

## **LA POÍESIS DE ABELARDO DÍAZ ALFARO Y LA NARRATIVA DE JUAN BOSCH: DOS AFLUENTES DE UN MISMO RÍO ACTANCIAL PROTAGÓNICO<sup>1</sup>**

The *Poiesis* of Abelardo Díaz Alfaro and the Narrative of Juan Bosch:  
Two Tributaries of the Same Protagonist River

*Emilio Ricardo Báez Rivera, Ph. D.*  
*Catedrático*  
*Universidad de Puerto Rico*  
*Correo electrónico: emilio.baez3@upr.edu*

### Resumen

La calidad poética de los cuentos de Abelardo Díaz Alfaro contrasta de su faz con la esencialmente narrativa de Juan Bosch, en especial si se considerara el paralelismo actancial-protagónico y temático a fin de justipreciar la categoría poética en el autor puertorriqueño y la categoría narrativa pura en el dominicano. Se parte de dos pares de cuentos de acuerdo con la congruencia de sus protagonistas («El Josco» y «El funeral», que comparten una prosopopeya taurino-simbólica, y «Bagazo» y «Los amos», cuyo eje común se identifica en el campesino oprimido y explotado) para destacar, en textos de homogénea reciprocidad, el uso intencional de las figuras poéticas y hasta de patrones rítmicos en la prosa de Díaz Alfaro, de ausencia total en Bosch.

---

<sup>1</sup> El presente trabajo es una puesta al día de una monografía que fue requisito final del curso El Cuento Hispanoamericano, dictado por el Dr. Ramón Luis Acevedo Marrero, derivada, a su vez, de un ensayo titulado «Abelardo Díaz Alfaro: ¿cuentista o poeta?», con el cual obtuve el Primer Premio –en la categoría de maestro de Español– en el certamen convocado por la Región Educativa de Caguas Sur, con ocasión de la Semana de la Lengua de 1996, dedicada a este insigne escritor cagüeño. Agradezco a mi exalumno y ayudante de investigación, Kevin José Matos Rivera, la transcripción en Word del manuscrito impreso de la monografía original, con más de dos décadas a cuestas.

*Palabras clave*: categoría poética, ritmo, figuras literarias, poema en prosa con estructura narrativa, cuento poético, Abelardo Díaz Alfaro, Juan Bosch

#### Abstract

The poetic quality of Abelardo Díaz Alfaro's stories strikingly contrasts with the essential narrative quality of Juan Bosch, especially if the main actors and thematic parallelisms were considered in order to justify the poetic category in the Puerto Rican author and the pure narrative category in the Dominican. Based on two pairs of stories according to the congruence of their protagonists ("El Josco" and "The Funeral", which share a bullfighting-symbolic prosopopœia, and "Bagaso" and "The Masters", whose common axis is identified in the oppressed and exploited peasant) to highlight, in texts of homogeneous reciprocity, the intentional use of poetic figures and even rhythmic patterns in Díaz Alfaro's prose, is totally absent in Bosch's texts.

*Keywords*: poetic category, rhythm, literary figures, prose poem with narrative structure, poetic tale, Abelardo Díaz Alfaro, Juan Bosch

*Recibido*: 6 de abril de 2019. *Aprobado*: 5 de agosto de 2019.

En el Ateneo de Madrid y ante la perplejidad unánime de la Academia hispanoeuropea, en 1921 Vicente Huidobro dictó una conferencia que les abriría con bombos y platillos las puertas del creacionismo a los escritores e intelectuales del otro lado del Atlántico. En ella, el poeta chileno proponía osadamente que la Poesía –honro sus mayúsculas–, por carecer de significación gramatical, tiene el cometido de desafiar la Razón, puesto que posee otra representación mucho más profunda «que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada» (82). Cuando el lector cruza el umbral del lenguaje expositivo y se adentra en el recinto insospechado de lo poético, su alma, transida de belleza, se enferma por el único lenguaje que la invade y estremece. En mejores palabras, las de Huidobro: «Entonces se apodera del alma la fascinación misteriosa y la tremenda majestad» (84).

La narrativa de don Abelardo Díaz Alfaro no está exenta de esta magia inefable que afiebra el alma y, aunque por género se conoce que

escribió cuatro símbolos –según Concha Meléndez–, cinco cuadros –el mismo autor los llama así– y cinco relatos memorables<sup>2</sup> en su ovacionado *Terrazo*, por el calibre de su lenguaje resulta perentorio rectificar que compuso más bien poemas en prosa con mera estructura narrativa, al modo de los cuentos poéticos de Rubén Darío. Leyendo detenidamente la narrativa breve (los primeros cuatro textos) que comprende *Terrazo*, el lenguaje revela en los niveles fónico y léxico-semántico más a un poeta que a un cuentista en el sentido estricto<sup>3</sup>. Sin desatender las características típicas del cuento que exhiben dichos textos (entre otras: trama sencilla, escasez de personajes, ambiente preciso y estructura piramidal en una prosa concisa), su lenguaje, saturado de recursos poéticos, orienta inevitablemente al lector hacia el norte de lo inenarrable. Aquí –cómo dudarlo– radica la «atmósfera encantada» de *Terrazo*; aquí comienzan las aguas en las que el lector, con la mirada fija en lontananza, boga mar adentro sobre la superficie turbulenta de un léxico conjurado de prejuicios gramaticales.

Los textos de *Terrazo* merecen sendos ensayos en los que se ventilen, a la luz de un justo y minucioso estudio crítico, los méritos evidentes de su categoría poética. En esta ocasión, me ocuparé de comparar sus primeros dos con otros textos del afamado cuentista Juan Bosch –dado su paralelismo actancial protagónico y temático– para contrastar lo que podría entenderse como categoría poética en el autor puertorriqueño y categoría narrativa pura en el dominicano. Mi comentario abarcará dos grupos según la naturaleza de sus protagonistas: el primero incluye «El Josco» y «El funeral», cuyo paralelismo se basa en una prosopopeya taurino-simbólica, y el segundo, «Bagazo» y «Los amos», en los que el campesino oprimido y explotado cobra significativo relieve.

