

CULTURA

REVISTA DEL MINISTERIO DE EDUCACION

MINISTRO

DR. ROGELIO SANCHEZ

SUBSECRETARIO DE EDUCACION

Lic. GILBERTO AGUILAR AVILES

SUBSECRETARIO DE CULTURA,
JUVENTUD Y DEPORTES

ARQ. ALBERTO ZUNIGA WAGER

CONSEJO DE REDACCION

DAVID ESCOBAR GALINDO

MAURO ESPINOZA FERNANDEZ

ROBERTO HUEZO

MIGUEL HUEZO MIXCO

JULIO - DICIEMBRE

1 9 7 5

DIRECCION DE PUBLICACIONES
SAN SALVADOR, EL SALVADOR, C. A.

61

SUMARIO

	PAGINA
Para Salarrué	7
Colaboran en este número	11
Narrativa	13
MIGUEL ANGEL ESPINO	
Cuando cantaron los machetes	15
LUIS GALLEGOS VALDES	
Claude Roy y su apología de la novela	27
Ensayo	35
MARIO E. RUIZ	
Mestizaje, Mitología y Alquimia: Ingredientes del Surrealismo Centroamericano	37
JORGE VASQUEZ ROSSI	
El Cine en la Historia del Arte	43
MAURICIO GUZMAN	
El Libertador Cañas, prócer de la humanidad	56
Poesía	65
3 Poemas de Roberto Sosa	67
Crónicas y Comentarios	71
CARLOS H. MONSANTO	
La estructura dramática de "Funeral Home" como obra de personaje	73



Impreso en los Talleres de la
DIRECCION DE PUBLICACIONES
Pasaje Contreras 145, San Salvador,
El Salvador, C. A.
1 9 7 6

PARA SALARRUE

Salarrué nació en Sonsonate el 22 de octubre de 1899 y murió en San Salvador el 27 de noviembre de 1975.

Con su nombre culmina el ciclo narrativo salvadoreño que se caracterizó por una búsqueda de intención y lenguaje vinculados estrechamente al hombre del agro salvadoreño.

Sus antecedentes más valiosos —Francisco Herrera Velado, José María Peralta Lagos y Arturo Ambrogi— no lograron esa identificación entre el escritor y el mundo campesino, con la intensidad y hondura humana de Salarrué.

Dueño a la vez de un pensamiento místico, muchas de sus obras son también espejo de una cosmovisión metafísica con la que Salarrué fue consecuente de manera total hasta su muerte.

A no ser por cargos y tareas eminentemente culturales a las que se dedicó en su juventud, Salarrué entregó toda su vida al trabajo creativo en el que abarcó



no sólo la literatura sino también las artes plásticas. Se trataba sin duda de una de las personalidades más exquisitas con que contaba el movimiento cultural salvadoreño.

Su muerte abre para las nuevas generaciones literarias salvadoreñas una nueva perspectiva en donde la consecuencia vital con lo que se escribe, se exige como prioritario.

COLABORAN

en este Número

11

MIGUEL ANGEL ESPINO: Escritor salvadoreño nacido en Santa Ana en 1902. Murió en 1967. Espino y Salarrué constituyen los dos autores más destacados de la narrativa salvadoreña que tuvo sus antecedentes en Francisco Herrera Velado, José María Peralta Lagos (T. P. Mechín) y Arturo Ambrogí. Las obras fundamentales de M. A. Espino son "Mitología de Cuscatlán" (1919), "Trenes" (1940) y "Hombres contra la Muerte" (1942). En "Mitología..." plantea por primera vez en El Salvador el rescate de la conciencia nacional descolonizada. "Trenes", novela experimental de altos méritos, constituye una avanzada narrativa en América Latina. "Hombres contra la Muerte", de la que se reproduce un capítulo en este número, posee una fuerza vegetal de la mejor raíz, enfatizando a la vez en cuestiones centroamericanas que trascienden problemas locales en busca de una solidaridad que colabore en el recobro de nuestra identidad cultural.

LUIS GALLEGOS VALDES: Ensayista salvadoreño nacido en 1917. Ha publicado: "Plaza Mayor" (relato) y "Panorama de la Literatura Salvadoreña" (ensayo), en donde hace un recuento de nombres y apunta breves juicios sobre los autores desde la época colonial hasta la "Generación Comprometida" que surge hacia 1950. Sin duda es un trabajo que sienta bases para realizar trabajos de crítica e historia literaria.

MARIO E. RUIZ: Autor de "Cuento de Niño", trabajo narrativo en el que ofrece una visión salvadoreña de alcances universales en el tratamiento de un tema específico: la niñez y la adolescencia. Nacido en 1930, reside en los Estados Unidos. Su actividad narrativa corre a la par de conferencias en universidades de aquel país. La primera edición de "Cuento de Niño" fue hecha en Chile en 1973.

JORGE VAZQUEZ ROSSI: Ensayista argentino (1938), ha desarrollado una ininterrumpida labor en la crítica cinematográfica, así como impartiendo cátedra sobre esa disciplina en universidades de su país. Como otros autores sostiene que el cine ha llegado a ser la expresión más representativa de nuestro momento histórico, entre otras cosas, por el planteamiento de problemas fundamentales, contribuyendo así a acelerar un proceso de cambio sobre las pautas culturales.

MAURICIO GUZMAN: Escritor y ensayista salvadoreño. Entre sus obras publicadas podemos citar: "Federación Colegiada de la República de Centroamérica", "La Política en la Ciudad del Hombre", "Rebelión Contra el Universo", "La acción del divorcio en la Ley salvadoreña". El trabajo que se incluye en este número es un acercamiento a José Simeón Cañas, humanista antiesclavista salvadoreño, a partir de un análisis sobre la esclavitud en nuestro continente.

ROBERTO SOSA: Poeta hondureño entre cuyas publicaciones encontramos: "Los Pobres", "Un Mundo para todos dividido", "Caligramas"; todos poesía. Ganador del Premio Casa de Las Américas (La Habana).

CARLOS H. MONSANTO: Catedrático de la Universidad de Houston, Texas. En este número ofrece un análisis de la estructura dramática de "Funeral Home", del autor salvadoreño Walter Béneke. En su análisis estructural califica dicha pieza teatral como obra de personaje, demostrándolo a partir del triángulo de Villegas en el que pretende situar el conflicto dramático.

NARRATIVA

CUANDO CANTARON LOS MACHETES *

15

Miguel Angel ESPINO

Sobre la montería ha pasado un avión. Es un avión civil, de alas doradas, que posiblemente extravió la ruta. Desde su cabina, el piloto debe de estar contemplando esta inmensidad verde, que se prolonga por México y Guatemala. Cuando se pasa sobre la costa de Belice, el ojo del viajero descubre la felicidad de ver el mar cristalino, de un agua sin secretos, de un agua diáfana, besando la tierra alta. Nunca un agua ha sido más clara que la de este mar poblado de cayos, endulzado por sus eternos jardines de esponjas, visibles a vista de pájaro, que ya existían cuando las naves piratas pasaban soñando en el incendio de los fuertes españoles, en el asalto a los galeones cargados de barras de oro o en el premio opulento de las perlas de la bahía. El piloto que cruza sobre esta tempestad de clorofila debe sentir el golpe de una emoción sin riberas, la borrachera de un desierto de esmeraldas vivas, la desolación del que vaga sobre el último madero en un mar sin Islas y sin alas. Por los cuatro rumbos el mundo es verde. Desde el aire, lo que más se parece al océano es la selva, pero el brillo deslumbrante de mar no tiene esa esencia opaca, ese matiz pensativo que la selva envía al espacio.

Domingo. Son las cuatro de la tarde. Los peones descansan, tumbados en el patio. Siguen con los ojos el avión. No piensan nada. Fermín sí, experimenta un golpe de memoria. Vuelve a ver escenas que sucedieron allá, en la manigua heroica de Las Segovias, cuando el General Sandino, acorralado por las fuerzas de la marinería yanqui, se defendía como fiera

* Capítulo de su novela "Hombres contra la Muerte", reeditada por la Dirección de Publicaciones del Ministerio de Educación, San Salvador, 1976.

de los aviones militares, para salvar la autonomía de Nicaragua. Recuerda, con la sangre agolpada, el papel salvador de las selvas centroamericanas, refugio de los defensores contra la conquista. Rememora las luchas para libertar la costa de Mosquitia de la ambición inglesa, y la cruzada que terminó con la restauración de la soberanía nicaragüense en aquella región, dirigida por la mente del Presidente Madriz y por el brazo de Rigoberto Cabezas.

Los mitos alados de la raza cruzan por su frente. La leyenda del Comizahual, el "Tigre que vuela", que llenó de pájaros los días remotos de la escuela, cuando la niña Natalia, la maestra que enseñó a la aldea a sonreír, les esfumaba con las manos delgadas la imagen de la mujer blanca con alas, que según la tradición, pasó por las tierras de Centro América predicando la llegada de los españoles, envuelta en la túnica fantástica de un huracán.

Alguien dispara su pistola al aire, como si quisiera perforar el avión. El gesto inútil provoca la risa de los trabajadores. Fermín no puede apartar de su mente la visión de los días aquellos, cuando pasaban apostados en las ramas altas de los árboles semanas enteras, con el rifle listo para hacer blanco en los aviones de exploración. Recuerda las máquinas abatidas y hace lista de los tiradores famosos especializados en cazar "zopilotes" con ametralladoras de mano.

Una idea lo conturba, lo trae de mal humor, le enciende ganas de reñir. Mañana tendrá que ver al brujo para obtener contestación. Evita la presencia de los compañeros, como si no quisiera compartir con ninguno su secreto.

Para apartar esa obsesión lacerante, vuelve al tema del avión que acaba de pasar. Seguramente voló sobre la costa, sobre dos cayos. ¿Por qué dicen los técnicos que es imposible una base naval en Belice? Las tierras altas, los numerosos arrecifes, las tormentas marinas. Sin embargo, los piratas encontraban en esas mismas ensenadas el mejor refugio contra los vientos. Mira con los ojos del recuerdo el Ambergris Cay, que parece un pedazo de tierra huyendo de Quintana Roo y cerrando la Bahía de Chetumal, el Corker Cay, Peter's Bluff, St. George's Cay, en donde se libró la supuesta batalla naval entre españoles e ingleses, que se quiso alegar como título de dominio, por conquista de las armas de estos últimos allá por el año de 1798, cuando el Gobernador de Yucatán, O'Neill, se retiró sin atacar a los cortadores de madera, atrincherados en las márgenes del río Wallix, en fortificaciones levantadas en contravención a los tratados anteriores. Más al sur, está Turneffe, y el archipiélago de minúsculos cayos situados frente al distrito de Stann Creek y al de Toledo, ya para penetrar al recodo sereno del Golfo de Amatique.

Pasa de una idea a otra, recorre el mapa movedizo de sus aventuras, le

parece que vuelve a sus jornadas por los países en donde derrochó el ardor de su juventud.

* * *

Esta es la manigua segoviana, en la tierra cálida de Nicaragua, donde se han batido los hombres de todas las edades, desde los tiempos del Cacique Nicarao, defendiendo la libertad. Su posición privilegiada entre los dos mares, la situación providencial de su gran Lago y la vía del Río San Juan le han señalado para que abra en su seno el canal por donde el mundo de mañana habrá de contemplar la comunión de civilizaciones que hasta ahora se han ignorado, permaneciendo en agresivo alejamiento. Sangre de Indios chorotegas, sangre de criollos centroamericanos, ha empapado los valles de este paraíso tropical, marcado por el genio de la Independencia, como si el destino hubiera querido hacerlo adorable y altanero, indomable y provocativo. La posibilidad del canal la hizo víctima de la codicia europea y tuvo que defenderse de bucaneros ingleses y franceses, y la costa de la Mosquitia fue teatro de su heroísmo. Mucho tiempo después de haber reincorporado a su soberanía esa faja en donde la escuadra Inglesa había improvisado el falso trono de un zambo traidor, Nicaragua contempló la hazaña arcangélica del General Sandino, que mantuvo izada en la cumbre del Chipote, durante cinco años, la bandera de la redención, luchando contra la Infantería de la marina norteamericana, que había sido llevada a esas tierras por el engaño de políticos que no entendían nada que fuera más allá del carnaval de sus empréstitos, nada que se elevara con más dignidad que la llama de sus cañones navales.

17

Es la tierra brava de Las Segovias. Por las veredas de las fieras, por las trochas de los novillos cimarrones, se escurren las sombras de los combatientes que llegan por Honduras, de todas partes de la América, a empuñar las armas, convocados por el clarín de aquel hombre que no es militar, que odia la matanza, pero que inspirado por el dios de las guerrillas y de las emboscadas reta a los que se olvidan de que no hay pueblos pequeños cuando se trata de honor. La selva inextricable los acoge en el secreto de sus recovecos, los defiende tras los suamos, suelta sus fiebres y sus inviernos, teje el engaño de la marisma, da a los soldados, que a veces son niños fugados de las escuelas, la fuerza irresistible de los miserables para esperar, con el machete entre los dientes, con el agua al pecho, comiendo raíces y culebras, la llegada de la gloria. Así esperan cinco años, a ratos cayendo como un aguacero de machetazos sobre el enemigo, a ratos huyendo, llorando de rabia, pidiendo al paludismo que les deje un poco de sangre en las venas para empapar con ella las banderas de los regimientos diezmados.

