora es la figura que, como si dijéramos, aglutina las partes: “. . . donde ella puso una mirada gentil de gratitud para un cumplido, siempre vieron los fiscales perspicaces—las mujeres feas y desdeñadas—un asomo de coquetería; donde ella deslizó una frase inocente, se tomó nota de una anuencia pecaminosa; donde hizo un pequeño alarde de su busto turgente, se le apuntó una insoportable desfachatez; donde exhibió con el tranquilo esplendor de las flores su opulenta belleza, en paseo o en la calle, se le puso a cuenta un desenfadado afán de atraer cortesanos”.

Este paralelismo es frecuente en el escritor, ya sea anafórico, ya contenga quiasmos, antítesis, metáforas, metonimias, etc. Véase de nuevo la construcción paralela en lo que sigue: “Más tarde una invitación a la cena de un baile. Después una visita al palco en que Fidelina se sirvió charlar con él un rato. Luego, nada más”. Aunque son puntos y aparte los que aquí aparecen (los he transcrito como puntos y seguido para ganar espacio), los tres miembros tienen construcción paralela, y el último remata muy gra-

ciosamente con ser una suspensión. O este otro párrafo, construido con cuatro oraciones semejantes; las dos primeras intransitivas y con sus elementos traspuestos (primero el verbo y luego el sujeto); las otras dos también semejantes, pero formando quiasmo: “Comenzaba la vela. Seguía la música. Continuaban los rezos en voz alta, las limosnas piadosas eran recogidas en un platón”. Esta parte se enlaza con la siguiente, en donde hay otra seriación sindética: “y el señor Villegas tomaba asiento en la otra silla del corredor, y esperaba en actitud sumisa . . . a que el sueño le amenazara con hacerse profundo para entonces . . .” Y aquí viene otra serie de frases oracionales: “mandar que las candelas se apagaran, recoger al Divino Hijo, hacerle trasponer la puerta de la habitación y acostarse todo el mundo con la consigna de madrugar el Domingo de Ramos”. No hay para qué seguir; el lector encontrará con mucha frecuencia este tipo de figuras de dicción: seriaciones, enumeraciones, acumulaciones, paralelismos, anóforas con quiasmo o sin él, clímax, etc. En todo esto juega un papel muy importante el ritmo, la línea tonal, de modo que los períodos adquieren cierta entonación característica.

Don Fabio es un prosista que tiende a la sencillez, al estilo compendioso, llano, tranquilo. Siente aversión por la pedantería expresiva, la afectación y lo hinchado. Ni lo complicado, ni lo altisonante, ni lo florido, ni las minucias y detalles narrativos triviales, ni los vistosos adornos y perifollos. Toda su prosa lo manifiesta y en ella varias veces denuncia tal aversión. Y cuando toma un tono prosopopéyico es para burlarse de él o de las personas, como cuando les dice a los diputados: “!Salud, Padres de la Patria! ¡Conscriptos soberanos, salve!” Esta iro-

nía se nota más con lo que dice a continuación: “Aunque bien visto esto de salve es más propio y aparente para decírselo a Costa Rica. Recomendando a cualquier Arcángel que se le presente a las horas beatíficas en que suele encomendarse a Dios y se lo espete: ¡Dios te salve, Costa Rica!”

Pero no porque la prosa del señor Baudrit sea sencilla carece de tropos, alusiones, citas, riqueza de léxico, etc. Al contrario, de todo esto hay más de lo que se pudiera suponer. Lo que pasa es que muchas de las figuras no tienen apariencia de elementos exornativos por la naturalidad, por la falta de artificio. Además usa muchas metáforas, comparaciones, hipérboles, metonimias, sinécdoques, antítesis, etc., que son las de la lengua de todos, pero traídas a cuento con admirable propiedad y oportunidad. Precisamente en esto, en la manera de usar los variados recursos, personales y comunes, se halla el secreto de su creación, de su “habla”.