De conocimiento general es que «El Josco» descuella en la literatura insular –y aun franquea nuestras costas ocupando sitios de prominencia

---

<sup>2</sup> Se refiere a los cuentos; de esta manera, la célebre crítica literaria puertorriqueña concede más relevancia a la función poética que a la de exclusiva narración de los textos dialfarianos (26).

<sup>3</sup> La visión del P. Pío Medrano Herrero trasciende aun la de mi convencimiento en torno a Abelardo Díaz Alfaro como poeta; lo equipara con el profeta veterotestamentario al adjudicarle una función primordialmente socio-redentorista a sus textos: «Los defensores de los israelitas oprimidos fueron los profetas; de los jíbaros puertorriqueños pintados en *Terrazo* lo es Abelardo Díaz Alfaro» (6). Lo curioso en esto es que la revelación de los profetas también se expresó mediante símbolos y alegorías poéticas, otro elemento que comparte el autor cagieño con aquellos.

y en la hispánica<sup>4</sup>— como uno de los mejores «cuentos» de don Abelardo, quien, sapientísimo, supo abrir *Terrazo* con vino de suprema calidad. Desde sus primeras oraciones, cumple efectivamente con los requisitos básicos de todo buen cuento: engarzar al lector con un impacto inicial que contrarreste cualquier intento de evasión, seduciéndolo, tentándolo a proseguir en su ejercicio con el texto para llevar a feliz término el acto milagroso de una segunda génesis: la recreación textual. Salta a la vista cómo el narrador recibe al narratario con tres oraciones que carecen por completo de verbos conjugados: ¿prosa o poesía? «Sombra imborrable del Josco» (19): con el primer grupo nominal, el narrador presenta al protagonista, que simboliza la esencia del ser puertorriqueño<sup>5</sup>. «Sombra imborrable»: comienza la narración con un tono lúgubre, fatídico, augurante de tragedia ineludible. «Sombra imborrable»: destaca los efectos alusivos a la afirmación nacional, la innegable «mancha de plátano» que distingue al puertorriqueño de los demás pueblos que habitan la Tierra. Así, como boceto, queda recortada la silueta del Josco, monarca isleño, sobre su trono natural: «el lomo negro del cerro Farallón».

La segunda oración de «El Josco» enfoca uno de los tres componentes étnicos: el hispanoeuropeo. «La cabeza erguida» es un referente claro del orgulloso abolengo español; no obstante, hay un evidente amago de desafío en «las aspas filosas» con las que el toro isleño combate la tarde profética de desgracia. De ahí el gerundio «estoqueando», el cual metaforiza la cornamenta taurina con dos espadas cortas que pugnan contra un torero —personificado en la tarde— que ondea su color rojizo sustituido por un «capote en sangre», vaticinio infalible del óbito más lamentable.

---

<sup>4</sup> Esta consideración no es exagerada. El agudo y autorizado juicio de Ricardo Gullón versa a propósito: «“El Josco” y “Los perros” han pasado a formar parte de la mejor literatura narrativa de nuestro tiempo, y su autor figura desde ahora entre los más distinguidos del género» (12).

<sup>5</sup> Una rápida ojeada por la crítica literaria ilustra —acerca del simbolismo del Josco— un acuerdo general: Concha Meléndez lo llama «símbolo de sentido nacional» (26); Ricardo Gullón lo consigna como «una alegoría transparente del destino que . . . está reservado a su pueblo» (12); Juan Diez de Andino lo señala «símbolo de nuestra tragedia» (S-4); Gloria Feiman Waldman especifica el «símbolo del toro como modo de plantear el conflicto entre el puertorriqueño y el norteamericano» (20) y Josefina Guevara Castañeira lo consagra como «un simbolismo y una realidad . . . de este pueblo fuerte, digno, macho y bravo por herencia, “que no nació pa yugo”, sino para llenar en América grandes y trascendentales destinos» (114).

En la tercera oración, dos determinantes resaltan las razas reducidas al exterminio y a la esclavitud respectivamente: «Aindiado» (la aborigen taína) y «moreno» (la importada africana), completándose la genealogía del puertorriqueño simbolizado en el Josco. Otros determinantes como «hosco», «huraño», «fobioso» y «majestuoso» rememoran «El puertorriqueño», de Manuel A. Alonso, canvas de catorce versos en el que quedó indiscutiblemente plasmada la identidad del nativo insular. En poesía, el narrador deja en escena pictórica y ausente de acción el retrato del protagonista.

Muy diferente es el modo de principiar la fábula del narrador boschiano en el cuento «El funeral». Un incidente súbito abre la acción: las inundaciones provocadas por las lluvias de mayo. La hiperbólica función de imágenes de sonido y movimiento contribuye al estado de alarma explícito en las dos oraciones primeras del cuento: «Cuando empezaron a caer las lluvias de mayo el agua fue tanta que se posó en los potreros formando lagunatos. Despeñándose por los flancos de la loma, chorros impetuosos arrastraban piedras y levantaban un estrépito que asustaba a las vacas» (79). Dominada por la violencia y el peligro, esta escena inicial cumple con el doble propósito de atrapar al narratario mediante la sorpresa y de dar el primer paso hacia la prosopopeya del ganado, con la cual Joquito<sup>6</sup>, el toro protagonista, figura también humanizado más adelante en la fábula sin extrañar al lector. La estrategia está en el uso de la preposición *a* en el último grupo citado (las vacas) cuando el único complemento directo que admite gramaticalmente esta preposición es el de persona. La prosopopeya continúa en la siguiente oración, a cuyo sujeto elíptico se le atribuye el determinante «infelices» y el símil «mugían . . . como rogando que las sacaran de ese sitio». Acto seguido, el narrador boschiano no se desvía en descripciones poéticamente ricas que aplacen la acción —como lo hace el narrador dialfariano—, sino que introduce sin demora a otros personajes como don Braulio, el dueño de Joquito, y a un número indeterminado de «entendidos en ganado» como lo son los peones para que el narratario los conozca por su dinamismo: «don Braulio dispuso que llevaran las vacas hacia las cercanías de la casa, pero se negó resueltamente a que Joquito bajara con ellas».

---

<sup>6</sup> Adviértase la similitud en los nombres taurinos Josco-Joquito. El nombre del protagonista boschiano parece ser derivación en diminutivo que prescinde de la *-s-* media del radical *Josc-*.