El cedro y la caoba, el laurel, el liquidámbar, el cortez, el melón, extienden la sombrilla densa de su ramaje para ocultar el paso de los guerrilleros. Bosques de guapinol, de ébano, de granadillo con sus vetas rojas y amarillas, de palmas y de coyol los defienden de los aviones. En las ramas más altas esperan los cornetas para dar la señal a los tiradores. Orquídeas, trepadoras, lianas y bejucos los sostienen. Cuando no hay una res extraviada, ni guatusas, ni armados, ni tepescuintles, ni mapaches, ni pizotes, ni jabalíes, entonces hay que desenterrar tubérculos o masticar hojas o tragar pólvora. Se hace de todo para no hacer la única cosa abominable: arrodillarse.

* * *

Ha peleado este soldado de dieciocho años en varias acciones, ha visto ondear la enseña de su patria, triunfante, en varios combates. En San Rafael del Norte, por ejemplo, y en aquel encuentro formidable del Ocotol, cuando atacaron el reducto erizado de ametralladoras. Recuerda el asalto de los muchachos bisoños que golpeaban a la carrera, con la boca cerrada, guiados por los gritos de Rufo Marín, que descargaba sus pistolas, a la cabeza de aquel grupo de fantasmas enardecidos. Estaban cerca y las balas no los tocaban. Ráfaga tras ráfaga pasaban silbando, pero eran demasiado bellos para morir así, brutos, divinos, salvajes, arremetiendo contra el muro de fuego. De pronto cae Rufo Marín, el más fuerte, el más osado. Cae con la sonrisa del sacrificio entre los labios secos. —Digan a mi General que he muerto feliz —dice al revolcarse en su sangre. El resto ya no quiere ganar: lo que quiere es morir. Mueren casi todos. Los demás sienten la sonrisa del compañero sobre las camisas desgarradas, como una flor de sangre que los acompañará siempre. Cuando los interrogan, en el campamento, los oficiales, sobre la muerte de Marín, sólo pueden pronunciar dos palabras tristes... “¡como hombre...!”

El soldado de dieciocho años es segoviano. Se le pide algo más que su bravura. Se le pide su astucia. Entra al cuerpo de espionaje, después de haber servido de correo hacia Danlí, en territorio de Honduras, y hacia las poblaciones del interior. Esta nueva aventura rebasa lo heroico. Vigila la marcha de las columnas enemigas desde el escondite de las ramas, trota llevando informes de movimientos y preparativos, escucha conversaciones en las cuevas, no duerme, no descansa, vive urdiendo trampas, cerrando brechas, descubriendo golpes.

* * *

Ya se le olvidó comer. No se acuerda del mundo, no piensa en la familia ni en aquella sed de venganza que lo apasionó, allá en su aldea nativa.

cuando su mujer huyó con un compañero de la infancia. Lo único que quisiera, lo único que lo acompaña en este trajín endemoniado, el único pensamiento que se asoma a sus recuerdos entre el refugio del tigre y el coletazo de los huracanes, es el deseo de lavar las heridas de Rufo Marín y de morir como él, bajo la alegría de los tiros.

Cierta noche, mientras sigue la marcha de un destacamento enemigo, oye una revelación valiosa. Un oficial gringo conversa con un oficial patlvo, sobre la necesidad de redoblar la jornada para llegar a hora determinada y acampar en las cercanías de la hacienda "El Triunfo", en donde pernocta una columna sandinista, compuesta de 300 hombres. El campamento va a ser bombardeado por los aviones militares. El soldado convertido en espía comprende que los suyos serán cogidos desprevenidos; sabe que de "El Triunfo", a orillas del río Poteca, hay corta distancia al campamento del Estado Mayor, en donde supone está Sandino, en su cuartel del río Coco. Se filtra por las espesuras, arranca alas a la desesperación, salva distancias, atraviesa riachuelos, avisa a un resguardo que vivaquea confiadamente en las riberas del río Blanco, atraviesa la obscuridad como un sonámbulo y aparece como un espanto surgido de la tierra ante el coronel Maradiaga, el jefe de la columna sentenciada por los atacantes. Llega en el momento en que el tiro de un centinela anuncia la presencia de los bombarderos.

Aquella acción merece recordarse. Llueven las bombas sobre tres champas que albergan a los defensores, pero éstos se han refugiado en el bosque próximo, desde donde observan los métodos de la aviación, que en adelante no les producirá el terror de los primeros ataques. El baño de fuego dura tres horas. Son nueve los aviones. El campamento se traslada a un paraje cercano y muchos de los hombres arden en deseos de cobrar su traición al alemán, que es propietario de la hacienda, a quien días antes el propio General había ofrecido concederle todas las garantías que el estado de guerra hiciera posibles. El alemán había denunciado el escondrijo, en pago. Era uno de esos alemanes que por una inclinación instintiva creen que en donde quiera que ellos ponen el pie es tierra alemana, sin importarles las ansias ni los sueños de los otros.

Aquel espía de dieciocho años que ya es una de las tantas sombras en la selva, que se juega la vida a cada minuto, como un dios de lo imprevisto, tiene que cumplir una misión en el pueblecito de Murra, un caserío risueño en otro tiempo, rodeado de frescos pinares. Ahora se encuentra completamente deshabitado, porque la población entera decidió seguir a Sandino en su cruzada por la selva. Ancianos, mujeres y niños, en una procesión gloriosa, desfilan por los ríos de Las Segovias, trabajando por la libertad, curando heridos, cuidando enfermos, enterrando muertos. En una de las casas abandonadas recoge un mensaje de vida o muerte para una pequeña columna que había permanecido en las minas de Oakland bus-

cando el camino del enemigo. El mensaje era de Teresa Villatoro, la mujer de acero a quien la libertad, como a aquella Lúcilá Matamoros, muerta como una santa en la guerra de 1912, había besado en el corazón. Los datos son tan precisos que el Coronel Quintero ordena las medidas del caso, manda el servicio de marcha hacia otro lugar y al poco rato interceptan el camino secreto por donde se mueven los invasores, produciéndose una carnicería en la que el triunfo pertenece a los que luchan con arma blanca.

Regresa la sombra de dieciocho años a su prisa de lobo, atisbando entre los macizos centenarios de árboles que están de acuerdo con su porfía, que lo esconden y lo hacen invisible, que no lo dejan morir. Conoce a muchos de los jefes libertadores, sin que ellos lo hayan visto. Ha oído muchas pláticas, de esperanza unas, de desilusión otras. Sabe quiénes confían en la victoria, quiénes luchan empujados por el deber, seguros de morir inútilmente en un zafarrancho. Tiene catalogado a José María Mairena, el emisario de Sandino que lo comunicaba con México, vendido a los agentes enemigos poco tiempo después, al entregarles en la ciudad de Tegucigalpa documentos e informaciones valiosas. Se ha convertido en el ojo de la libertad, en el oído de la independencia, en el brazo de la previsión. Ha penetrado en el corazón de los destacamentos, en la conciencia de los jefes, adivina los golpes tácticos y las retiradas estratégicas, sabe quiénes morirán con una ametralladora en las manos, inmovibles bajo el vendaval de plomo y de acero, y quiénes tirarán las armas y se internarán desbandados en las zanjas de la manigua, que los llevarán a la muerte.

Algunas veces se ha encontrado con otros miembros del espionaje, en los vericuetos de sus carreras.

- ¿Quién vive?
- “Patria”.
- ¿Qué gente?
- “No vendepatria”.

Es la seña y contraseña del ejército autonomista. Se han abrazado un momento, para separarse rápidamente. No pueden decirse a dónde van ni de dónde vienen. La boca está sellada. No pueden disponer de su tiempo ni de sus cuerpos ni de su sueño. Sólo tienen permiso para bailar interminablemente ante la muerte, zarandeados a cada instante por emociones brutales. Un paso en falso los puede lanzar al barranco, una rama débil los puede entregar al Máuser implacable de los contrarios. Han visto asesinar a mansalva, han visto a los subalternos disparar por detrás a los jefes que les exigían esfuerzos superiores a sus músculos, han visto el rostro infrahumano y los ojos saltados de los que se extravían, han visto mujeres perdidas, con niños hambrientos, agonizantes, pidiendo piedad a un cielo que no veían, levantando las manos a un cielo oscurecido por la fronda impenetrable.

El espía de dieciocho años ha escuchado conversaciones que estreme-

cen como una batalla. Son dos desertores que buscan la salida por Honduras. Están exhaustos. No quieren proseguir la lucha. Están descansando, pero al descansar, dialogan con sus penas.

—Vos, ¿por qué veniste? ¿Por hambre? ¿O querías pelear?

—No, no quería pelear. Yo no odio a los yanquis. Yo vine por la gloria.

—¿La gloria? Las medallas, querés decir. A mí me citaron en la orden del día, después de un trabón con los gringos, pero no sentí nada...

—No se siente. Pero eso es lo que yo quería. Una cosa que no se sienta. Das tu sangre, te tirás con los ojos cerrados, caés. Cuando se te va la vida, cuando se te cierran los ojos... eso es la gloria... un humito...

En ese momento una patrulla con uniformes limpios los sorprende. Se han metido en el sector enemigo. No les intiman rendición. Abren la ametralladora, caen tallos endebles, cortan maleza, suena el aire helado. Los dos muchachos se han tendido, desesperados, y disparan. Se quedan con el rifle entre las manos esperando. Han dado la sangre. Ya no ven. Tal vez los citen en la orden del día.

Son tan eficaces los servicios de espionaje organizados por Sandino, que se da el caso de pequeños destacamentos que al llegar a los puntos de concentración, escuchan la repetición de cosas que hablaron en el trayecto, de discusiones que sostuvieron, de peligros que atravesaron, de peripecias y calamidades que sufrieron. De antemano sabían también el número del grupo y el nombre de los que lo comandaban.

Son los zambos los que se han encargado de dominar los ríos, en sus "batoes". Llevan las armas y el parque, mientras los hombres remontan la corriente, sin pisar las orillas, para no dejar huellas. Seis reman, el otro timonea. El río se traga el recuerdo de los libertadores en cuanto han pasado y los zambos nunca saben nada. Son de origen africano, provenientes de un cargamento de esclavos que un barco en peligro de zozobrar arrojó a las playas de Nicaragua, pero su mezcla con razas autóctonas, cobrizas, les ha dejado sobre la piel manchas blancuzcas, aunque algunos opinan que se trata de una enfermedad, de un parásito inoculado por los mosquitos y radioado en la piel, que prospera merced a la clase de alimentación deficiente en esas regiones. De dónde vinieron sus manchas, la verdad es que sirvieron la causa de la autonomía con una fidelidad de perros dulces, con un silencio de esclavos embravecidos, pegados al remo, arrastrando las lanchas desde donde se defendía una ilusión que nunca se les ha apagado en los ojos a ellos.

El espía de dieciocho años observa desde su puesto, una madrugada. La causa ha sufrido graves reveses. El enemigo, fortalecido con nuevos contingentes de refresco, bien pertrechado, ha operado con éxito. La maldita aviación pulveriza los reductos de los independientes, que oponen con un coraje que arranca lágrimas sus cuchillos y sus machetes a la avalancha de los motores. Esta vez se ha aproximado al propio campo de

Sandino, siempre guardado por el cerco de sus generales adictos, que lo guardan y lo escudan a toda hora. Reina la confusión. Es cerca del Puerto de Wiwilí. Todos se mueven como en vísperas de un gran acontecimiento. Los jefes, con el sombrero de alas anchas y la camisa de campaña, parecen nerviosos. El espía escudriña. Obedece órdenes del puesto de informaciones. Hay un hombre que lo atrae, por su aparente frialdad, por la sospechosa calma que le anima. No es posible ser un patriota, estar a las puertas de la muerte o del fracaso y dominar la sangre, apaciguar el grito de la rebeldía. El hombre sereno se le hace sospechoso un instante.

El espía lo ha enfocado y estudia sus menores movimientos. En cierto momento tiene que seguirlo, porque ha llamado aparte a un individuo corpulento, de rostro ancho, de espaldas ciclópeas, que viste de caquí y lleva el pecho cruzado por dos fajas de tiros, además del machete a la cintura. Este movimiento le permite recoger las voces.

—Pedro, quiero hablar con usted como se habla con un hermano. Le debo algo más que la vida, le debo su mano franca. Estamos en un momento terrible. Mañana puedo faltar...

El hombrón escucha con la respiración entrecortada, como si realizara un gran esfuerzo para poder oír.

—Quiero que usted sepa claramente lo que yo deseo. Yo sé perfectamente que usted no se entiende con el General Estrada, ni con Umazor, ni con otros.

—Mi General...

—Un momento, óigame. Ellos tampoco están de acuerdo con usted. Puede que sea la última vez que le hablo y déjeme que sea sincero hasta donde se debe ser. Su machete y su valor, su patriotismo y su hombría, han ensangrentado la causa, Pedro. Se lo digo con dolor, pero se lo digo con la mejor alegría de mi corazón. Yo tampoco estoy de acuerdo con usted.

—Entonces me voy, mi General. Si no le sirvo...

—Quédese. Irse en estos momentos es traicionar. Nicaragua lo necesita, Pedro.

—He cumplido...

—La guerra es una cosa maldita, Pedro. No se debe derramar sangre de más. La fiereza no es el valor. Nosotros somos ciudadanos de un país libre, que estamos defendiendo nuestro suelo de una agresión militar. Nuestra causa es la más limpia, y los hombres que vendrán después la respetarán. No estamos contribuyendo al crimen. Les estamos enseñando...