Mientras por un lado fluye con toda naturalidad una metonimia suya, como “El Sábado de Pasión caía sobre la hojarasca de caña la verdura de la *uruca*”, por otros muchos aparecen las populares, las familiares, las de la lengua, como “sin un alma que le prestara auxilio”. Con sus metáforas, como “colocó alas hacia la eternidad”, las que son ya manera de decir, moneda corriente de insuperables quilates. Con ironías, paranomasias, antítesis, comparaciones, alusiones, hipérboles, equívocos y diversos juegos de palabras consigue efectos humorísticos, las críticas risueñas, las bromas y todo su gracejo y frescura.

Traer ejemplos aquí de todo esto sería extenderme demasiado. Más adelante ofreceré algunos, muy pocos, a fin de comprobarlo. Ahora prefiero pasar a un aspecto importantísimo del autor: el irónico y humorístico.

Veta de agua fresca, no contaminada, que fluye dentro de la prosa—torrente sereno—del señor Baudrit es el humor, el buen humor. A veces el fluir es soterráneo, pero brota con frecuencia, sorpresivamente a veces, aquí y allá, como risueños manantiales, aun en medio de situaciones conmovedoras y solemnes. De todo saca la nota cómica y en mucho clava la espinita crítica; en todo halla el motivo oportuno para la fina ironía, el grocejo, la broma. De cuando en cuando asoma la malicia, muy velada, muy graciosa, muy discreta. Cualquier cosa le da motivo para ello: las escenas y tipos populares, los niños con sus travesuras y percanes, los políticos y su política, las costumbres y sucesos de la vida cotidiana. Todo con finura y comedimiento; jamás en forma grotesca y exagerada. Lo que dice el autor acerca de las burlas de Curucho, personaje que describe en la semblanza que lleva igual nombre, se le puede aplicar a él mismo (véase *Curucho*, página 68, de la línea 5 en adelante). Efectivamente, su actitud y “aptitud caricaturesca no es vulgar . . . , no es para chiflar a caballo”. El abrió “cátedra para la carcajada, desterrando del campo la impertinencia, la grosería, la necedad y otras basuras y tachas que la ensucian y afean”, y fue “deleitoso en efecto . . . , el espectáculo salpicado de situaciones en apariencia contradictorias”. Como “taimado malicioso a lo Sancho Panza . . . , descubre a dónde le aprieta el zapato a cada prójimo y lo manifiesta con gracejo y precisión, indicativa de que conoce bien la tusa con que se rasca”. Sí, hay que convenir en que debe aplicársele lo que dice de Curucho: que conocía lo pedante del género y no establecía grandes diferencias en las categorías, pues “ya le daba lo mismo Chana que Juana; y eso significa que en cada quien no avistaba sus pos-

tizas cualidades o distintivos, puesto que ejercitaba los ojos en contemplar a fondo el ridículo universal, ese nivelador suprademocrático, así exhiba vestidos de gala o camine desgarrado con las patas en el suelo, provisto de títulos facultativos o del todo ignaro”.

El humorístico es un género muy difícil: el afán de ser gracioso puede dar al traste con el gracejo hasta caer en lo sin gracia; la grosería suele provocar repulsión; la inoportunidad causar desagrado; el manejo inadecuado de los recursos puede llegar a un efecto contrario, anular por completo la gracia; la crudeza, el desenfado, lo muy descarnado y patente, salvo que se logre con una forma muy excepcional, son cosas repugnantes. Don Fabio no pecó en ninguno de estos sentidos, pues manejando muy bien el riquísimo acervo de recursos logró efectos que sólo él ha podido lograr así, de manera tan inconfundible. A veces comienza hablando con mucha seriedad, y cuando menos lo espera uno, allá te va la nota cómica, el chiste oportuno, la satirilla discreta, la ironía risueña, la malicia encubierta . . .; fino humorista que provoca la risa franca y sana o la sonrisa reprimida; crítico bienintencionado, sin acritudes ni malevolencias. Y algo más: al hablar de ciertos personajes, principalmente los humildes, suele despertar la compasión más sincera detrás de una sonrisa. El reír y el llorar confundidos. ¡La vida! Nuestro escritor la toma en serio y en broma; de aquí los acertados contrastes: mientras exalta el lado serio, solemne o doloroso, va a dar en el risueño ridículo, antitético, directamente o de soslayo. La crítica, por otro lado, no es mortificante ni rebaja a las personas a quienes va dirigida, porque procede en tal forma que ellas no pierden por ello sus méritos genuinos y tampoco sufren detrimento en la es-