Esta resuelta negación del dueño es clave que permite comprender la tragedia de Joquito: la relación de don Braulio con su toro está marcada con una distancia pragmática y mutualista (dueño y toro se benefician uno del otro por utilidad), igual que la de don Leopo con Josco; sin embargo, opuesta radicalmente a la relación Marcelo-Josco. El Josco, «toro macho, padrote de nación», es símbolo heroico del semental boricua con el que Marcelo –el Jincho– se identifica física y espiritualmente por haberlo parteado «una noche negra y hosca», como luego el toro revela ser. Para describir esta relación afectiva Josco-Jincho, el narrador dialfariano acude al lenguaje que mejor habla de los sentimientos: la poesía.

. . . Lo había criado y lo quería como a un hijo. Su único hijo.

Hombre solitario, hecho a la reyerta de la alborada, veía en aquel toro la encarnación de algo de su hombría, de su descontento, de su espíritu recio y primitivo. Y toro y hombre se fundían en un mismo paisaje y en un mismo dolor. (19)

Nótese el símil «como a un hijo», que persigue el desarrollo de la prosopopeya taurina, reiterado por un grupo nominal cuyos determinantes «su» y «único» hacen énfasis en la posesión emocional. Además, la triple encarnación enumerada apunta hacia una proyección plausible del Jincho en Josco.

Josco y Jincho son, a un mismo tiempo, dos jotas que jadean el drama compartido de un mutuo sufrir. Ambos presienten que les será arrebatado el dominio de su tierra y de su contenido significativo (las hembras para Josco y la cultura para Marcelo), de su identidad, y resuelven hacer frente al extranjero invasor. Por eso, cuando el Jincho traía el «enorme toro blanco», sintiendo el imperativo de reivindicación que le inspiraba el «mugido potente y agudo» de Josco, «no pudo contenerse y soltó el toro blanco» (20-21).

En similar situación –aunque por motivo diferente–, Joquito se ve privado de sus hembras desde la tarde en que las trasladaron hasta el atardecer del día siguiente, momento en el cual brama «convencido de que sus compañeras» no regresarán: «lanzó bramidos tan prolongados y tan dolorosos que hicieron ladrar de miedo a todos los perros de la comarca» (79). La prosopopeya y la hipérbole rigen el relato, cuya acción está más cerca del

realismo mágico que del criollismo aludido por Menton<sup>7</sup>. Efraín Barradas recoge esta perspectiva tradicional de la cuentística boschiana al referirse a la «lectura medio errada» del prólogo de Pedro Peix a *La narrativa yugulada*:

[Pedro Peix] reduce la narrativa boschiana a protesta social, a cuadro de la vida del campesino, a cuentos que nacionalizan para su país los logros de la llamada «novela de la tierra» latinoamericana. De esta forma, la complejidad de la cuentística de Bosch, complejidad que no excluye lo real maravilloso y lo fantástico, queda reducida a una sola línea estética...<sup>8</sup> (14)

No en vano he citado a Barradas, aplicable a la obra dialfariana, puesto que no pocos críticos la señalan principalmente como ideológica, política y de compromiso social<sup>9</sup>.

La acción no cesa en «El funeral». Joquito se mantiene inquieto recorriendo el campo durante toda la noche y, antes de rayar el alba del segundo día, los ladridos de los perros, «un bramido corto y el sordo trote»

---

<sup>7</sup> En su comentario a «La mujer», Seymour Menton observa de la cuentística boschiana lo siguiente: «Tanto la construcción artística como la importancia concedida a la luz y al sonido de la composición denuncian la herencia modernista. Igual que Rómulo Gallegos, Juan Bosch sabe adaptar las innovaciones modernistas para dar más relieve a la escena criollista» (310). Tampoco falta quien conciba con optimismo al escritor, comprometido con su país, en calidad de líder político; así lo expresa Gastón Baquero: «Juan Bosch es hombre de compleja psicología, de frialdad de raciocinio. Sabe lo que es provocar a la dictadura militar por exceso de demagogia y lo que es incitar a la hostilidad norteamericana por exceso de dictadura» (22).

<sup>8</sup> Sin descartar a Bosch como uno de los precursores del realismo mágico en Hispanoamérica, Barradas alude a esta posición destacada por Rosario Carcuro y Margarita Fernández Olmos.

<sup>9</sup> Por ilustrar a algunos de estos críticos, el P. Pío Medrano afirma: «En *Terrazo*, Díaz Alfaro —magnífico cuentista, identificado hasta la médula con su gente—, pinta con todo realismo el drama insular de hace unos ocho lustros a través de penas, frustraciones, amarguras, ilusiones y esperanzas del campesino . . . el mensaje abelardiano tiene plena vigencia, a saber: defensa de la justicia; respeto por la tierra, la naturaleza, la creación; estima de lo propio, de la tradición; aprecio y vivencia de los valores morales y religiosos; cultivo de la esperanza» (14). Otros como Josefina Rivera de Álvarez reproducen el juicio de Ricardo Gullón, quien ve en «El Josco» una «narración política» (491). Lejos de negar la intención «política» de la obra dialfariana, entiéndase que debe hacerse justicia con la riqueza estilística de los textos en sí.

lo delatan en su intento de huida: «sin duda correteaba alegremente por el camino real». Pero este bienestar del toro no le dura mucho: don Braulio emprende su captura acompañado de sus peones y de «unos cuantos perros». El encuentro de Joquito con los perros es muy similar al del Rucio con la jauría que lo acosa, lo persigue, se le multiplica<sup>10</sup>:

Como en un frenesí, los perros comenzaron a ladrar y a correr hacia el frente, como si hubieran olido a Joquito. Con efecto, Joquito no tardó en dejarse ver. . . . Al tropezar con los perros se detuvo un momento y miró en semicírculo. Estudiaba la situación, que no le era favorable porque no había salida sino hacia atrás, y Joquito no parecía dispuesto a volver por donde había llegado. De súbito pateó la tierra, bajó la testuz y lanzó un bramido retumbante que hizo huir a los perros<sup>11</sup>. Los hombres se habían quedado inmóviles. (80)