—Nos rompen con aviones, General. Ellos tienen aviones. Nosotros sólo tenemos unas cuantas ametralladoras y machetes para hacernos respetar.

—Nos estamos haciendo respetar porque estamos defendiéndonos así. Porque somos pequeños, pero suficientemente honrados para condenar el atropello y para oponernos a la fuerza. Somos grandes porque somos pequeños y dignos.

—Nos respetan porque tienen miedo al machete.

—Hay algo que nos interesa, más que ellos: que el mundo sepa lo que está sucediendo aquí, que el mundo sepa cómo nos matan y cómo nos defendemos. El corte de chaleco...

El espía de dieciocho años se estremece. Una turbación total lo invade. Ha comprendido de golpe quiénes son los que dialogan así: Pedrón Altamirano, el Señor de los Alaridos, está frente al General César Augusto Sandino. De baja estatura éste, pálido, tocado con un pañuelo rojo al cuello. Si la selva entera fuera un clarín, no podría cantar su nombre. Si la selva entera fuera un pedestal no podría soportar el peso de este hombre enjuto que tiene en la mirada la luz terrible de la verdad. El hierro de mil ejércitos no podría humillar la altanería de esta carne melancólica que ha pasado hundida en las ciénagas, orando por la justicia. Despide luz la carne de este pequeño General que ha recogido en sus manos la cólera de un pueblo atropellado por la fuerza. Si da un paso atrás, cae en la muerte. Si da un paso adelante, cae en la gloria. Sufre por un continente, pero resiste por un continente. Jamás fue más pequeña la fuerza, jamás pareció más lejana la victoria, jamás un barro más triste se elevó hasta los astros.

El espía de dieciocho años contempla absorto el porte del guerrero que aprendió los mandamientos del honor en el ambiente melancólico de su pueblo, que se hizo militar en las academias milenarias del bosque, en donde suena la lección del rugido, que se hizo filósofo frente a las fogatas de la campaña, oyendo la voz de sus ayudantes, que habían pasado por las universidades algunos de ellos y que venían a recibir su credo de redención, en cuclillas.

—Mi General, yo digo que para hacer tortas es necesario romper huevos. Todos hablan de Pedrón porque para defenderse ha tenido que tirar machetazos. Yo soy varón de los de de veras, mi General y por donde usted me ha apostado con un grupo de hombres, nadie ha pasado. Es cierto que he ordenado el corte de chaleco porque no tenía otra forma de contestar los bombazos. Cuarenta años he vivido por estos montes, conozco sus recovecos y sus emboscadas, no quiero que los cabrones extranjeros vengan a jinetearnos... y yo entiendo que pelear es pelear: el que pega primero pega mejor. Usted sabe que lo respeto...

—No basta que me respete, Pedro. Usted fue de los primeros que llegaron. Llegó en el momento en que me decían bandido. Usted será el último que me abandone, estoy seguro de eso. Ha sido usted el ayudante incansable. Siempre que había un trance de muerte, siempre que era casi seguro perder, lo enviaba a usted. Nunca lo derrotaron. Es usted valiente y yo lo quiero. Pero por eso tengo derecho a decirle que yo condeno la barbarie, que yo condeno la crueldad. La guerra, cuando deja de ser noble, cuando deja de ser un desafío de hombres, se convierte en una lucha de fieras...

—Ellos me han enseñado a matar sin piedad. Mujeres y niños han muerto en los bombardeos. Yo los he visto con mis ojos. Vi a un niño de pecho, morir deshecho en los brazos de su mamá... Y cada vez que me acuerdo siento hervir la sangre.

El espía de dieciocho años rememora el pavor que causan los asaltos de Pedrón Altamirano. Un corneta herido, rezagado al terminar una acción, a quien tuvo oportunidad de socorrer, le refirió la escena. Era un caserío que se supo servía de escondite a fuerzas traidoras. Pedrón fue destacado para tomarlo y hacer prisioneros a los ocupantes. Cosa sencilla fue el asalto y la requisita, encontrándose abundancia de armas en algunas viviendas. Los oficiales, obedeciendo las instrucciones rutinarias de Pedrón, de no hacer prisioneros, comenzaron a usar sus pistolas contra los detenidos. En ese momento se presentó el terrible cabecilla, quien ordenó coléricamente cesar el fuego. Dirigiéndose a los ejecutantes dijo: ¿por qué gastan ustedes el parque en estos cochinos traidores? ¿No tienen machete o no tienen...? —hizo un ademán burlesco y chabacano a la altura del sexo.

Y acto continuo trazó su golpe siniestro: dos machetazos en cruz, a los lados del cuello, dibujando sobre el pecho un corte de chaleco.

Un charco de perros destripados quedó en la plaza, como el monumento de la venganza que Pedrón iba levantando por donde pasaba su sombrero aludo.

La voz de Sandino continúa serena, como si diera consejos. Los primeros tiros se oyen ya en las goteras del campamento, pero él conserva su humildad apostólica.

—Oiga usted cómo nos cazan —dice Pedrón con una sonrisa en la cual arde el frenesí del choque—, y dígame pronto en dónde quiere que esté.

—Detrás de mí —contesta Sandino.

—¿Cuáles son sus instrucciones?

—Estas: nosotros no somos la venganza, Pedro. Nosotros somos la justicia.

El espía de dieciocho años agrega una postal beatífica a su colección de estampas ensangrentadas, y arrastrando nubes de humo se aleja hacia su destino fugaz.

Pocos días después los uniformes de una columna gringa le salen al encuentro. Es una avanzada de reconocimiento, que conducida por sus guías baqueanos, extreman las precauciones. Le interesa conocer el rumbo que llevan, el número de soldados y las instrucciones que traen. Se mueve entre las ramas con la sinuosidad de una serpiente. Tiene en las pupilas relámpagos de tigre. Cuenta, uno, dos, tres... un oficial...

De repente se le hiel la sangre en las venas. Una culebra ahorcadora se le ha enroscado al cuello, silenciosamente. No la había visto. Mientras acechaba lo acechaban. Aprieta tan fuerte que comienza a mirar opaco.

Se asfixia. El ofidio cierra sus anillos. No es venenoso, pero mata por la estrangulación. No puede alcanzar con las manos el cuchillo de monte, porque las manos le alivian un poco la extorsión. Se afianza con las piernas en los resquicios de las ramas, procurando no exhalar una queja, no hacer el menor ruido. Piensa que morirá allí, en secreto. Años después caerán sus huesos separados, y nadie sabrá nada de él. Muere en cumplimiento de su deber, es cierto. Pero ahora se acuerda fugazmente de la casita en el pueblo, de las hermanas. La vida no parece tan mala cuando se está muriendo. Los malditos anillos viscosos no ceden. De todos modos prefiere esto a terminar acribillado a tiros. Casi no ve, la sangre le revienta los ojos, la lengua le pende fuera de la boca. No se mueve, casi ya no respira. La culebra afloja un tanto, solamente un tanto. El moribundo alcanza a distinguir la cabeza del reptil que pasa babeando sobre su rostro. Un movimiento supremo, un ansia de vida, le da vigor en las mandíbulas, y como un rayo, pesca la cabeza triangular entre los dientes, que se aprietan con una furia salvaje, hasta hacer tronar los huesos, hasta sentir el alivio del abrazo maldito, hasta sentir en el paladar el sabor a sardina del bicho que ahora se desenrolla y pega coletazos angustiosos. Los dientes no ceden. Ahora quieren matar, tienen miedo de conceder tregua, de dejar un átomo de vida al enemigo. Para acallar el ruido, las manos libres asen el cuerpo tembloroso, lo fijan, sienten cómo se va apagando la vida en aquel bejuco eléctrico. Por fin lo siente inerte, lánguido. Cuando se incorpora, el cuerpo está empapado en sudor frío y los labios le tiemblan. Abajo, apenas si algún soldado demasiado nervioso ha vuelto la vista hacia un nudo de ramas que crujió.

El espía de dieciocho años ha sentido la miseria de la pólvora. Algunos de sus jefes han muerto. La mayor parte de sus compañeros ha quedado en la montaña, para festín de los lobos, o han sido pasados por las armas. Han llegado nuevos voluntarios. Pero está cayendo ceniza en su corazón.

La última tarde que dispara un tiro pasa a la categoría de traldor. La cosa sucede como en un sueño. Como en un sueño amargo. Asiste como espectador mudo a un drama asqueroso. Un grupo de sandinistas, rodeado, se entrega al enemigo. Deponen las armas. El crepúsculo marchita todo fulgor, y con dificultad se ve a la luz de las lámparas. Los capturados son tratados a culatazos y puntapiés.

—Hijos de la gran p... ya verán lo que es romper el fondillo...

El cuadro da náuseas, porque el temor descoyunta a los prisioneros. Algunos se arrodillan pidiendo clemencia, otros ruedan bajo la bota de los sargentos ensoberbecidos. El espía de dieciocho años siente que el coraje le hace estallar las venas. Pero tiene que callar porque su consigna es el silencio. La voz de un oficial golpea la noche: —Vos, mierda, arrodíllate—. Ve desde su rama al otro. Es el que le robó a su

muchacha. También él entró a la guerra. Lo odia. Daría su vida por ser el oficial enemigo.

—Pronto, o te rompo, hijo de p... .

Fijo, inflexible, helado, está el rival. Pero está de pie, erguido, horrorosamente pálido, como un sonámbulo que no oyera los gritos de la muerte. Solo ya, pero hermoso. Triste, pero fiero.

Lo mira desde su rama. Ahora quisiera ser él, no tener este deber estúpido, caer y ponerse en su lugar y escupir al oficial, y ser más tenaz que el rival.

El oficial da dos pasos con la pistola encañonada, pero los ojos del otro son de algo más duro que el desprecio.

—Arrodillate, te digo... .

—¡Cuerno!

La voz es sorda, pero no la quebraría el simún.

El oficial pone la boca del arma en la boca del prisionero. ¡Mordé!

El tiro sale aullando, se quiebra en los troncos y pasa llorando, loco, por todas las veredas.

No había acabado de caer el prisionero, cuando se desplomó el cuerpo del verdugo. Un rayo de acero descendió de los ramajes y le atravesó el tórax. Quedaron uno frente al otro, sobre la hojarasca de la manigua segoviana.

El parte del Cuartel General del Ejército Defensor de la Autonomía de Nicaragua fue breve y parecía comprender los sentimientos del espía de 18 años que traicionó su misión, empujado por la mano negra de una rebelión que casi llegó al amor. Decía simplemente: "Desaparecido.— Fermín Sandoval".

CLAUDE ROY Y SU APOLOGIA DE LA NOVELA

27

Luis GALLEGOS VALDES

“Defensa de la literatura”, de Claude Roy, poeta y ensayista, nos sitúa frente al problema de la novela, el género cumbre de nuestra época. Claude Roy, desde luego, toma partido a favor de la novela. Este género, en la literatura francesa, se remonta al “roman” de Tristán e Isolda. En esta novela se inicia la tendencia a la descripción de los sentimientos que se afirmará con *Madame de La Fayette* en el siglo XVII y que tendrá su plenitud con el “roman psychologique” en el siglo XIX. En Marcel Proust culmina —plenitud de plenitudes— ese interés por descubrir en los demás las pasiones, que Descartes diseña en su tratado.

Roy no está por eso de acuerdo ni con Paul Valéry ni con Julien Benda, adversarios jurados del género novelesco y seguidores de una diferente tradición literaria ya viva en la Edad Media: la de la literatura noble, escrita por y para los cultos, por encima de la vulgar. Esta última escrita en romance para solaz del pueblo. La primera de esas dos literaturas está representada por el largo poema épico, por la poesía lírica, por la tragedia, por el discurso o por el tratado filosófico en lengua latina. Valéry consideraba imposible escribir: “a las cinco de la tarde la señora marquesa fue a tomar el té”. . . frase para él reflejante de la trivialidad novelística (de algunos novelistas diríase mejor), y, sin embargo, la magdalena mojada en “su infusión de té o de tilo” que le ofrecía su tía abuela al niño Marcel Proust es el catalizador que precipita todo un mundo de recuerdos sumergidos en la memoria —como el que musicalizó Debussy— y sacados a flote con el fórceps del genio y de la imaginación.

“Lo novelesco es el opio de la mayoría de la gente”, escribe Roy. Dígallo si no la novela policial que tiene una extensa clientela, entre la que se cuenta el científico, el financiero, el político, y que ya se afirmó como el género más popular y solicitado de la literatura actual. El deseo de vivir otras vidas, de instalarse por el tiempo que dura la lectura en personajes antípodas de nuestra individualidad, el ansia de saltar por encima de la rutina, el ansia de evasión, son algunos de los factores que explican el éxito de la novela, éxito indiscutido e indiscutible, aun cuando voces pesimistas, agoreras, se empeñen en levantarse en su contra inútilmente. Asusta la cantidad de novelas de todos los colores y pelajes que se publican en el mundo, pero eso significa que en las sociedades actuales, capitalistas o socialistas, aun mixtas, la imaginación, la fantasía, los mundos imaginarios, virtuales, constituyen una necesidad para el hombre de hoy acuciado por múltiples preocupaciones y graves problemas. En la sociedad de consumo hay también que consumir muchas novelas e incluso echarse al colete no pocos novelones de tomo y lomo como se consumen la leche en polvo, los huevos y la coca-cola.