tima conquistada. Pero . . . reímos a costa suya.

Veamos algunos ejemplos, no tomados expresamente, con el objeto de comprobar algo de lo dicho. Los tomaré de las pequeñas crónicas llamadas por él *Minucias*, por ser eminentemente humorísticas, irónicas y críticas. La que lleva por título *Qué va a decir Carnegie* comienza de este modo: “El pomposo y halagüeño Tribunal de la Paz va a tener un palacio”. Esta es una noticia, escueta, simple. Después comienza la gracia y la ironía de una manera muy ocurrenente: “Esto no se duda por cuanto ahí están las monedas que compran piedras, piedras que levantan paredes, paredes que sostienen techo, techo que cobijará la augusta y suspirada reina y diosa del mundo”. Esta parodia oportuna evoca un cuento de repetición muy conocido entonces por los niños, posiblemente de origen español pero con variantes costarricenses. El efecto gracioso, e irónico al mismo tiempo, es muy eficaz. Luego sigue otro párrafo que se acerca más al sarcasmo: “No importa que mientras aquí edificamos, allí ronquen armados hasta los dientes; y allá muy lejos se estén apagando el candil, como antaño, moros y cristianos. *¡Peccata minuta!*” Empieza el párrafo con una concesión irónica de lo contradictorio: mientras por un lado se construyen palacios a los tribunales de la paz, con pompas de propaganda, por otro se matan los hombres. Esta pequeña unidad se compone de una sola oración principal con dos subordinadas que son sus complementos directos; la última, a su vez, con una adverbial de modo, comparativa. La principal tiene una tercera subordinada, también adverbial, de tiempo, que establece el contraste (mientras aquí edificamos, allí . . . , allá . . .). La comparativa es importante porque da a entender lo irreconciliable de los bandos, y es alusión.

corriente de nuestra lengua. Por fin, como remate irónico, la frase latina. En las palabras usadas se ve un poco de onomatopeya en *ronquen armados*, junto con esto la frase hiperbólica del habla cotidiana “armados hasta los dientes”; luego la otra expresión figurada popular “apagarse el candil”.

Después sigue otro período lleno de alusiones a los fabricantes de armamentos, y citas de animales de ahora y antediluvianos, con doble sentido todo, aludiendo a las armas (el *armado*, o sea el armadillo, y el pez espada, en compañía del megaterio, a fin de indicar que todavía no hemos avanzado en tal sentido), para terminar diciendo indirectamente lo paradójico de construir un cuartel de guerra a la guerra, al punto que vendrán peregrinos, cuando la paz llegue a ser un hecho real en el mundo, a ver el monumento histórico.

Luego comienza el párrafo siguiente con una oportuna y graciosa alusión al discurso de don Quijote, el que parodia en parte a fin de conseguir con ello el gracejo: “¡Dichosa edad y siglos dichosos! Entonces los periodistas podrán ser algo más francos que ahora y decirles al pan pan y al vino vino, sin temor a que nadie los contradiga . . .” Y lo jocoso aún se va extremando más: “y sin necesidad de que surja detrás de cualquier esquina un bastón delante de un brazo, o se estire un revólver a darle unos buenos días . . . de cama o reposo eterno”.