---

<sup>10</sup> En «Los perros», texto introspectivo cuyo narrador omnisciente ausculta la psicología profunda del Rucio propiciando el amplio manejo de la poesía, también prosperan las oraciones puramente nominales; es raro leer algunas con un paralelismo propio de versos simétricos bilaterales: «Ladridos lentos lúgubres. Ladridos estridentes, agudos» (372). Siendo secuela de «El Josco», el narrador dialfariano se concentra en la descripción del drama interno del Rucio y sacrifica aún más la acción de este que la de aquel. Muy iluminadora resulta la entrevista que le hiciera Wilfredo Brashi, quien consigna en propias palabras del autor: «Me gusta el cuento porque es la síntesis de una visión vital. La profundidad sinóptica de este género me subyuga, me atrae y se adapta a mi temperamento. Precisamente acabo de escribir uno: *Los perros*» (10). De otra parte, la crítica en general también coincide con el simbolismo operante en el Rucio y los perros. Ismael Reyes García expone que «el Rucio simboliza al “Hombre” acorralado o perseguido, etc. y los perros, a la “Furia”; a la maldad de aquéllos que como único norte tienen lo “axio-negativo”» (30); Adrián Santos Tirado repite que «se ha dicho muchas veces que los “perros”, en este cuento, simbolizan los males y las desgracias que torturan al hombre» (97); Adelaida Lugo Suárez confirma en los perros «el conjunto de fuerzas y experiencias del lento existir que limitan el proceso de afirmación del hombre [el Rucio] en la tierra. ¿Por qué no se titula “El Rucio”? El autor no lo quiso así para los efectos de un cuento existencialista, donde se prueba el valor formativo de la circunstancia que se transforma en sustancia interior» (26) y Ricardo Gullón, quien aduce implícitamente: «Es la lucha de lo señero y noble contra la jauría; es la expresión del dramático sentimiento padecido por cuantos tienen conciencia del combate forzado y desigual que, más pronto o más tarde, ha de tener lugar contra las fuerzas del mal» (12).

<sup>11</sup> El narrador boschiano vuelve a emplear el grupo de objeto directo animal con la preposición «a» como clave de apoyo a la «prosopopeyización» actancial.



De igual manera, al percatarse de su rival, el Josco prorrumpe en un mugido «que hizo retumbar las rejoyas del San Lorenzo y los riscos del Farallón». Luego de adentrarse en la veredita y de ensayar estoqueadas, bramar monótonamente y mugir de nuevo, el toro boricua evidencia mejor su disposición de lucha:

Raspó la tierra con las bifurcadas pezuñas hasta levantar al cielo polvaredas de oro. Avanzó un poco. Luego quedó inmóvil, hierático, tenso. En los belfos negros y gomosos la baba se le espumaba en burbujas de plata. Así permaneció un rato. Dobló la cerviz, el hocico pegado a ras de suelo, resoplando violentamente, como husmeando una huella misteriosa. (21)

Huelga decir que, aun en esta escena de cargada tensión y minucioso dinamismo, el narrador dialfariano no se reserva el toque mágico de la poesía en la primera oración citada, que contiene una imagen visual cinética («levantar al cielo») y una metáfora colorista («polvaredas de oro»). La brevedad del siguiente enunciado sugiere, precisamente, un avance de tres pasos, congruente con su cantidad de palabras. Tres determinantes, en función de atributo y enumerados con asíndeton, muestran las características externas e internas del toro reflejadas en la pose fotográfica que adopta. Otra vez, el uso de imágenes para captar en *close-up* los «belfos negros» (visual) y «gomosos» (táctil) y otra metáfora colorista («burbujas de plata»). Se reitera el descenso de la testuz (imagen visual cinética) y un símil críptico que redondea la postura del *en garde* josquiano («como husmeando una huella misteriosa»).

Ante el imprudente y amenazante acercamiento de don Braulio, Joquito riposta de inmediato en una escena en la que el narrador boschiano ensaya una descripción breve, con un puñado de pinceladas poéticas: «Joquito no dudó un segundo: con la cabeza baja, arremetió con todo su peso. Los peones vieron esa mole rojiza, de brillante pelamen, cuya nariz iba rozando el suelo, arremeter ciegamente con la cola erecta» (80). Se puede identificar una serie de imágenes: visuales (cinética: «arremetió, iba rozando el suelo»); de forma: «esa mole, cola erecta»; de color: «rojiza, de brillante pelamen») y táctil («con todo su peso»), que insufla de plasticidad esta escena, mas no la decelera.

Otra historia es la del toro boricua: cuando se embisten el Josco y el toro blanco, el narrador dialfariano hace una pausa en la acción con la doble intención de realzar la nulidad de las fuerzas contrapuestas y conceder otro espacio más a la descripción poética. Economizando recursos propios del cuento como lo es el uso de verbos de movimiento, este narrador registra la pugna taurina en una osada y prolongada oración –compuesta, a su vez, de siete proposiciones yuxtapuestas– que, íntegramente, forma un párrafo aparte. Más aún: como las proposiciones son atributivas, hilvana los sustantivos con sus respectivos atributos sin mediar entre ellos el consabido verbo copulativo. Se trata de una oración-párrafo en la cual el verbo «estar» hace su mejor debut de no estar: «Las cabezas [estaban] pegadas, los ojos negros y refulgentes [estaban] inyectados de sangre, los belfos [estaban] dilatados, las pezuñas [estaban] firmemente adheridas a la tierra, las patas traseras [estaban] abiertas, los rabos leoninos [estaban] erguidos, la trabazón rebuyente de los músculos [estaba] ondulando sobre las carnes macizas» (21). Mediante la elipsis verbal, el narratorio se coloca ante un lenguaje puramente nominal, que cruza en prosa la frontera poética para exhibir más un detalle pictórico que una escena dinámica de cuento. Conviene, en este punto, citar el siguiente párrafo que reitera la economía de recursos de la prosa y añade otros de la poesía: «Colisión de fuerzas que por lo potentes se inmovilizaban. Ninguno cejaba; parecían como estampados en la fiesta de colores del paisaje» (21). El sujeto tácito de la primera oración sugiere ser «la escena» o «la acometida», a la cual hay que sumar la elipsis del verbo copulativo «era» para completar el sentido de la prosa. En la segunda oración, se elide de nuevo el sujeto de la segunda proposición yuxtapuesta («los toros» o «las bestias»), principiando con el verbo comparativo reforzado con la partícula del símil («como»), que incluye, de paso, una personificación del paisaje. Otros símiles (a saber: «belfos . . . como fuelles y cuernos sonaban como repiquetear de castañuelas») y metáforas (al estilo de «testas florecidas de puñales, grieta de sangre, astas filosas doradas de sol») hermocean, sin atenuar la violencia, esta contienda taurina de la que el oriundo Josco resulta vencedor por unanimidad. Ante los vítores del peonaje, tercia la voz del Jincho con un triple laurel: «Toro jaiba, toro mañoso, toro de cría» (22); tres encomios que enaltecen anafóricamente la identidad del Josco dotada de furor, de astucia, de pedigrí. Pero los halagos del Jincho se tornan en una deplorable gradación cuando el narrador, apenas cuatro párrafos la-