Después de hacer algunas consideraciones preliminares sobre la novela en la Antigüedad y de destacar algunas características del género novelesco como la aventura, el viaje, el ir y venir de los personajes dentro del laberinto de sí mismos o de los otros, Roy llega a una buena definición de este género literario: “La novela sería, por lo tanto, aquello que no es demasiado serio, ni demasiado profundo, aquello que hace cambiar de ideas y ocupa la mente sin enriquecer las primeras y amueblar mucho la segunda; pero, por otra parte, lo que es apasionante y divertido; arrebatador y brillante, en la realidad, eso es lo novelesco”.

* * *

Se creyó en épocas pasadas que la Historia, así con mayúscula, majestática y solemne, hinchaba esas medidas, colmaba esa ansia por saber del pasado inmediato o del pasado mediato y aun remoto de sociedades y pueblos, de naciones y estados, de civilizaciones y culturas. Un nuevo concepto impuesto por los historiadores contemporáneos ha dado un vuelco a este modo de concebir la historia, que, desde Suetonio hasta Voltaire, fue el estudio de las monarquías y de los imperios. Hoy insisten los historiadores en la historia-sin-suceso, o sea la de los hombres que hasta hace un tiempo no tenían historia o aparentemente al menos carecían de ella, todo porque los historiadores los habían olvidado. Hace dos años aproximadamente murió en París el historiador Jerome Carcopino, quien entre sus numerosas obras y trabajos diversos ha dejado

una sobre la vida diaria en Roma. Las gentes más descaracterizadas, anodinas y humildes son ahora objeto —y sujeto— de la investigación del historiador y del sociólogo, y ya no se escribe la historia —así sin mayúscula—, nos recuerda Roy, desde el punto de vista de la nariz de Cleopatra o desde el de la fistula de cierto encumbrado personaje de antaño. Sino desde el punto de vista de los inventos como la máquina de vapor, de la de escribir y hasta de la lavadora mecánica que han tenido acaso más importancia que la actividad de un hombre de Estado al frente de sucesivos gobiernos o la de una batalla librada ferozmente entre dos ejércitos enemigos. Esta forma de razonar, esta óptica para mí correcta, la usa el ensayista de quien trato para subrayar la importancia de lo científico en el mundo moderno, y, así, bueno es recordar que los capítulos dedicados a Edison, Pasteur, Einstein, a Freud, son tan importantes, o más, que los dedicados a la batalla de Sedán, aunque ésta, por supuesto, tenga asimismo su importancia desde el punto de vista militar y político.

Es un nuevo concepto de la historia el que ha surgido en nuestra época, si se quiere una nueva concepción en la que los trabajos en equipo tienden frecuentemente a sustituir la obra ingente y personal de un Renan, un Mommsen, un Burckhardt, si bien la obra de un Toynbee, de pareja magnitud acaso como la de éstos, pertenece a las grandes realizaciones en el campo de la historia de nuestro tiempo.

* * *

Confrontado ese concepto de la historia con el que se tiene de la novela, la consecuencia que se saca es que la aportación de algunos grandes novelistas es decisiva como lo vemos en Balzac, en Stendhal, en Tolstoi, en Dostoievski, en Dickens, en Galdós. . . De ahí que Balzac llamase a sus obras “estudios de costumbres” y que pretendiese, lográndolo con frecuencia, ser un observador de la sociedad de su tiempo, la posterior a la restauración borbónica. Y no hubiera andado descaminado Balzac si hubiese pretendido ser un historiador al mismo tiempo que un novelista, ya que en su cerebro sintetizó lo soñado con lo real llevándolo en fabulaciones y personajes a las páginas de sus libros. Tolstoi, por su parte, en “Guerra y Paz” es el historiador al mismo tiempo que el gran novelador del imperio y pueblo rusos frente al invasor francés. Orden social y energía fueron las ideas preponderantes —según Roy— de Balzac, como el escepticismo militante fue la “idée maitresse” de Anatole France, y la idea del arte como conquista del pasado la de Marcel Proust.

Roy se opone firmemente a la objetividad, a la impasibilidad del novelista que considera un seudocriterio. A él le gustan las “Memorias”

y el ver al autor de novelas mezclarse a sus personajes y asomar la cabeza frecuentemente como Maese Pedro frente a su retablo.

La frase de Flaubert: “Madame Bovary soy yo”, sigue teniendo validez... Al mismo Zola, que se creía tan objetivo (siendo en el fondo no poco lírico), como que apeló a la ciencia de su época, concretamente a la fisiología de Claude Bernard para explicar la herencia de los Rougon, ahora se le considera un gran novelista que luchó por imponer una fórmula (“la realidad vista a través de un temperamento”), que encandiló la mente de sus discípulos y seguidores. De ahí que para Roy la presencia del autor sea indispensable en la buena novela, en la novela de calidad, puesto que —piensa— leer las novelas de Flaubert es una ocasión inmejorable para conversar con el hombre extraordinario que fue Flaubert. Y con nuestras memorias y reminiscencias, piensa también, se integran las obras de creación leídas en la adolescencia. Nada tampoco de un Juicio final opina Roy: “La mirada de Tolstoi o de Chéjov puede ser infinitamente penetrante, atenta, afectuosa, paciente, pero nunca lo autoriza a dar un juicio *final*”. Y agrega en otro párrafo matizando su propio juicio:

“Una gran novela, es siempre, a la vez, el esbozo desesperado de un juicio final. Pero el novelista no puede poner a su derecha los justos y a su izquierda los réprobos. Suspende su juicio en el momento mismo en que éste debe zanjar la cuestión. Si emite un juicio, es un juicio sin veredicto”.

* * *

Idea no menos fértil que las anteriores es la de la “resistencia” de los personajes a su creador, tal Pirandello, “el astuto y maligno siciliano” que soltó a sus seis personajes para que lo buscaran. Hay cierta simulación —cree Roy— en esto de querer el autor someterse por entero a sus criaturas o fingir ignorar algo o mucho de sus vidas. El peligro de hacer de ventrílocuo que hace hablar a su muñeco y aun hacerle decir impertinencias a quien lo maneja, es señalada asimismo por Claude Roy. “Debemos a las criaturas de novela, esos hijos nacidos de las bodas de lo oscuro con la lucidez, la misma cortesía modesta que debemos a los demás seres y ante todo a nosotros mismos”. “. . . pero la mirada que llevamos a nuestros hijos imaginarios no debe ser fundamentalmente diferente de la que damos a nosotros mismos”.

Olvidarse de sí mismo es otra de las características que encuentra Roy en el gran artista fabulador. Los individuos demasiado poseídos de sí mismos, no pueden ser buenos novelistas, piensa. Por eso Proust fue a la busca del tiempo perdido, a la busca de lo olvidado en los desvanes de la memoria, a la reconstrucción de un mundo sumergido en ese ol-

vido oceánico. Puede o no interesar en nuestra época ese mundo de la alta burguesía francesa de entreguerras, la de 1870 y la de 1914-1918; pero raro será el catador de novelas que no encuentre en Proust otros valores que lo puramente episódico y fugaz de ese mundo reducido de aristócratas del Faubourg Saint-Germain, a los que se mezclaban bastantes elementos de aquella alta burguesía. Sin embargo, no es eso lo más importante, sino el ver al narrador (Proust desdoblado como tal) en lucha tenaz con la infiel memoria, con el pasado marchito como una flor que fue bella y del que empero escapa un inefable aroma. Es el enfoque del psicólogo, del moralista que, al igual que La Bruyere, que su admirado Saint-Simon, tiene el don de desenmascarar a las gentes, de descubrir sus pasiones y sus vicios más secretos como un vidente. Y, en fin, lo más importante es el rescate, por medio de la memoria, de aquel mundo definitivamente desaparecido si el novelista —testigo insustituible por su talento y pluma— no lo hubiese recreado y reconstruido con amor apasionado y lúcido.

Y de la esfera psicológica pasa el ensayista Roy a tratar de la "contextura moral del escritor". Sin una moral firme, faltará algo al escritor para decir su verdad sobre los hombres y sobre la sociedad en que vive, sin ambages, concesiones y medias tintas. Proust, además de ser una inteligencia excepcional, de poseer una gran comprensión y una gran bondad, fue valiente, y esto no obstante que el "petit Marcel" era tan frágil, sensible y vulnerable que parecía vacilar al menor soplo, el cual ha hablado muy bien de las ganas de agazaparse en un agujero bien calentito, de sentirse al abrigo, de recibir todas las noches el beso de su madre y el de Albertine, y de no moverse más. . . ; este sensitivo ultra-defensivo estaba dotado también de una valentía tranquila, de una especie de curiosidad objetiva, de la pasión desgarradora de ver las cosas como son, aun si esto nos hace un mal atroz".

Esa necesidad de abrigo y de calor maternos —reminiscencia intrauterina—; ese hoyo propicio desde el cual espiar la vida bien agazapado, mientras encima pasan los hombres en lenta o en precipitada danza con sus pasiones y absurdos, constituyen la autodefensa del escritor frente a la realidad fáctica y frente al mundo, a los cuales, la única forma de conjurarlos, es transformándolos literariamente, y esto fue lo que hizo Proust, que a la sensibilidad del artista unió la penetración del psicólogo y la objetividad del pensador —buen lector de su pariente político Bergson— y que recurre a menudo a la imagen científica para aclarar sus ideas.

* * *

Sorpresa, admiración, lo nunca visto u ocurrido constituyen los elementos de la novela en sus comienzos. De ahí que en español se llame

novela a este género de narración de hechos acaecidos a un protagonista por la *novedad* de los sucesos que cuenta con especial delectación y maestría de lenguaje, por el afán de contar por contar, unas veces, y otras por el deseo muy humano de dejar constancia de su propia experiencia. Y qué mejor experiencia para el novelista que salir a ver el mundo, para hacer cierta la frase de que quien regresa trae mucho que contar; pero esto en la novela de aventuras, en la novela bizantina, a la que da interés primordial la acción: Aquiles Tacio con sus “Aventuras de Leucipo y de Clitofón”, y, sin remontarnos a la Antigüedad, Cervantes con su novela de aventuras de Persiles y Segismunda, de la que estaba tan orgulloso, y con sobrada razón, el Manco Sano y Famoso Todo. Pero, más tarde, el novelista descubre que en su aldea hay no poco que contar y tenemos al mismo Cervantes contándonos las aventuras de Don Quijote de la Mancha, un pobre hidalgo cincuentón dispuesto a hacer justicia con su lanza y su espada, seguido de su fiel y glotón escudero Sancho Panza, para el que, al principio, los ideales de su amo y señor son puras monsergas, si bien, a la postre, según la interpretación unamuniana, llegó a quijotizarse.

Y más adelante pasan los novelistas a posar su mirada, no en el mundo exterior, sino en el suyo propio interior —el intrasferible mundo de las vivencias— y a regodearse en sus introvisiones. De la novela, en la que deben pasar muchas cosas al personaje para que sea ameno y entretenido, hemos llegado a la novela en que a éste nada le pasa —como no sean muchas ensoñaciones y devaneos por la cabeza—, a la novela en profundidad. Antes el ancho mundo —el ancho es Castilla— abierto en abanico de mil posibilidades, era poco para las ansias trashumantes del protagonista; ahora el mundo se le ha reducido a los estrechos límites de una habitación (en el que Xavier de Maistre hará su viaje a debido tiempo), o bien al ilimitado mundo interior hecho de experiencia, cuyo fruto es la sabiduría, y de la cultura, vale decir de la confrontación de este “reino interior” con las ideas, gustos, tendencias, obras y orientaciones —y contradicciones— diversas de nuestra época, en todos los órdenes del humano hacer. Así, el género se ha enriquecido y, a menudo, el escribir una novela constituye la toma de conciencia para el escritor frente a un problema determinado: político, social, psicológico.

“Escribir una novela es escoger lo que va a suprimirse de la vida para expresarla”, escribe Roy. Y añade: “La novela antigua fue una sucesión de acontecimientos. La novela clásica los substituyó por un encañamiento de sentimientos bien analizados. La novela romántica inventó la descripción. Y luego la novela se convirtió en una síntesis de todos los procedimientos de ficción. Flaubert emplea sucesivamente la narración pura, la descripción, el diálogo, la observación de los detalles materiales, el análisis del discurso interior”. Ya se ha definido a la novela como el Moloch de la literatura por su infinita capacidad devora-

dora y transformadora. Cada quien, con gozo y facilidad de expresión ante las carillas innumerables, se siente ahora con arrestos para escribir una novela, su novela. Para las grandes o pequeñas frustraciones de nuestro tiempo escribir una novela puede ser una forma de catarsis y el público el psiquiatra que nos escucha.

33

ENSAYO

Mestizaje, Mitología y Alquimia: Ingredientes del Surrealismo Centroamericano *

37

Mario E. RUIZ

Centro América se inicia hoy en día en su adolescencia cultural, etapa por la que ya han pasado varios de los otros países latinoamericanos. Históricamente, Centro América tiene la misma edad que el resto de Latino América: su independencia data de 1821 con intentos sin resultado desde por lo menos una década anterior. Sin embargo, la edad histórica, equivalente en el ser humano a la edad biológica, orgánica, no siempre va en desarrollo simultáneo y paralelo al fluir interno y cualitativo, psíquico y espiritual. En el caso de Centro América, este desarrollo interno fue más autónomo, más contenido en sí mismo y alimentado exclusivamente por sus propios regionalismos y por sus mismas idiosincrasias que el del resto de Latino América: las influencias culturales extranjeras durante la conquista, colonización y aún después de la independencia fueron muy pocas y muy leves, y más que todo esta presencia europea se concentró en terrenos fértiles con la intención primaria no de colonizar, sino de cultivar su propio mantenimiento, como fue el caso de los vascos que llegaron a Costa Rica en el siglo XVI y los gallegos en el siglo XIX, y que se dedicaron a la agricultura, como también el de los alemanes que llegaron a Guatemala en el siglo XIX y se dedicaron a la agricultura y a las finanzas —señalando con esta última actividad cierta apertura a influencias económicas europeas—; tal fue el caso también de la presencia de agricultores italianos, españoles y alemanes en El Salvador a fines del siglo XIX.