El lector atento, al ir leyendo con cuidado las pocas *Minucias* que seleccioné para este libro, puede ver los múltiples recursos del escritor para conseguir sus propósitos. En tales crónicas hay un juego sorprendente de palabras, frases, refranes, alusiones de todo género (literarias, históricas, jurídicas, etc.) Aun el lector de ahora puede reír, no obstante que la mayoría

de los personajes y los sucesos han quedado casi medio siglo atrás. Para aclarar la comprensión de algunas alusiones encubiertas, que sin mucha dificultad comprendían los lectores de entonces, he puesto al pie de la respectiva página las notas más indispensables. Sin embargo quedan tal vez algunas cosas un poco oscuras, pero al menos hacen suponer lo que el autor quería expresar. Por ejemplo, en la *minucia* que se titula: *¡Más respeto a la Poesía, señor don Felipe!* se supone que se refiere al hecho de habersele rebajado el sueldo al poeta Lisímaco Chavarría, empleado de la Biblioteca Nacional. Esto fue en 1910, cuando asumió la Presidencia de la República don Ricardo Jiménez Oreamuno, quien procuró economías “echando las famosas tijeras a los sueldos” de los empleados. El don Felipe del título era don Felipe J. Alvarado, Ministro de Hacienda. Habla el autor del general Villegas, que vivía en Limón, donde tenía una pequeña empresa periodística, de la que se burla el escritor con una hipérbole (*famosa empresa*), y luego sigue la paranomasia “realez . . . reales . . . en efectivo”. El lector de ahora no entendería quizás por qué insiste don Fabio en el juego de palabras: “vista”, “parpadear menudo”, la transcripción del verso de Lisímaco “Ya mis ojos no alcanzan, pobre anciano”; y todo lo que le dice al señor Villegas: “Hombre General. Por algo no le encanecen las cejas. Su vista tiene que ser excelente; y si no fuera agravio, le dijera a tono de galantería que me recuerdan los ojos del águila, del buitre y hasta los de nuestro modestísimo gabilán, para no hablar de camaleones, perversos seres”; por último el párrafo con que termina, en que alude nuevamente a los quevedos del General y al “anteojito del relojero o microscopio de caucho, ensamblado en el

ojo para mirar dentro de la maquinaria si hay *ripio* o cosa así". Pues todo esto hace suponer —tal vez estoy equivocado— que el General "tuvo muy buen ojo", o sea mucho cálculo, para abjurar de un partido político y afiliarse al otro (había dos). De ahí la irónica galantería de compararlos con los del águila, etc. y también irónicamente no quiera hablar del camaleón, animal que cambia de color. Luego hay otras alusiones: cuando medita en el mal que hace un buen Gobierno" (bonita antítesis), refiriéndose a don Ricardo Jiménez, por lo que poco después dice que el bardo se ha quedado "sin Beatriz y sin el retrato". Este cambio de nombre en el refrán (Beatriz por Inés) lo entiende cualquier costarricense aún. Por último, y para no escudriñar más, la palabra *ripio*, al final casi de la crónica, es otra alusión muy disimulada a la poesía de Lisímaco. Pero aunque fuere necesario aclarar mucho de lo que se dice en estas crónicas, aún sin esto reiríamos los lectores, porque además de entender algunos sentidos y suponer otros, la prosa conserva una frescura permanente. El logro artístico es lo que les da perennidad a las obras.

Para darle fin a mi estudio conviene el comentario analítico, por lo menos del principio solamente, de un cuento "serio", así, entre comillas, porque ni en lo serio falta jamás la nota humorística. Tomaré cualquiera, éste: *Haz bien y no sepas a quién*.