cónicos más adelante, señala a Josco como «buey rabisero, buey soroco, buey manco, buey toruno, buey castrao» (23). Cinco sintagmas nominales que niegan, por el anafórico «buey», la realidad nata del toro semental. A partir de este momento, el Josco se comporta tímido, ineficaz en la embestida, inutilizado, frustrado y tronchado como padrote según los cinco determinantes supracitados<sup>12</sup>. Aniquilado en su «hombría» –recuérdese la proyección Jincho-Josco–, el toro opta por el suicidio, consumándose, en el ejercicio mismo de la voluntad consciente, una de las prosopopeyas más dolorosas de la literatura insular.

Tragedia parecida corre Joquito en busca de su libertad. Don Braulio, después de esquivar con su bayo la primera embestida del joven toro, lo vuelve a provocar y este acomete una segunda vez con tal furia que «del golpe echó abajo un lienzo de tablas» de una palizada correspondiente al conuco de Nando. Interesante es la introspección del narrador al revelar la venganza que alimenta Joquito ante el hueco abierto: «pareció llenarse de una diabólica alegría; se metió en el conuco y en menos de un minuto tumbó dos troncos jóvenes de plátano, destrozó la yuca y malogró un paño de maíz tierno» (81). La trayectoria del toro –parecida a la de un ciclón, que causa tanto estrago en tan poco tiempo– queda trazada por la enumeración verbal («se metió», «tumbó», «destrozó», «malogró»), que confiere creciente velocidad a la acción del cuento. Aun en media hora, ya había arrasado «con el arrozal del viejo Morillo, más allá del arroyo» –valga la aliteración de la vibrante «rr» y la fricativa «s»– y con el jardín de Anastasio. Don Braulio, que había pensado en el costo de «esa tropelía de su toro» en la propiedad de Nando, después de estas otras concluye que tiene que matar a Joquito.

El reencuentro con el toro es muy diferente al anterior. Joquito aparece «no con espíritu agresivo», sino satisfecho de haber dispuesto de su libertad a su antojo. Por la envalentonada de los perros, Joquito vuelve a perder la cabeza y los acomete sin piedad; y don Braulio, que ya «había perdido la suya», se arroja al toro «sin tomar precauciones». La colisión de los púgiles adquiere un tratamiento contrario al de la contienda dialfariana: quienes resultan anulados en esta escena no son los combatientes, sino los espectadores:

---

<sup>12</sup> Esta gradación semeja en cantidad y función a la empleada por Góngora en el último verso de su inmortal soneto «Mientras por competir...», en el que se derrumba de súbito toda la imaginería colorista del retrato femenino hasta convertirla en nada.

El golpe paralizó a la peonada, que durante unos segundos interminables vio cómo Joquito mantenía en el aire al bayo, mientras don Braulio hacía esfuerzos por sujetarse al pescuezo de su caballo. De súbito el caballo salió disparado y cayó sobre las espinosas mayas que orillaban el camino, y de su vientre salió un chorro de sangre que parecía negra. Desde el suelo, adonde había sido lanzado, don Braulio sacó su revólver y disparó. (82)

Por un magistral empleo de recursos teatrales (como la congelación de la peonada) y cinematográficos (como la cámara lenta que «durante unos segundos interminables» capta «en el aire al bayo» y a don Braulio en sus «esfuerzos por sujetarse al pescuezo de su caballo»), la acción se decelera —no se detiene como en el texto dialfariano— para destacar la fuerza del toro y la torpeza del dueño. Este «efecto especial» de la toma escénica se rompe *ex abrupto* con la frase «de súbito», seguida de verbos de violento movimiento tales como «salió [disparado], cayó y había sido lanzado». Al margen de las imágenes visuales (cinéticas y de color) y auditiva, ningún otro recurso poético figura en esta acción. El conflicto termina con cinco disparos que ultiman a Joquito, que «pareció ver con indecible tristeza su propia sangre, que le salía por la nariz y se confundía con el lodo del camino» (82). Contado, aquí no acaba el pragmatismo de don Braulio, quien, bastante agolpeado y con «cara descompuesta», ordena a sus peones la última actividad del día para terminar de ajustar cuentas con el toro rebelde: «Desuéllenlo ahí mismo» (83). No obstante, el narrador abona una duda con el siguiente comentario que cierra esta primera parte del cuento: «Ahí pareció terminar todo». Entonces, comienza la secuencia que justifica el título del cuento: «El funeral».

Lo que Díaz Alfaro deja en trágico desconcierto (suicidio del Josco), Bosch lo continúa hasta las últimas consecuencias (el inusitado funeral de Joquito). La segunda parte del cuento arranca con un hecho insólito que admite una concepción mágico-realista: la aparición de un toro negro «nunca visto en el lugar», cuyo bramido «lleno de tristeza y de ira a la vez» fue respondido por otro bramido proveniente de los lados de la loma. Este toro negro identifica el lugar del crimen, olfatea el lodo y revuelve el fango en busca de Joquito (aquí opera una sinécdoque: por la sangre se da con el toro muerto) y «al cabo alzó otra vez la cabeza, y con un grito

angustioso, impresionante, cargó de pesadumbre los cuatro vientos» (83). Este es el bramido que, como campana en doble de réquiem, invita solemnemente a otros animales desconocidos en ese sector al duelo funerario:

Aquel lugar no era sitio de ganadería y con la excepción de las reses de don Braulio, no había vacas ni toros. ¿De dónde salían las que llegaban, pues?