* El texto se originó en una conferencia sobre literatura salvadoreña dictada por el autor en la Universidad de Cincinnati en 1975.

Esta presencia extranjera no fue lo suficientemente fuerte y diversa como para romper el círculo vicioso de propagación cultural que Centro América llevaba a cabo desde el siglo XVI, al establecerse en Guatemala la sede de la Capitanía General que cubría lo que ahora son los cinco países centroamericanos; y aún ahora estos cinco países permanecen contenidos en sí mismos con una economía básicamente agrícola, una sociedad aún feudalista, una política sin fuerte clase media, y un desarrollo espiritual de contenido y perspectiva rurales. Centro América, por consiguiente, está hoy en día concluyendo su etapa arquetípica del *uroborus*, la serpiente que alimentándose con su propia cola forma el círculo de la autonomía humano-social, círculo de la totalidad en que la conciencia colectiva aún no se ha delineado claramente, totalidad de la mandala en que la vida halla almacenada en su propia subconsciencia los recursos generadores de la actividad diaria. El arquetipo del *uroborus* representa la etapa de la infancia, que en el caso de Centro América llega ya a la altura de la iniciación a una madurez temprana. Sin embargo, esta etapa de la infancia es importantísima por razones muy claras: una buena infancia no sólo asegura una magnífica madurez, sino que también ejerce en todo su rigor espontáneo y en su función completa la simultaneidad de lo subjetivo y de lo objetivo; y nosotros como críticos y escritores algunos, sabemos la potencia de esta simultaneidad que sólo en la infancia se da en toda su pureza y equilibrio: el libre albedrío de la imaginación sin complejos y casi sin límites. Centro América está en esta etapa en que el juego de la imaginación es innato y necesario e inevitable en el desarrollo cultural.

Y no es casualidad —y ya que se relaciona al tema de esta ponencia lo he llevado a este punto— que la imaginación sea el elemento esencial del surrealismo, como tampoco es casualidad que la infancia es una etapa o una modalidad también muy esencial del surrealismo. André Breton establece esta importancia en su Primer Manifiesto:

2. El espíritu que se sumerge en el surrealismo revive exaltadamente la mejor parte de su infancia. Al espíritu le ocurre un poco lo mismo que aquel que, próximo a morir ahogado, repasa, en menos de un minuto, su vida entera, en todos sus agobiantes detalles. Habrá quien diga que esto no es demasiado incitante. Pero no me interesa en absoluto incitar a quienes tal digan. De los recuerdos de la infancia y de algunos otros se desprende cierto sentimiento de no estar uno absorbido, y, en consecuencia, de *despiste*, que considero el más fecundo entre cuantos existen. Quizá sea vuestra infancia lo que más cerca se encuentra de la “verdadera vida”; esa infancia, tras la cual, el hombre tan sólo dispone, además de su pasaporte, de ciertas entradas de favor; esa infancia en la que todo favorece la eficaz, y sin azares, posesión de uno mismo. Gracias al surrealismo, parece que las posibilidades de la infancia reviven en nosotros. Es como si uno volviera a correr en pos de su salvación, o de

su perdición. Se revive, en las sombras, un terror precioso. . . La fauna y la flora del surrealismo son inconfesables. (*Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969, págs. 61-62).

En una Francia y desde la perspectiva de un Breton ya maduros, el surrealismo revive la infancia; pero en una Centro América y desde la perspectiva de escritores nascentes, la infancia genera el surrealismo. Este trueque de puntos de partida y de resultados del surrealismo lo he hecho, por supuesto, con intención heurística, ya que no hay surrealismos que sean idénticos en estructura y contenido, aunque sí en estímulo y propósito. Sin embargo, esta declaración del padre del movimiento surrealista definido como tal, vincula íntimamente la infancia con su fresco poder imaginativo y con la expresión estética, literaria, cultural contenida en esa infancia. Y ésta es la relación que tomo como base conceptual para definir el surrealismo centroamericano. No hay mejor documento que apoye en la tierra de los Mayas la cita que he dado de Breton —con otras secciones muy apropiadas que he omitido en esta cita— que el Popol Vuh, biblia en que la imaginación infantil —en la mejor y más completa connotación de la infancia— se desborda y de la que surgió en propósito y técnica el surrealismo asturiano.

Dentro de esta relación íntima entre infancia cultural colectiva y su representación estética surrealista propongo los tres elementos, mezcla, mitología y alquimia; la misma índole de género inherentes en ellos, y su experiencia palpable diaria en el ambiente inmediato y en la literatura centroamericanos le dan a estos tres elementos de la realidad centroamericana poder constitutivo y fundamental del surrealismo.

En primer lugar, la alquimia, no como el proceso químico medieval de convertir los metales en oro, sino como visión que trascendiendo esta conversión metalúrgica se constituye en proceso o ritual simbólico; esta alquimia es la actitud emotiva y racional *abierta* a la totalidad de la situación humana, situación en la que el hombre no es el elemento supremo de la creación sino sólo uno más, o uno menos en ciertas situaciones, entre otros elementos de la naturaleza; esta actitud es típica de la mentalidad rural y enmarca dos aspectos del proceso alquímico: 1) el uso concreto de funciones y sustancias del hombre que en su descripción y aplicación simbólicas unifican al hombre consigo mismo, con su ambiente y con el universo en su totalidad —tendencia de unidad y totalidad completas inherente en el *uroborus*; tal es el uso, por ejemplo, que se hace de la orina o del color verde en muchos cuentos centroamericanos en forma semejante al uso que de ellos hacen José María Arguedas, García Lorca y el mismo Paracelso; 2) la interpretación y reconocimiento intuitivos de la trascendencia humana y extrahumana —unificación del macro y microcosmos también inherente en el *uroborus*— implícita en la carga simbólica de funciones y sustancias naturales; en

el cuento "La honra" del salvadoreño Salarrué hay un giro alquímico que ejemplifica este concepto de la alquimia como arte de las transformaciones del alma y actitudes humanas: el acero de un cuchillo se transforma en el oro simbólico de la honra manchada de una joven mujer.

El proceso total alquímico, desde la observación externa, a través de la sustitución, condensación e intercambio simbólicos, hasta la transformación interna con sus etapas de maduración y renacimiento en la totalidad universal, es un rito de iniciación de carácter esotérico, alegórico y de tradición oral en el que el surrealismo centroamericano encuentra expresión apropiada.

La mitología, por otra parte, no es un proceso o rito, sino un estado simbólico que también señala la infancia pre-histórica de una cultura; basta con leer *Hombres de maíz* de Asturias para ver la mitología en su índole básica paralela a la de la *Odisea* y a la de la *Epica de Gilgamesh*, sin omitir, si no se quiere, la *Divina comedia* y hasta *Don Quijote*. El surrealismo puede expresarse tranquilo en esta clase de constante, remontarse al génesis mítico de la experiencia humana, remonte que no es más que el mito del eterno retorno inherente en el arquetipo mismo del *uroborus*. Un ejemplo muy poco conocido se encuentra en el buen libro del hondureño Julio Escoto, *El árbol de los pañuelos* (1972), como también en las épicas del nicaragüense Ernesto Cardenal, *El estrecho dudoso* (1966) y *Homenaje a los indios americanos* (1970).

En cuanto al mestizaje, definirlo es como tratar de describir un ser o estado sobrenatural, imposible de categorizar y clasificar por lo tenue y variado de su naturaleza, y así como los escolásticos se aproximaron a Dios y a la vida sobrenatural usando la *vía negativa*, yo prefiero definir y enfocar el mestizaje no como una mezcla de lo que aparentemente es: síntesis de lo europeo y de lo indígena, sino que como un reflejo aproximado de lo que no aparenta ser: dicotomía de opuestos en conflicto complementario aunque no siempre armónico. La mayor parte de la literatura centroamericana refleja el mestizaje en actitud de compromiso socio-político: la narrativa panameña del ciclo del Canal muestra esta marcada tendencia a oscilar entre la crítica social acerba y la responsabilidad política insinuada, dicotomía no siempre equilibrada en igual dosis; tal es el caso de Joaquín Beleño en *Gamboa Road Gang* (1960) y de Yolanda Camarano de Sucre en *Los Capelli* (1967); igual es el caso en la poesía de los salvadoreños Roque Dalton y la más calmada de Miguel Huevo Mixco y del hondureño Roberto Sosa, entre muchos otros escritores centroamericanos.

Ahora bien, la actitud de vida que he descrito y los tres ingredientes básicos a su desarrollo en la etapa temprana del *uroborus*, no constituyen en sí, separadamente, ejemplos completos del surrealismo centroamericana-

no; cada ingrediente enfoca en la dirección del surrealismo pero no lo constituye en su totalidad más aproximada. Así, pues, ¿qué es lo que constituye el surrealismo centroamericano en vista de la actitud de vida descrita y en relación a los tres ingredientes definidos? Para resumir la respuesta no quiero guiarme por la tradición impuesta por el surrealismo francés —a pesar de que escogí una cita de Breton— para afianzar la etapa e índole del surrealismo centroamericano, hay que reconocer que la importancia cultural de la infancia personal y colectiva es conocimiento tan viejo como Platón y tan reciente como Neruda. Más bien me guiaré para sintetizar el surrealismo centroamericano por lo que Paul Ilie dice, y muy bien puesto, en su libro *Los surrealistas españoles*:

41

“... usaré la palabra surrealismo en la forma menos doctrinaria y más generosa posible. Es decir, el término se referirá a una modalidad estética que inicialmente recibió su nombre en Francia, pero que estuvo presente en toda Europa en muchas formas —y yo añado, en Latinoamérica y en mi caso, en Centroamérica—... Sus raíces eran más bien culturales y artísticas que históricas y nacionales... El surrealismo surgió de tendencias irracionales similares en la historia estética de muchas naciones... Hay varios criterios para determinar si una obra es surrealista. Probablemente el más infalible es el efecto subjetivo que produce en el observador, el sentimiento que éste tiene de encontrarse en presencia de un mundo inquietante, extraño... Las sensaciones extrañas de misterio, incongruencia y absurdidad son todas parte de la experiencia estética del surrealismo. Un criterio más objetivo... es la técnica de la irracionalidad que implica un nuevo tipo de no-lógica basada en la libre asociación... una obra de arte puede ser surrealista sólo en parte... Muy pocas obras son surrealistas desde el principio hasta el fin”. (Madrid: Taurus Ediciones, 1972, págs. 15, 17, 18).

Lo que constituye el surrealismo centroamericano es, pues, la actitud —instintivamente actuada e intuitivamente hecha arte— que interpreta la realidad como básicamente impredecible, y por lo tanto no del todo lógica; como básicamente subjetiva, y por lo tanto no del todo racional; como básicamente espontánea, y por lo tanto no del todo organizada; como básicamente cambiante, y por lo tanto no del todo absoluta; como básicamente dinámica, y por lo tanto no del todo homogénea; y como básicamente simultánea en sus múltiples manifestaciones, y por lo tanto no del todo ni temporal, ni consciente, ni histórica. En pocas palabras: ésta es una realidad surrealista.

Resumiendo pues: la realidad centroamericana en su naturaleza rural se siente a sí misma mucho más de lo que se analiza, y por lo tanto intuitivamente se acepta y propaga dentro de los límites de su propio origen y de su propia tradición, límites impuestos por la mitología y el proceso alquímico. A su vez, el mestizaje provee el dinamismo interno en forma semejante al dinamismo generado por los opuestos platónicos del siglo de oro griego, por los opuestos morales de la Edad Media, por los opuestos de la dialéctica hegeliana de nuestra época moderna, y por los opuestos de la dialéctica “sueños”, “realidad”, “revolución” del mismo surrealismo francés.

Tal vez el mejor ejemplo que puedo dar de este surrealismo centroamericano es la joya literaria del salvadoreño Salarrué, *El Cristo Negro* (1926), en donde el mestizaje, la mitología y la alquimia se unifican en libre pero medida exposición onírica, teosófica y alegórica de ideas y sentimientos regionales y universales. Podría haber dado como ejemplo a *Hombres de maíz*, pero prefiero sugerir que el surrealismo centroamericano es y va más allá del gran maestro Asturias.

Baste decir, para terminar, que en esta etapa centroamericana del *uroborus*, cada escritor centroamericano lleva en sí la carga latente de la infancia y sus incógnitas, carga insinuada en el *Libro de las preguntas* por ese gran poeta americano de visión surrealista y corazón rural, Pablo Neruda.

Neruda pregunta:

¿Dónde está el niño que yo fui,
sigue dentro de mí o se fue?

¿Sabe que no lo quise nunca
y que tampoco me quería?

¿Por qué anduvimos tanto tiempo
creciendo para separarnos?

¿Por qué no morimos los dos
cuando mi infancia se murió?