Es necesario detenerse en el título. Nótese que es un refrán, escogido exprofeso y alterado también intencionalmente por el autor. La antigua forma española era *Haz bien y no cates a quién* y la variante nuestra es *Haz bien y no mires a quién*. El cambio de verbo (*sepas* en vez de *mires*) indica el propósito. Es un rasgo estilís-

tico del autor alterar los refranes y dichos circunstancialmente. Este no es un mero título, sino un miembro integrante de toda la unidad, en íntima relación con ella. No sólo sugiere aproximadamente alguna acción generosa como médula del asunto, sino que resulta ser la propia moraleja del cuento: don Fabio le hizo un favor a una anciana sin conocer su avaricia y falta de gratitud; hizo un bien sin conocer a quién, aunque fuera su paisana de Barba. Lo malo para su desencanto fue que al fin supo quién era, o mejor dicho, cómo era la vieja. Por eso termina el relato con la exclamación: "Mejor lo hubiera ignorado siempre!" Así vemos cómo, desde el refrán que funciona como título hasta el sintagma final, prevalece la idea del acto caritativo, no importa quién sea la persona favorecida. Esto justifica no sólo hasta la mentira piadosa, por más que los prójimos suelen desilusionar con su conducta. Pero además de ser el título como una síntesis y la moraleja del cuento, es asimismo una especie de anticipación que, por ser muy velada, provoca el interés.

Veamos ahora cómo empieza:

"La pobre vieja estaba ya vencida".

Examinemos antes la forma: esta oración es un miembro que se halla solo, destacado, con punto y aparte; él nos coloca frente al personaje, inmediata y directamente; se nos da una idea general de la anciana y se nos prepara el ánimo así para la compasión. ¿Cómo se obtiene el propósito? Veámoslo: un sujeto (la vieja), cuya sola idea es ya un dato importante que no deja de tener al menos una leve afectividad; pero ésta se intensifica con el adjetivo antepuesto, afectivo (*pobre*), muy común en la lengua de todos como expresión compasiva. Luego un

atributo (*estaba ya vencida*), en donde hay un adverbio muy importante (*ya*) con el predicado (*vencida*). El adverbio indica la irremediable condición de la vieja, su imposible retorno al vigor: “estaba ya vencida”, definitivamente vencida. Y este predicado metafórico, también corriente, pero más gráfico, sugestivo, emotivo, elocuente. La oración toda, así, tan sencilla y breve, destacada como una bandera, encierra una fuerte dosis de afectividad junto con las ideas; es un sintagma de feliz acierto. Pero hay más todavía que debemos notar: el artículo *la*. Empieza hablándonos el escritor de *la* vieja, no de *una* vieja, como si la conociéramos. Esto, indudablemente, surte un efecto mejor: acentúa el interés por saber quién es esa vieja que tan presente se halla en la conciencia del escritor, qué hizo, qué le sucedió.

¿Hemos terminado con este sintagma? No. Hay que detenerse un poco más en él para decir que aunque don Fabio está iniciando una prosa, la oración que nos ocupa es un perfecto endecasílabo, clásico, y con los acentos dominantes en las mismas sílabas de aquel verso de Garcilaso: “de verdes sauces hay una enramada”. El mismo ritmo, la misma cadencia en cuyas amplias ondas boga serenamente la emoción; parece como si se percibiera la hondura y dilatación de un remanso: dos largas depresiones y dos cimas determinadas por los acentos. He aquí el efecto del ritmo en la prosa.

Después de la pausa introducida por el punto y aparte, viene ahora una especie de comprobación:

“Había trabajado tanto, y madrugado y corrido, que los setenta años le pesaban en extremo”.

Sí, por esto la pobre vieja estaba ya ven-

cida. Pero hay que ver cómo condensa y ordena el autor este período: no dice “porque había trabajado mucho, etc.”, sino que evita la conjunción causal y prefiere darle una forma breve, por medio de la elipsis, y exclamativa. Menos palabras y más expresividad. Pero no es una exclamación violenta, ni siquiera tiene los signos exclamativos; y así tiene que ser, con intensidad honda, reposada y no súbita; es la afectividad íntima, donde se aquieta la corriente emotiva.