El viejo campesino explicó que cuanta res oyera aquellos bramidos iría al sitio, aunque tuviera que caminar horas y horas. Era el velorio de un hermano, y ninguna faltaría a la cita.

. . . Media hora después, vacas, novillas, bueyes, torete y becerros se amontonaban en el sitio donde cayó Joquito. Olían la tierra, gemían y se restregaban los unos a los otros. Hollaban al lodo<sup>13</sup> con sus pezuñas y parecían preguntar llenos de dolor, a los montes, a los cielos y al camino qué habían hecho de su hermano, de su vigoroso y bravo compañero. Los bramidos de los toros, los quejidos de las vacas, los balidos de los pequeños se confundían en una imponente música funeral, y resonaban bajo ella los roncocos gemidos de los bueyes viejos. (84-85)

Como en el cuento «Isabel viendo llover en Macondo», en el que las noticias llegan precisas y no se sabe de dónde ni cómo, este ganado venido de la nada responde al llamado de la sangre y arriba, en el momento preciso, al funeral de su «conocido» hermano Joquito. De modo que la explicación del campesino es un ejercicio de naturalización del hecho insólito por parte del narrador boschiano, quien reproduce indirectamente el discurso de este personaje. Obsérvese la relevancia que concede el narrador a la acción sobre cualquier descripción melancólica –proclive a la poesía– del velorio en sí. Nuevamente, proliferan los verbos de movimiento y acción colectiva: «se amontonaban», «olían», «gemían», «se restregaban», «hollaban», etc. Además de la personificación de los montes, los cielos y el camino, la construcción gramatical –perfectamente paralela: modificador

---

<sup>13</sup> El narrador boschiano insiste en el uso particular del complemento directo con la preposición para un objeto como el lodo. La prosopopeya del cuento es extensiva a los seres inanimados.

directo + núcleo + modificador indirecto— de los grupos nominales que componen el sujeto de la última oración reproducen un ritmo lúgubre y poético que se suma a una metáfora totalizadora («imponente música funeral») de las consabidas imágenes auditivas. En efecto, podría afirmarse —como mucho— la existencia de un estilo poético en el cuento boschiano; mas, en el texto dialfariano, una atmósfera de melancolía —a tenor con la poética de Poe— predomina en algo más que un lenguaje poético: en lo que se denominará poema en prosa con una superestructura de narración.

La poesía que canta dolorosamente en «El Josco» halla su secuela en «Bagazo», cuyo comienzo es tan impresionante y figurado como el de aquel, cual si fueran uno del otro almas gemelas.

Cuatro oraciones puramente nominales abren el «cuento». La primera, cargada de violencia desde sus palabras iniciales («Puñal negro clavado en el corazón»), contiene una metáfora imbricada: 1) el puñal es el arado con que se menea la tierra para ser sembrada la caña y 2) el corazón —sinécdoque del protagonista— es la tierra del negro Domingo, «su» tierra. Los vocablos «negro» y «corazón», hermanados con los recurrentes «sombras» y «sangre» de «El Josco», tiñen el tono de avasallante misterio y de tragedia definitiva. La segunda oración compara el movimiento desordenado de las guajanas y las hojas del cañaveral con el tremolar de una llama a discreción del aire.

Las oraciones tercera y cuarta —primeras dos del próximo párrafo— son paradigmáticas de uno de los aspectos que mejor distingue la poesía de la narrativa: el ritmo<sup>14</sup> cuasi matemático. El ritmo se logra por un orden estratégico de palabras, recurso que embellece la expresión con premeditada musicalidad. Usurpando, entonces, el discurso del narrador protagónico de «El Aleph», *arribo, ahora, al inefable centro de mi argumento; empieza aquí, mi desesperación de ensayista*. En estas oraciones de «Bagazo» se localiza la razón principal que estimuló las presentes páginas. Un estudio a fondo del periodo rítmico de ambas establece la exactitud de los cuatro anfibracos que posee cada una:

Los bra zos de é ba no en cruz so bre el pe cho.  
o ó o o ó o o ó o o ó o

<sup>14</sup> Son varias las maneras de determinar el ritmo de un verso o de un grupo oracional. Francisco López Estrada expone algunas definiciones útiles en su manual titulado *Métrica española del siglo XX* (58, nota 11).

Ful gen tes los o jos ve no sos de i ra.  
 o ó o o ó o o ó o o ó o

Estas dos oraciones gemelas, escritas una debajo de la otra, pueden muy bien ser consideradas como versos isosilábicos y paralelométricos si se las atiende en este aspecto formal<sup>15</sup>; mas, ahondando en el contenido, los recursos poéticos del lenguaje inclinan decisivamente el platillo a su favor. «Los brazos de ébano» es una sinécdoque que cosifica al negro Domingo en árbol: los «brazos» robustos y oscuros se metaforizan con el «ébano» fibroso y negro; «en cruz sobre el pecho» tiene una imagen visual de forma que exterioriza la perturbación del protagonista desde el principio de la historia. «Fulgentes los ojos» contiene una imagen visual colorista que reproduce la violencia relampagueante en la mirada de Domingo, y «venenosos de ira» culmina con otra metáfora: la «sangre» que dilata los capilares de los ojos se sustituye por ira; luego, la irritación ocular es proyección del caos espiritual del protagonista. He aquí como el narrador dialfariano se sirve de recursos poéticos para introducir al protagonista mediante una trama movida al compás del dictamen de la poesía.