¿Y si el alma se me cayó
por qué me sigue el esqueleto?

Hay tantas alternativas en las respuestas, pero para el escritor centroamericano —mestizo, mitólogo, alquimista— la alternativa surrealista pueda que sea la más apropiada. Esta es por lo menos una alternativa totalizante: la mandala, tabla esmeraldina, piedra filosofal que el surrealista francés buscó para resolver su racionalismo y volver al estado de unidad y equilibrio primordiales, el escritor centroamericano ya la actualiza y desenvuelve. El surrealismo centroamericano no vuelve a la semilla; el surrealismo centroamericano es la la semilla.

EL CINE EN LA HISTORIA DEL ARTE*

43

Jorge VAZQUEZ ROSSI

1. *El nuevo lenguaje*
2. *El cine como arte*
3. *Ataques contra el cine*
4. *Entre el verbo y la imagen*
5. *Cine y realidad*

En el principio fue la técnica. Discos de cartón girando vertiginosamente, aparatos de complicados nombres, proyecciones de vacilantes figuras. Se trataba de animar lo estático, casi de recrear la vida en su movilidad esencial. Ya no sugerir, sino mostrar; ya no exponer mediante el discurso de las palabras, sino evidenciar a través de hechos; ya no las menciones, sino las cosas mismas. En definitiva, la realidad: obreros saliendo de una fábrica, un tren entrando en la estación, una mujer con su hijo. Y de pronto surge un nuevo arte. La cámara aparece como un instrumento cargado de nuevas posibilidades, un procedimiento para lanzarse por caminos no hollados.⁽¹⁾

Hecho técnico primero, después espectáculo y finalmente arte. Entre el escándalo de los postimpresionistas, al final del siglo de las grandes creaciones novelísticas, la curiosidad, casi el juguete, de los hermanos Lumière, pasa poco menos que inadvertido. Al comienzo el cine no es otra cosa que una novedad semejante a aquellas experiencias físicas que reunían a la nobleza en los gabinetes del siglo XVIII. Pero como aconteció con los descubrimientos sobre las leyes de la materia, el arte de las imágenes rebalsaría laboratorios, se adueñaría del mundo. Primero en barracones de feria, después en salas especiales, el cine sería el espectáculo, la diversión, el lenguaje y finalmente el arte de una edad nueva.⁽²⁾

* Este trabajo forma parte del libro EL FUEGO FATUO, original de Jorge Vázquez Rossi. Se reproduce debidamente autorizado por Editorial Biblioteca, de la Biblioteca Constancio C. Vigil, Argentina.

- (1) El cine como hecho técnico se adelanta cronológicamente a la conciencia de su utilidad como medio expresivo. Señala Hauser que "la cámara recién inventada anticipó una técnica artística de la cual nadie en el mundo sabía realmente la importancia y la fuerza". Por su parte Pudovkin recuerda que "en los primeros años de su existencia, el cine no fue otra cosa que un interesante invento que permitía la posibilidad de recoger fotográficamente el movimiento".
- (2) Desde un punto de vista sociológico, nada llama tanto la atención como el hecho de la enorme difusión e influencia del cine, que excede en mucho la de las artes tradicionales. El crítico francés George Sadoul puede empezar su libro *Las maravillas del cine* diciendo: "Cada día, cada anochece, por decenas de millones, hombres, mujeres, niños, "van al cine". Ante las pantallas donde las imágenes hablan y cantan se congregan los espectadores más diversos".

Su trascendencia, su influencia, es vasta y evidente. Hay quienes comparan la invención del cine con la de la imprenta⁽³⁾ y en general se insiste en la necesidad de comprender esta nueva forma como fenómeno cultural, relacionándolo con la totalidad de la sociedad que lo ha producido y que se siente expresada a través de él.

1. El nuevo lenguaje

44

La literatura, la pintura, el teatro, en sus mayores audacias, en sus más osados lanzamientos hacia el futuro, continúan en lo fundamental siendo lenguajes acuñados en otras circunstancias completamente diferentes; a lo sumo, son modificaciones —muchas veces básicas y trascendentes— propuestas sobre esos lenguajes, tensiones que procuran un mayor ahondar, vueltas de tuerca que clausuran o buscan abrir nuevos caminos. Joyce puede forzar la novela, afirmarla en una originalidad distinta a través de sucesivas negaciones, pero su obra no será algo esencialmente distinto de la de Cervantes. Y lo mismo es válido para las creaciones de Picasso o para “Esperando a Godot”. Varían los procedimientos, la distribución de los elementos, los contenidos expresados, pero no el lenguaje en cuanto tal. Se ha dicho no sin razón que toda la literatura está ya prefigurada en La Biblia y la pintura en los muros de la cueva de Altamira. Esto en manera alguna implica desconocer la originalidad y el valor de las obras sucesivas, pero significa advertir que en los casos señalados se trata de desarrollos e invenciones a partir de las leyes y posibilidades de lenguaje acuñados hace tiempo, cuyos orígenes se remontan a momentos históricos por completo diferentes de los actuales. En cambio, el cine es ante todo un nuevo lenguaje, algo que de pronto surge, que no registra antecedentes y que se da como consecuencia de una situación social y cultural que posibilita la creación de técnicas antes desconocidas; se basa y aprovecha descubrimientos científicos y se desenvuelve en una edad que se caracteriza por una conciencia tecnológica. De ahí que ahondar en las raíces del cine pueda significar por una parte rastrear en lo singular de esta nueva edad; y por otra, analizar los efectos que sobre la interioridad y sobre la conducta del hombre contemporáneo ejerce esta manifestación de tan vastos alcances. Lo primero es tarea de una sociología dinámica, dispuesta a una comprensión plenaria de la dialéctica de los procesos culturales; y lo segundo es lo que Edgar Morin preconiza cuando afirma:

“El arte del cine, la industria cinematográfica, no son sino partes emergidas a flor de nuestra conciencia de un fenómeno que debemos intentar comprender en su plenitud. Pero la parte sumergida, esa evidencia oscura, se confunde con nuestra propia sustancia humana —evidente y oscura también ella como los latidos del corazón y las pasiones del alma”.⁽⁴⁾

Y ambos aspectos deben integrar todo estudio que busque enfocar al cine como un arte de nuestro tiempo.

Todo lenguaje es un conjunto de signos articulados según leyes convencionales a través de los cuales el hombre manifiesta lo que siente o piensa. Es una serie de señales, una manera de expresar, de trascender la subjetividad en busca de la comunicación. Pero cada lenguaje con la especificidad de sus signos y con los medios técnicos de que se sirve, establece condiciones que influyen en el tipo de comuni-

(3) Jean Epstein en su libro *La esencia del cine* recoge una frase de Gilbert Meuge: “1436: Gutenberg y Fust inventan la imprenta. 1936: Se abandona el libro; las ideas entran directamente por los oídos y las imágenes por los ojos”. El mismo Epstein destaca luego la importancia para la cultura del hombre común del lenguaje cinematográfico.

(4) Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1981.

cación logrado, en la exactitud, sutileza y posibilidades de la significación; o sea las relaciones entre el signo y la cosa significada. Las leyes de cada lenguaje ya están prefigurando la zona de realidad sobre las que actúan. Se trata entonces de determinar la singularidad del lenguaje cinematográfico y de comprender cómo ha sido generado, el porqué de su nacimiento, qué fuerzas culturales lo han determinado y cuál es el grado de su influencia. Se verá en este análisis que en cada film particular —aun en el más mediocre— están los caracteres universales de la sociedad actual.

Imagen y movimiento son dos de los elementos esenciales del cinematógrafo y ambos también contribuyen a definir las formas de la cultura actual, en la que el movimiento es la constante en todos los órdenes y donde esta sociedad dinámica ha generado medios de comunicación principalmente asentados sobre la imagen.

El cine puede ser definido descriptivamente como una máquina capaz de generar imágenes en movimiento, lo que evidencia su relación con una época en la que el maquinismo todo lo invade. Un hecho técnico que logra la reproducción de lo real de la imagen fotográfica y dar a la misma el desarrollo temporal del movimiento⁽⁵⁾. Así, pareciera que es la vida misma la que se coloca ante los ojos del espectador. La cosa significada es con frecuencia a la vez signo y viceversa y, como en la realidad, se percibe directamente la apariencia de los objetos, su disposición, la externidad del mundo. La imagen tiene un poder de análisis de lo objetivo, una capacidad de síntesis descriptiva como ningún otro medio. Es este poder de apropiación de lo real lo que da al nuevo lenguaje su poder motivador, su capacidad de ser asimilado por los espectadores más diversos.

La imagen valoriza la realidad enfocada; cada encuadre implica ya una elección que rescata de la infinita realidad una zona determinada que, desde ese momento, se convierte en centro de atención, en signo, en articulación de un lenguaje. Y esa reproducción de la realidad, “esa presencia en el seno mismo de la ausencia” de que habla Morin, tiene una capacidad de motivación psicológica que hace tanto a la identificación como al recuerdo y provoca asociaciones diversas, se integra en la totalidad del contemplador-participante. Morin dice que “toda película es una pila que se carga de presencias” y que se mueve en una amplia gama de afectividades; tal vez por eso, uno de los primeros teóricos del cine, Ricciotto Canudo observaba que “el arte del cine consiste en sugerir emociones”.

El primer plano y los otros tipos de tomas señalan las formas en que esa elección y disposición de los elementos de la realidad se concreta. El objeto, el ambiente, el rostro, es explorado minuciosamente por la cámara, analizado en su más total presencia. De pronto, hay algo ocupando la pantalla, exigiendo la más excluyente atención. La visión de la realidad así lograda obedece a perspectivas voluntariamente dispuestas por el realizador según sus propósitos y de acuerdo con una jerarquía interna, una graduación de la preponderancia de determinados elementos en la composición general. Ya no es la simple reproducción de lo real, sino una elección consciente constantemente efectuada en cada una de las tomas que componen la película.

Si a las posibilidades del encuadre se agrega la dinámica del montaje, esa forma de intercalación de las diversas escenas generadoras del ritmo y aun de la expresividad general del film⁽⁶⁾, se advertirá que el cine cuenta con procedimien-

(5) Es lo que el ya citado Morin declara: “El cinematógrafo aumenta doblemente la impresión de realidad de la fotografía, por un lado restituyendo a los seres y cosas su movimiento natural; por otro, proyectándolos, liberados de la película como de la caja del cinetoscopio, sobre una superficie donde parecen autónomos”.

(6) Renato May en su libro *La aventura del film* da del encuadre la siguiente definición: “Es el modo especial mediante el cual son cortadas las figuras por los márgenes del cuadro... en el encuadre el artista elige lo que quiere que se vea y el modo de verlo, a la par que excluye lo que no quiere que se vea”. Y del montaje: “El lenguaje de las imágenes nace como una consecuencia de las limitaciones mecánicas del cuadro, que hace necesaria la unión de las imágenes en el montaje. La narración cinematográfica, su desarrollo psicológico, refleja exactamente en la estructura del montaje, el desarrollo de los procesos mentales”.

tos propios, maneras de decir, en definitiva un nuevo lenguaje articulado sobre la reproducción móvil de los objetos de la realidad.

Las particularidades de este lenguaje nacen de la esencia de la máquina que lo produce, de sus limitaciones técnicas que, paradójicamente, generan nuevas posibilidades de creación. El encuadre no es otra cosa que la fragmentación debida al espacio abarcable mediante el objetivo. Esta limitación implica la acción de la voluntad electiva que procede a la ordenación; y después, en el montaje, a la unión de las imágenes registradas de acuerdo con los procesos mentales, con los ritmos de la narración. Así, sobre la elección de realidad registrada en la película filmada, se procede a una nueva elección, a una disposición en la que las partes se articulan de acuerdo a la totalidad buscada, se ordenan según ritmos y significaciones mediante armonías y disonancias, logrando producir efectos dramáticos, descriptivos, o meramente informativos. Es decir que todo esto genera una forma de escritura.

Pero esta forma de escritura pareciera estar siempre inmersa en el mundo de las cosas, en el terreno de los objetos. Es lo que señala Hauser luego de destacar la importancia que para la evolución del cine tuvieron la invención del primer plano en Griffith y las técnicas del montaje ruso: “las cosas ocupan por completo el lugar de ideas”. El reino de la materia parece invadirlo todo, la mistificación del espíritu ha quedado desterrada. Una novela exige en el lector un proceso constante de imaginación; las palabras generan por igual imágenes e ideas. En el cine, en cambio, el espectador percibe. Lo que en un libro es una mención, en el film es una realidad que asimila con sus sentidos, que reconoce, que tiene delante de sí. Lo real parece haberse impuesto sobre lo imaginario. Por eso Hauser analizando los filmes soviéticos clásicos, señala que:

“Una situación histórico-social nunca acaso ha encontrado expresión más directa en el arte que la crisis del capitalismo y la filosofía marxista de la historia que en esta técnica de montaje”.⁽⁷⁾

Es que el cine como lenguaje representa fielmente las condiciones, limitaciones, contradicciones y posibilidades de nuestro tiempo. Su existencia se debe al asombroso desarrollo material del siglo XX y sus formas de comunicación reconocen el acceso de las masas a la participación cultural, traducen la necesidad de nuevas técnicas expresivas para conjuntos humanos que antes no tenían acceso a determinados niveles de divulgación y diversión. La materialidad, la movilidad y la cultura de masas están indisolublemente ligadas al cine que, más profundamente, tiene que ver con la existencia de ideas radicalmente distintas, producto de situaciones que han variado la faz del mundo y la actitud del hombre ante ese mundo. En definitiva, el cine es un lenguaje abierto hacia todo tipo de posibilidades.