En este período hay una enumeración compuesta de tres términos, tres participios con el imperfecto del auxiliar *haber* que origina tres formas en pluscuamperfecto, pero dos de ellas elípticas, con el auxiliar común, y también común a las tres el adverbio *tanto*. Esto condensa la coordinación y además da lugar a una línea rítmica adecuada al movimiento emotivo. Con la colocación de los términos se logra el ritmo y la entonación apropiados, véase: en la primera oración del período hay una línea tonal pareja que sube en la penúltima sílaba de la última palabra (*tan-to*) y baja en la sílaba final; después se corta con la pausa de la coma, que es otro modo de prolongación:

“Ha - bí - a tra - ba - ja - do tan - to.

Luego sigue otra parte (las otras dos oraciones coordinadas), compuesta de dos participios, que son dos formas verbales elípticas: “y madrugado y corrido”. Como se puede ver, hay aquí una seriación sindética, donde la repetición de la conjunción *y* no sólo da la sensación de lentitud, sino de continuidad en la acción. Este pequeño detalle tiene un importante contenido semántico, lo que asociado con el ritmo produce mejor efecto:

“Había trabajado tanto, y madrugado y corrido”

Sigue otra coma (que es otra pausa), después de la cual empieza la tercera porción del período:

“que los setenta años le pesaban en extremo”.

Aquí se puede ver cómo continúa el ritmo lento; la línea tonal es pareja en un largo trecho para ir bajando al final, a partir de la última sílaba de la palabra *años*, hasta el punto, en donde se corta. Las dos comas dividen el período en tres porciones, muy acertadamente.

Ahora conviene examinar las palabras del período. En él se aclara cuanto había sugerido ya la primera oración con que se inicia el relato, pero veamos con qué términos: “*Había trabajado tanto* (un pluscuamperfecto y no un perfecto, porque el primero da la idea de una acción repetida, habitual en el pasado: y el adverbio *tanto*, con el acento de mayor intensidad, de modo que el sentido y la mayor intensidad acentual que soporta le dan al adverbio un valor expresivo de suma importancia), y *madrugado* (forma del pluscuamperfecto elíptica, más expresiva por condensada; y el sentido del participio, tan sugerente: son los pobres, los que tienen que buscar el pan de cada día, quienes madrugan; son ellos los que deben abandonar muy temprano su lecho . . .) y *corrido* (tropo que sugiere la diligencia, la necesidad, el apuro frecuente de los pobres; otro pluscuamperfecto elíptico), *que los setenta años le pesaban en extremo* (es otra figura, en donde los años se concretizan, como si fueran una carga; y la frase adverbial *en extremo*, un tanto hiperbólica, más expresiva que *mucho*, *demasiado*,



etc.) Por último las copulativas repetidas que dan origen a la seriación sindética, ya comentada arriba.

Por supuesto que aquí las figuras no son propiamente literarias, puesto que se hallan en el curso de la lengua cotidiana; pero el autor, sin propósitos propiamente exornativos sino expresivos, las eleva hasta la categoría de la lengua literaria con su manera de usarlas y la oportunidad con que las aplica.

Suspendo aquí el análisis. Valga lo examinado para darse cuenta de que don Fabio Baudrit González no es un escritor corriente. Sabía escribir bien y poseía una vasta cultura literaria. Manejaba con sumo acierto los materiales que nos ofrece el idioma. Disponía de una riqueza considerable de recursos y con ellos compuso gran cantidad de obras que ocuparán un preferente lugar en la literatura de Costa Rica. Escritor costumbrista, inconfundible por sus diversos rasgos estilísticos; excelente prosista del buen humor, incomparable por su finura; maestro de la amable ironía y de la crítica inocua y bien intencionada. Que sea mi ensayo —modesto y limitado como su autor— el homenaje más cálido que puedo tributar a su memoria.

*Arturo Agüero Chaves*