Dos actantes protagónicos emergen de «Bagazo»: el negro Domingo y el cañaveral, con sus respectivos antihéroes: el nuevo mayordomo y la central azucarera. Tanto el negro Domingo como el cañaveral son paradigmas de la comunión entrañable entre el nativo y su tierra; hasta que llega el norteamericano con su sistema económico de explotación y trituración en masa, que desequilibra la armonía nativo-terruño para obtener, enemistándolos, el mejor beneficio económico de ambos. Este es el drama interno de Domingo; esta, su guerra civil. Ya no ve el fruto de su tierra con agrado; «su alma atormentada» es una intangible y diminuta central interna que muele los recuerdos perturbadores relacionados con la «caña amarga», la cual solo en poesía puede perder su dulzor debido al oxímoron. Aun así, el conflicto de Domingo tiene sus raíces en la injusticia practicada por el nuevo mayordomo; el primer diálogo

---

<sup>15</sup> El mismo don Abelardo, en una entrevista realizada por Déliz Piñeiro del rotativo *El Mundo*, confirmó lo siguiente: «Siempre que escribo voy midiendo para seguir un ritmo, para que haya cierta melodía y los nombres de los personajes tengan musicalidad» (28). Por consiguiente, nótese la relevancia consciente que el autor otorga a recursos estéticos fundamentales de la poesía.

que entabla con este le siembra en la conciencia un germen crucial de insurrección, que florecerá en una determinación «irreflexiva» al final de la fábula. Aunque el negro se dirige cortésmente y suplicante, el «embotado mayordomo» lo denigra: «Lo siento, pero tú estás viejo para trabajar, ya no rindes promedio» (26). Domingo insiste al exponerle su dilema de manutención de su esposa «postrá con la malaria y un cuadro e familia»; pero el nuevo mayordomo le replica indiferente: «La Central no puede regalar los salarios; necesitamos gente de empuje» (26). Una tercera intervención de Domingo le propone una ridícula alternativa: que lo emplee aunque sea «e pinche, que eh cosa e muchacho», y el blanco, insensible, lo despidió con cinco palabras altaneras: «No tengo más que discutir» (26).

De asombrosa simetría y con ligeras variantes al diálogo dialfariano es el que traban don Pío y Cristino en «Los amos», de Bosch. Cristino, un peón no de caña sino al cuidado del ganado de don Pío, está ya tan explotado que «no servía ni para ordeñar una vaca». Consciente de la inutilidad de su peón, don Pío –quien por nombre parece benigno, compasivo y generoso– decide *regalarle* «medio peso para el camino» con la excusa de que lo ve muy mal de salud y que así «no puede seguir trabajando». Cristino toma con «una mano amarilla, que le temblaba» (ambas imágenes visuales, colorista y cinética) el dinero y expresa su deseo de querer «coger el camino ya», mas se lo impide la fiebre. Don Pío aparenta extender su concesión, que el peón sinceramente agradece: «Puede quedarse aquí esta noche, si quiere, y hasta hacerse una tisana de cabrita. Eso es bueno» (39). Y otra serie de imágenes sensoriales describe esquemáticamente el físico de la cabeza del peón: «pelo abundante, largo y negro» (visuales de forma y color); «barba escasa» (visual de forma); «pómulos salientes» (visual de forma), que contrasta notablemente con la de don Pío: «bajo», «rechoncho», «de ojos pequeños y rápidos» (visuales de forma y cinética). El narrador recurre a una retrospección idónea que revela la mezquindad del amo:

Cristino tenía tres años trabajando con él. Le pagaba un peso semanal por el ordeño, que se hacía de madrugada, las atenciones de la casa y el cuidado de los terneros. Le había salido trabajador y tranquilo aquel hombre, pero había enfermado y don Pío no quería mantener gente enferma en su casa.



. . . Don Pío había mandado poner tela metálica en todas las puertas y ventanas de la casa, pero el rancho de los peones no tenía ni puertas ni ventanas; no tenía ni siquiera setos.  
(40)

Parecido al negro Domingo, de «vida mansa de buey viejo», Cristino no había dado problemas a don Pío; sin embargo, durmiendo prácticamente en condiciones infrahumanas como la peonada, es vulnerable a enfermedades transmisibles por el mosquito, del cual don Pío procura protegerse bien.

Esto hubiera sido todo si Cristino no se detiene para advertirle al amo sobre una res parida en el cercado. Se inicia un segundo diálogo que caracterizará más aún a esta pareja de actantes. El amo ordena al peón —achicándole el trayecto con la ironía de un diminutivo: «Dése una caminadita»— que se la arree; Cristino se excusa por la fiebre. El amo le reitera la orden importándole en lo más mínimo la condición del peón: «Eso no se hace. Ya usted está acostumbrado, Cristino»; y Cristino se encierra en un mutismo forzoso por la fiebre, que no le impide evaluar quién debe sacrificarse: él o el becerrito... El amo insiste con una pregunta glaseada de amenaza: «¿Va a traérmela?»; Cristino continúa sopesando los contras: el sol implacable, el temblor de las piernas, los pies descalzos... El amo pregunta otra vez, con índice de responsabilizarlo: «¿Va a buscármela, Cristino?»; Cristino siente por lengua una piedra que le imposibilita responder... Y, al escuchar las pisadas punitivas de don Pío, Cristino —por miedo— responde afirmativo, pero demandante de un derecho natural: «Deje que me pase el frío». El amo hace caso omiso de la petición del peón, que entiende como desliz de insurrección, y le impera como en reclamo de autoridad y atribuyéndole completa responsabilidad —aún después de haberlo despedido—: «Con el sol se le quita. Hágame el favor, Cristino. Mira que esa vaca se me va y puedo perder el becerro» (41). El peón, entonces, se rinde al gobierno absoluto del amo: «Sí; ya voy, don».

Domingo también provoca un segundo diálogo con el mayordomo. Regresa a la central y concluye la metáfora simbólica del título: «Entre las negras y crispadas manos estruja la amarillenta fibra de la caña. La mira con desprecio y la tira lejos de sí clamando sollozante: “Ése soy yo, gabazo; dispué que me sacaron el jugo me botan”» (30). Recuerda que el mayordomo, para almorzar, tiene que pasar por un cruce que él conoce, y

decide intentar razonar con el blanco. Dominando su hombría porque «la mujer y los negritos valen más», el negro Domingo se rebaja a la súplica caballerosa: «Blanco, deme el trabajito, mie que se me va a morir la familia de jambre» (30). El blanco no cede. El negro le reclama justicia: «a mí no se me pué botar asina». Y el blanco lo insulta. El negro lo reconviene: «Bueno, eso no... que yo soy educao pero...». Y el blanco varía el insulto y le ordena dejarlo seguir. El negro Domingo fulmina el machete: el rucio en dos patas y el Colt que detona tres tiros.