2. El cine como arte

El lenguaje del cine puede ser utilizado diversamente. Simple registro de hechos, documento directo, espectáculo, diversión y también arte. Como tal “puede ser considerado, quizá, como la piedra de toque del arte moderno: el nuevo medio expresivo constituye la demostración de cómo un arte “nuevo”, antes no existente, y además posible únicamente al ingenio mecánico, ha podido, al englobar las otras artes, ser exaltado como el más típico de nuestra época: y al mismo tiempo, ser vilipendiado por algunos como el peor elemento de corrupción de todas las formas artísticas que concurren a su constitución”.⁽⁸⁾

(7) Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte, Bajo el signo del cine*. T. III, Ed. Guadarrama, Madrid.

(8) Guillo Dorfles, *El devenir de las artes*. Fondo de Cultura Económica, México, 1961.

Y ese lenguaje que desarrolló sus leyes con singular rapidez, elegiría desde el principio la senda del espectáculo. Morin destaca el hecho de esta elección y no oculta su asombro ante la circunstancia de que:

“El cinematógrafo, desde su nacimiento, se haya apartado radicalmente de sus fines aparentes, técnicos o científicos, para ser aprehendido por el espectáculo y convertido en cine”.⁽⁹⁾

Es que en la esencia de ese lenguaje se encerraban posibilidades de creación; el poder emotivo de la imagen, los contrastes y acentuaciones dramáticas obtenidos mediante la técnica del montaje y las formas de influir mediante la presencia de objetos, figuras y rostros sobre el espectador, unidos a los recursos de modificación espacio temporal, abrían caminos para adentrarse en técnicas expresivas diferentes. Como se ha señalado con frecuencia, en el cine espacio y tiempo se penetran mutuamente, se interrelacionan dialécticamente. El espacio se convierte en algo fluido, impregnado de la dinámica del tiempo, constantemente lanzado a un suceder, desarrollándose, comprimiéndose y extendiéndose ante nuestros ojos y comportándose como parte de la acción. Por otra parte, el tiempo varía, aquietando o intensificando sus ritmos y, más aún, puede volver sobre sí mismo, intercalar escenas sucedidas, dejar truncas otras, tratar simultáneamente varias para lograr una graduación dramática o una contraposición de temas, adelantar el futuro.

El arte del cine se sirve de elementos propios, completamente diferentes de los utilizados por otros medios expresivos. El lenguaje filmico, esa suerte de esperanto de la imagen, se mueve autónomamente. Aun cuando como espectáculo y luego como arte tome y se nutra de materiales de las artes plásticas, literarias, interpretativas o musicales, hay una especificidad cinematográfica en la que esos elementos adquieren un nuevo sentido, se organizan de acuerdo a vastas síntesis y dan como resultado algo por completo diferente a la mera adición de sus componentes.

En general se coincide en señalar que el cine comienza a ubicarse dentro del terreno del arte alrededor de 1920, cuando el lenguaje filmico ha adquirido la suficiente madurez como para desprenderse de su categoría de simple curiosidad y convertirse en un medio de expresión. Primero problema y solución técnica, después espectáculo y finalmente arte capaz de englobar las dos características anteriores, el cine se lanza de lleno en la aventura estética.

En esta primera etapa las reflexiones de los realizadores y de los teóricos giran en torno a las posibilidades artísticas del cine como nueva forma. No se tornaba en consideración una determinada obra, sino que se ponía énfasis en señalar la ductilidad y novedad del lenguaje de las imágenes, su capacidad de combinar realidad e irrealidad.

El alborozo era comprensible: por primera vez en la historia del arte el mundo podía ser reproducido y el movimiento controlado, hecho parte del desarrollo narrativo. Se escribía con las cosas mismas y de esta suerte de fenomenología artística podía surgir una nueva realidad en la que la ficción desarrollara la más libre fantasía sobre los objetos y formas del mundo objetivo.

Como observa C. Brandi, “en el cinematógrafo es premisa esencial construir siempre una reproducción de cualquier cosa que tenga existencia física”. Un sueño debe ser corporizado; la sensación de caos interior de un protagonista puede traducirse en la furia de los elementos; la nostalgia podía tener la forma del empedrado bajo la lluvia iluminado por un farol solitario. Comienza a surgir una metáfora de los objetos, una traslación de las emociones a los hechos y las cosas y de éstos otra vez a las emociones. Las cosas mismas. La percepción. La fácil y violenta asimilación y en el fondo de todo, una sensación de irrealidad, la libertad de crear. Porque en lo hondo de la apariencia de realidad de la imagen cinematográfica se

(9) Edgar Morin, obra citada.

halla una profunda irrealidad. La continuidad del movimiento no es otra cosa que una característica, una limitación de nuestra retina; el espacio, una simple ilusión. A poco de profundizar, todo no es otra cosa que una serie de artificios, los oropeles de ese fuego fatuo de que hablábamos. Esto lo advirtieron los primeros teóricos y es lo que señala Guillo Dorfles cuando sostiene que:

“El cinematógrafo se llega, pues, a imponer como arte no gracias a una reproducción de la realidad extrínseca, sino de una falsa imitación de la misma, que ata al espectador y le impone su apariencia de realidad tan alejada de la realidad de su existencia cotidiana”.⁽¹⁰⁾

Siempre la misma sustancia paradójica: realidad e irrealidad; una distribución de datos fenomenológicos para dar mediante la percepción de los mismos la ilusión de asistir a la realidad de un mundo ficticio, casi para lograr una participación existencial con la ficción planteada en términos de objetiva descripción.

Todas estas características fueron advertidas y analizadas por los teóricos de la primera época, que tenían el privilegio de conformar sus construcciones sistemáticas contemporáneamente al desarrollo de un arte nuevo, surgido ante sus ojos. Para muchos de ellos el cine era en sí mismo un hecho artístico, un fenómeno de significación estética, capaz de provocar con su movimiento, su luz, sus representaciones, estados emocionales derivados del logro del valor belleza. Canudo, Louis Delluc, Germaine Dulac y otros, analizan los procedimientos cinematográficos y cifran en ellos toda suerte de posibilidades de creación. La característica del movimiento de la imagen aparecía como válida en sí. Germaine Dulac expresa que “el movimiento por su ritmo y desarrollo, puede por sí sólo crear la emoción”. Se trata de encontrar la especificidad del nuevo lenguaje y de insistir sobre ella, desembarazándola de cualquier otra posible influencia. Para algunos —René Schwob— la dimensión de la problemática del cine hace a un aspecto metafísico, tiene que ver con una manera de aprehender la realidad última del ser, el rostro oculto del mundo.⁽¹¹⁾

Igual insistencia en la importancia esencial de los procedimientos del lenguaje cinematográfico se observa en las consideraciones de Abel Gance, René Clair y especialmente en quienes estuvieron ligados al movimiento superrealista; éstos, veían en el cine un arte nuevo, distinto a los acuñados por la burguesía y capaz de “hacer estallar las estructuras tradicionales del pensamiento y la escritura”. En general, se coincidía en poner el acento del valor del cine en la capacidad modificadora de la realidad aparental por medio de la imagen en movimiento.

Correlativamente, una considerable cantidad de realizadores y técnicos optaban por utilizar y destacar las posibilidades de reproducción de lo real inherentes al nuevo medio expresivo. Se veía en el cine el medio más apto para un testimonio de los problemas de la sociedad. El cine era realmente “un arte comprometido”, que tenía una misión más allá del campo de la estética y debía contribuir a la superación de estructuras y situaciones injustas. Se elabora toda una teoría realista del cine, que encuentra en la escuela clásica soviética su máximo desarrollo y que también se manifiesta en otras direcciones. Todas ellas significaron en general el predominio del realismo en el cine, tema que más adelante analizaremos.

Pero los teóricos de unas y otras direcciones coincidían en algo como un deslumbramiento ante este nuevo arte que se prestaba a tantas especulaciones y que aparecía como fecundo en promesas y posibilidades. Sin embargo, la insistencia en el valor de los nuevos procedimientos expresivos y en la efectiva validez de los mismos en cuanto tales, contrastó en numerosas oportunidades con los méritos estéticos de las obras logradas en cada caso determinado. Es lo que observa Hauser, quien luego de analizar con ejemplar claridad lo específico del lenguaje cinema-

(10) Guillo Dorfles, obra citada.

(11) Henri Hagel, *La estética del cine*, Eudeba; Guido Aristarco, *Historia de las Fecundas Cinematográficas*, Lumen.

toográfico y de destacar el aspecto modificadorio de su técnica, dice que “se tiene la inclinación a considerar la película misma como el género estilísticamente más representativo, aunque cualitativamente no sea quizás el más fecundo”, e indica seguidamente que a pesar de la radical novedad que implica el surgimiento de este lenguaje, el mismo no puede evitar estar penetrado por los esquemas de contenidos anteriores, ya que al elegir ser una estructura narrativa participa de los problemas de contenido del teatro y la literatura que le precedieron.⁽¹²⁾

La consideración de todas estas cuestiones lleva al planteo del problema de la autonomía de la creación cinematográfica más allá de sus características de lenguaje específico y original. Paralelamente, plantea el tema de la idoneidad de ese lenguaje y de los procedimientos propios del cine para convertirse en materia de arte. Todo esto, refiere al papel que juega el cine en la historia del arte, en ese largo suceder poblado de obras de todo tipo en el que subitamente aparece ese extraño, ese nuevo lenguaje que recibe influencia de las otras y más prestigiosas expresiones y a su vez incide sobre ellas. Como se dijo en un principio, la problemática del cine está indisolublemente ligada a la de nuestro tiempo y en la medida en que se ha convertido en el arte más representativo del siglo XX, es posible plantear temas que hacen a la evolución del arte en general, a sus vinculaciones sucesivas y a veces paradójicas con la realidad y la ficción, con el individuo y el equipo, con los juegos oníricos y las empresas sociales, con una actitud revolucionaria y con el conformismo o el adormecimiento o el escape, con la búsqueda de la belleza y la indagación metafísica.

3. Ataques contra el cine

La evolución, la aceptación del cine, no han sido pacíficas. Diversamente, privaron el prestigio de la novedad y la solidez de la tradición. Para muchos, el cine no fue otra cosa que una superchería hábilmente montada y, en el mejor de los casos, un espectáculo vistoso destinado al vulgo. Los detractores fueron tantos o más que los defensores, pero en la mayoría de los casos la evolución histórica se encargó de corregirlos. Muchas de las críticas referían a la circunstancia de que el cine estaba ligado a la máquina y la reproducción fotográfica, a una servil reiteración del mundo objetivo. Otros, afirmaban con entusiasmo el carácter pirata del cine, que tomaba todos sus elementos de las restantes artes y —lo que era peor— los desvirtuaba. Y no faltaron tampoco —especialmente entre los artistas de la palabra— los formuladores de graves reproches contra la imagen. La mayor parte de estas objeciones fueron contestadas en su oportunidad y sería ocioso volver sobre polémicas que en los más de los casos carecen de razón de ser por el mero transcurso del tiempo; sin embargo, la consideración de algunas resulta útil para mejor precisar la naturaleza del cine como arte, advirtiendo al mismo tiempo sus limitaciones y posibilidades y situando de una manera más clara el contorno de su singularidad.

Para un humanista tradicional, nada más propicio al escándalo que el hecho de un presunto arte basado por completo en la técnica, envuelto y condicionado por la máquina, a su vez dependiente de la economía. La difundida idea de la creación, del artista en su orgullosa soledad ante su obra, sin más mediación que un simple instrumento, sufre un golpe estremecedor ante la mera existencia del cine.

(12) Al respecto agrega Hauser que “incluso la trama más sencilla tiene una historia y lleva dentro ciertas fórmulas épicas y dramáticas, de los períodos anteriores de la literatura”.

Conviene señalar que en los últimos años varios autores se han referido a la existencia paralela de “dos culturas” casi incomunicadas entre sí: por un lado, la científica o técnica, de enorme desarrollo, y por el otro, la humanística o clásica, demasiado ligada a formas permitidas, sin posibilidades ni futuro. En este divorcio, la mayoría de los artistas parecieran estar enquistados entre los límites de esa cultura tradicional, en cuyo nombre en más de un caso se abominó del cine. Hay una reacción ante el hecho técnico que con frecuencia no se comprende y en el que no se advierten las capacidades de transformación, el sentido humano y su definitiva y completa inserción en el mundo contemporáneo, imposible de concebir desligado de esa técnica que lo ha conformado. De esa reacción la también experimentada con respeto al cine, vinculado a la máquina, parte de una civilización tecnológica.

Esta relación del cine con la máquina lleva a Guillo Dorfles a plantear sus dudas con respecto al carácter artístico:

“Cine: arte y no-arte. Arte por tantas posibilidades expresivas, por tantas contribuciones que le han ofrecido tantos grandes artistas; y sin embargo, no-arte, por cuanto contiene de mecánico, de maquinístico, de artificial, de utilitario, de convencional”.⁽¹³⁾

Obsérvese que el centro de la duda, que más adelante se convertirá en franca objeción, refiere al carácter técnico y maquinístico del cine. “Fantasma mecánico”, “intromisión de la máquina”, “ficción mecánica” son términos que Dorfles prodiga, muchas veces con sentido peyorativo, destacando el asalto de la técnica sobre lo humanístico. De ahí que piense que el cine no puede plantearse como arte en sentido estricto y mucho menos como arte nuevo, distinto de los anteriores. Para Dorfles, el cine no se basta asimismo y los contenidos que toma no son otros que los de las artes tradicionales. Más aún, con frecuencia ese proceso de traducción se convierte en desvirtuación y lo único propio e intransferible del cine sería “la ficción mecánica, el truco obtenido por la cámara, lo que está en la raíz de esta forma expresiva”.