La central, instrumento inmisericorde manipulado por un titiritero extranjero, coparticipa de la tragedia augurada cuando «se recorta contra un horizonte en llamas rojas de crepúsculo». La tarde, en sí sugerente de final, con su color rojizo de sangre figura como fondo al monstruo metálico que silba un réquiem *in memoriam* del jíbaro y de la caña simultáneamente. La caña yace como gabazo; el negro Domingo, como el Hamlet shakespeariano que suma su vida al precio que exige el descubrimiento de la verdad o la detención abrupta de cualquier abuso. Y en «Los amos», otra muerte –en igual circunstancia de abuso de poder– le toca morir a Cristino. Víctima de su amo, que ya lo había desempleado, se aniquila, se torna en nada al pretender consumir la orden de don Pío. El narrador boschiano lo señala con una lastimera metáfora colorista: «era apenas una mancha sobre el verde de la sabana».

«El Josco» y «Bagazo», leídos y entendidos hasta la fecha como «cuentos» excepcionales de la obra dialfariana, cobran mayor trascendencia desde la perspectiva de poemas cuya superestructura de narración se hace plausible en una prosa que asume un rol de camino y los recursos poéticos el rol de séquito funerario que conducen, entonándolas con sinigual belleza, estas dos elegías: la taurina y la humana. La intención poética –que se rebasa a sí misma– ha quedado demostrada en la presencia de un tono intensamente melancólico, pergeñado con recursos de la poesía que, en otros narradores como Bosch, es bastante improbable detectar. Mas, sería insólito concluir sin antes mencionar un hecho inconcebible de la obra dialfariana. El poeta cagüeño solo ha publicado un único poema titulado «El mozambique» en la revista *Jaycoa* (1959). La justificación de esta sorpresa parece encontrarse en el genio creativo de Díaz Alfaro, quien seleccionó la narrativa breve como excusa literaria para desplegar los versos de una musa elegiaca –por así decirlo–, subyacente en grupos oracionales cuya función responde a una trama, a unos personajes, a un ambiente... de

una fábula «real» bellamente retratada. Visto de este modo, don Abelardo es el poeta que la crítica ha barrido –sin querer– hacia debajo de la alfombra de la narrativa costumbrista. No es el norte de estas páginas combatir opiniones meritoriamente autorizadas, sino *ad hoc* sumar esta que, antes de negar virtudes al narrador, desea exaltar las del poeta por tanto tiempo oculto tras la cortina de un mero estilo poético.

Don Abelardo, el poeta, obsequió a la literatura hispánica sus versos camuflados de párrafos; sus poemas que circulan clandestinamente, comiéndose las luces y los pares, en las vías reglamentarias de la narrativa breve contemporánea. Y quedará debiendo su poesía propiamente hablando, de la cual «El mozambique»<sup>16</sup> es su unigénito proscrito, casi olvidado.

## OBRAS CITADAS

- Baquero, Gastón. «Un escritor, Presidente de la República Dominicana: Juan Bosch». *Cuatro vientos*, no. 192, 1963, pp. 21-22.
- Barradas, Efraín. «La seducción de las máscaras: José Alcántara Almánzar, Juan Bosch y la joven narrativa dominicana». *Revista Iberoamericana*, vol. LIV, no. 142, 1988, pp. 11-25.
- Bosch, Juan. *Cuentos escritos antes del exilio*. Alfa y Omega, 1983.
- . *Cuentos escritos antes del exilio*. Alfa y Omega, 1989.
- Braschi, Wilfredo. «Galería literaria: Abelardo Díaz Alfaro». *El Mundo*, 8 sept. 1956, p. 10.
- Díaz Alfaro, Abelardo. «Los perros». *Antología de lecturas*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1982, pp. 371-378.
- . *Terrazo*. Librería La Biblioteca Inc., 1978.
- Diez de Andino, Juan. «De nuestros grandes cuentistas: Abelardo Díaz Alfaro». *El Mundo*, 16 jun. 1962, p. S-4.
- Feiman Waldman, Gloria «El tema de Puerto Rico en Abelardo Díaz Alfaro, René Marqués y Pedro Juan Soto». *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, vol. LIV, no. XVIII, no. 69, 1975, pp. 5-18.

---

<sup>16</sup> Este es su primer poema publicado como tal, ya que, en sus estampas, don Abelardo ha desplegado también notables versos.

- Fernández Olmos, Margarita. *La cuentística de Juan Bosch. Un análisis crítico-cultural*. Alfa y Omega, 1982.
- Guevara Castañeira, Josefina. «Terrazo, de Abelardo Díaz Alfaro». *Del Yunque a Los Andes*. Club de la Prensa, 1959, pp. 113-116.
- Gullón, Ricardo. «Abelardo Díaz Alfaro, narrador de Puerto Rico». *El Mundo*, 13 abril 1959, p. 12.
- Huidobro, Vicente. «Temblor de cielo». *Antología de lecturas*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1982, pp. 82-84.
- López Estrada, Francisco. *Métrica española del siglo XX*. Gredos, 1987.
- Lugo Suárez, Adelaida. «De Abelardo Díaz Alfaro. *Los perros*». *El Mundo*, 29 marzo 1958, p. 26.
- Medrano Herrero, P. Pío. «La influencia bíblica en *Terrazo*, de Abelardo Díaz Alfaro». *Horizontes*, vol. XXVI, no. 51-52, 1983, pp. 5-18.
- Meléndez, Concha. «Abelardo Díaz Alfaro y la expresión puertorriqueña». *Puerto Rico Ilustrado*, 6 marzo 1948, p. 26.
- Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano*. Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Reyes García, Ismael. «Estructura de la “superposición equina” en el cuento “Los perros” de Abelardo Díaz Alfaro». *Renacimiento. Revista Iberoamericana de Literatura*, vol. I, no. 1, 1981, pp. 30-36.
- Rivera de Álvarez, Josefina. *Diccionario de literatura puertorriqueña*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1974.
- Santos Tirado, Adrián. «Dos cuentos sobre la vida». *Educación*, vol. XXII, 1969, pp. 96-99.