En estas apreciaciones, Dorfles incurre en diversos errores. En primer término, no todo lo que es lenguaje cinematográfico es arte, como no todo lo que está escrito es arte literario. El cine es en primer lugar un lenguaje y como tal puede ser utilizado de diversas maneras, que van desde la exposición científica o didáctica hasta el espectáculo burdo. La condición de medio artístico propone problemas similares a los de cualquier otro arte: una voluntad de creación, un rigor de elaboración, una necesidad expresiva, una particular manera de decir. Aceptada esta distinción, debe señalarse en segundo lugar que lo que Dorfles no advierte es que del hecho de la existencia de un lenguaje distinto, debe seguirse la singularidad de una forma expresiva, que incluso puede proponer temas ya tratados por otras artes, pero de una manera inédita al ser concretados a través de la imagen cinematográfica. A nadie se le ocurre negar el carácter artístico del teatro porque dramatice argumentos tratados novelísticamente. Por otra parte, el cine —especialmente el contemporáneo, y sobre esto volveremos— ha dado temas propios, que a su vez han influido sobre la novela y el teatro. Y si admitimos que la distinción clásica entre forma y contenido es en mucho arbitraria y metodológicamente incorrecta, notaremos que el cine, por el hecho de serlo, particulariza de una manera propia los contenidos que toma como base argumental, como hecho singular. Los hechos adquieren un sentido nuevo a través de la imagen visual-auditiva-motora, una relevancia distinta, propia, precisamente, del cine. Los contenidos de un film como “La aventura” o “Hiroshima mon amour” no pueden ser expuestos en toda su riqueza en una traducción literaria. Precisamente las dificultades de la tarea crítica en este terreno, hacen evidente las formas peculiares de cada lenguaje, la casi imposibilidad de verter

(13) Guillo Dorfles, *Constantes técnicas de las artes*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1958.

en palabras lo que en el film es un cúmulo de elementos sintetizados con un sentido propio.

Como en tantos otros terrenos, aquí también la utilidad y el valor de la técnica están en función del fin y del significado con que es utilizada y de la efectividad de este uso. Por eso y por las razones antes expuestas, carece de validez la afirmación de Dorfles de que “es la extrema subordinación del cine a la máquina lo que en definitiva vuelve tan problemática su naturaleza artística”. Al contrario, esta relación estrecha entre dos orbes tantas veces separados, es la prueba de las posibilidades de una nueva cultura asentada sobre la técnica, de una máquina ya no sólo al servicio de las necesidades prácticas y aun teóricas del hombre, sino también emocionales y expresivas. En este sentido, puede afirmarse que el cine es un intento serio —y hasta el presente, el más logrado— de forjar un puente, una síntesis entre la cultura tecnológica y la humanística.

51

4. Entre el verbo y la imagen

La nuestra es una civilización de la imagen. De la comprobación de este hecho con perfiles de evidencia, surgen actitudes diversas. José Bullaude en “El nuevo mundo de la imagen” busca comprender el fenómeno, relacionarlo con la sociedad que lo produce, utilizarlo: “el hombre de una sociedad de masas debe aprender a comunicarse con la comunicación no verbal, si desea participar de la vida en sociedad” —dice.

Una de las características de la sociedad tradicional es la estabilidad de sus relaciones, la permanencia de sus formas, un predominar de lo estático y establecido sobre lo dinámico y cambiante. La comunicación en este tipo de sociedad se desarrolla dentro de conjuntos definidos y por lo general reducidos y en un plano jerárquico. La gente se conoce entre sí y sabe el lugar que cada uno ocupa, dentro de una estratificación relativamente rígida. Priva lo concreto, lo inmediato, sobre lo abstracto y mediato. La comunicación no se plantea como problema y se da a un nivel de escaso desarrollo, ligado a formas de relación directa, entre interlocutores definidos.

Al contrario, la sociedad industrial, en permanente desarrollo y transformación, modifica fundamentalmente todas las relaciones. La variación en los medios de producción y consumo genera la transformación de la totalidad social, provoca la creación de nuevas formas culturales, crea necesidades y procedimientos de respuesta ante esas necesidades. La sociedad ya no es estable. Las relaciones se dinamizan. El individuo se pierde en vastos conjuntos y lo abstracto priva sobre lo concreto. Otras formas de comunicación se hacen precisas. Se establecen maneras distintas de establecer relaciones más rápidas, más generales y surgen nuevas convenciones, símbolos, sobreentendidos, en definitiva, una nueva cultura. Una nueva cultura esencialmente dinámica de la que forman parte conjuntos cada vez más vastos, sectores que antes no tenían acceso a tipos de participación evolucionados. Y esa cultura de la imagen tiene facetas diversas, formas peculiares. La más definida y desarrollada es el cine. El cine forma parte indisoluble de nuestra cultura.

Jean Epstein precisa el terreno sobre el que el cine actúa: “Evidentemente, por cultura se entiende aquí, no la erudición de minorías especializadas por largos estudios, sino ese capital heterogéneo de conocimientos que todo espíritu lleva sin buscarlo, ejerciendo de modo común sus facultades y que constituye la nota dominante del clima mental de una época. Cultura sumaria, pero infinita-

mente difundida, utilizada de continuo y en todas partes, bajo cuya claridad todos son ilustrados sin saberlo; cultura que el cine, hoy por hoy, forma más que el libro, al alimentar con poderosísimas imágenes nuestra memoria e imaginación".⁽¹⁴⁾

También Roger Munier⁽¹⁵⁾ parte de la comprobación de la evidencia de la cultura de la imagen: "nuestra civilización se halla bajo el signo de la imagen" —dice—, pero las conclusiones que de este hecho deduce son totalmente negativas. Señala el auge de la imagen en las revistas, la televisión y por supuesto el cine y se alarma ante el hecho de una verdadera sustitución de las formas escritas. La imagen engloba, reúne sintéticamente elementos diversos y alcanza una fuerza expresiva, un poder de comunicación que en apariencia supera el de la palabra escrita. De ahí el interrogante de si "ha terminado la edad del verbo y nos hallamos en el despertar de una cultura nueva, en que la imagen terminará por reemplazar totalmente al discurso".

En realidad, no se trata, como pareciera desprenderse de esa frase, de una oposición entre la palabra y la imagen, la literatura y el cine. Por el contrario, la evolución de ambas artes ha reconocido una fecunda interpenetración, una mutua influencia que ha perfilado más claramente las zonas de una y otra, lo específico de cada lenguaje. Lo que ocurre es que —como arriba se dijo— una nueva sociedad debía necesariamente generar otras formas de comunicación, más adecuadas a las necesidades planteadas que no se satisfacían con los géneros formados en épocas anteriores. Este, no es otra cosa que un proceso dialéctico de sucesivos enriquecimientos en los que el hombre va conquistando nuevas zonas de lo real, aprovechando esa realidad. Y en este sucesivo enriquecimiento, se van incorporando los logros precedentes. Ese es el caso del cine, que como lenguaje parece en un principio separarse radicalmente del verbo y el discurso, pero que en un estadio avanzado de su evolución integra a su orbe los elementos más notables de las otras artes. Precisamente, una estética del cine debe plantear el problema de las relaciones de éste con otras formas y advertir también cómo determinados filmes parecieran corresponder a géneros literarios, plásticos y aun arquitectónicos.

En lo que respecta a la nueva cultura de la imagen, Munier señala que en el origen de la evolución está la fotografía. Esta es una certeza de la que participa la casi totalidad de los teóricos que se han ocupado del tema; Morin inicia su estudio con un minucioso tratamiento sobre la imagen fotográfica y lo mismo hace Dorfles. Sin embargo, Munier no ve correctamente el problema cuando dice de la fotografía que permite "una reproducción objetiva de las cosas tal como son". La imagen fotográfica recoge la apariencia de las cosas, pero no tal como son, sino tal como las vemos y —más aún— tal como las reconocemos. En última instancia, se trata de una mención gráfica de esa realidad que se busca reproducir y que finalmente se asienta para ser comprendida sobre una convencionalidad, sobre un sistema de signos aceptados. Lo que sí es cierto es que esa fotografía "instaura una nueva forma de la visión", pero de allí no se sigue que "es el mundo el que toma en cierta forma la iniciativa". Por el contrario, es el hombre el que elige la zona del mundo, el que la recorta de su contorno y el que le presta sentido refiriéndola a otra totalidad, insertando esos contornos sin profundidad en la realidad que el sujeto "sabe" y recuerda y ubica y en última instancia enlaza en la totalidad de un sentido.

Como Morin, Munier acude al concepto de magia para caracterizar la forma de reproducción de la realidad mediante la imagen fotográfica y a los efectos y valores de ésta para la conciencia del contemplador. "Cada fotografía —dice— es como un pedazo de mundo que se repite indefinidamente, multiplicando su presencia y cercándonos. De ahí el carácter hechicero de la imagen: ella es una presencia del mundo". Luego de leer esta frase, no se resiste la tentación de comparar

(14) Jean Epstein, obra citada.

(15) Roger Munier, *Contra la Imagen*, en "Poesía Buenos Aires", N° 26, Buenos Aires, 1957.

la actitud del autor citado con la de un ingenuo bosquimano huyendo ante la presencia intimidatoria del fotógrafo por miedo a que le hurten el alma con la cámara.

Con frecuencia se advierte en estudios sobre este tema una tendencia a acudir a nociones irracionales para explicar en profundidad la fotografía, la imagen y el cine, descartando elementos de teoría sociológica y antropológica que encuentran en la evolución de nuestra cultura las bases sobre las que se asienta el surgimiento y desarrollo de estas nuevas formas.

En definitiva, para Munier, la fotografía nos sumerge en el mundo, nos encadena a él y por eso se presenta como negación del arte. Pero para que este cerco o más aún intromisión, fuera completo, a la fotografía le sucedería el cine:

“Pero no podía ser suficiente que la imagen reprodujera un mundo estático. Se necesitaba animar este mundo. Tal fue la labor del cine. Gracias a él, la representación adquiere movimiento, se enlaza con el ritmo de la vida. No se trata ya de un objeto petrificado. Tenemos ahora, ante los ojos, la vida misma. El poder de sugestión es total. Dominada por esa ola de realidad en que se sumerge, la conciencia se halla fascinada. Una foto puede ser contemplada todavía, pero la imagen del movimiento no permite reposo ni retroceso. El mundo se impone al espectador con una fuerza irresistible, casi brutalmente. En el cine, el hombre antes que hallarse delante de lo que ve, se convierte, por así decirlo, en lo que ve. La realidad lo envuelve y se opera algo así como una sustitución”.

El párrafo transcrito traduce en parte una visión correcta del cine, pero al mismo tiempo evidencia la general actitud de rechazo del autor. Y esta actitud implica una posición de raíz idealista, un temor a las cosas mismas, a los fenómenos, a la objetividad de lo real. Ante el auge de la imagen advertido con lucidez, se reacciona hostilmente con un rechazo hacia los medios de expresión en ella basados en los que se cree descubrir posibilidades de negación humana, un ataque contra el verbo.

No se comprende las relaciones del mundo de la imagen con una nueva cultura. De ahí que no se trate de un peligro, ni de una sumisión, sino de participación y elección, de una demostración que puede permitir conocer y —más aún— transformar. No es un proceso de deshumanización sino una búsqueda hacia nuevas formas aptas para servir a los cada vez más numerosos conjuntos humanos que entran en la historia. En última instancia, se trata de optar entre una visión nostálgica de una arcadia perdida y una actitud que permita integrar los nuevos recursos de la técnica a una verdadera humanización de bases reales, de vivir el presente en todo lo que éste significa. La aceptación crítica del mundo de la imagen no significa “una conciencia fascinada”, sino y por el contrario, una conciencia lúcida ante el mundo, sirviéndose de la realidad, en la realidad. En definitiva, una cultura del realismo en el sentido más pleno.

5. Cine y realidad

¿Los animales de las cuevas rupestres o los menhires de Bretaña? ¿El arte como reproducción de la realidad (como reflejo, diría Lukacs) o como puro símbolo, invención total? Baste recordar a Hauser para saber que la historia del arte registra momentos en los que ha privado netamente una u otra tendencia de acuerdo con enfoques naturalistas o geometrizarantes y también períodos en los que ambas direcciones se han entremezclado.

Imitación e invención son dos términos que hacen a una problemática pro-

funda del arte y que a pesar de que muchas de las actuales investigaciones parecen apuntar hacia otras preocupaciones, implican básicamente el sentido del arte en la vida del hombre.

La idea del arte como mimesis, como reproducción, se liga a hondas motivaciones psicológicas, a razones que se vinculan con el pensamiento mágico: atrapar en los trazos del dibujo al bisonte huyendo, mostrar al enemigo vencido, defender contra el desgaste del tiempo y la amenaza de la muerte, humanizar y acercar las divinidades. La imagen se lanzaba a la conquista del ser del modelo y en la apariencia parecía conquistarse la realidad.

André Bazin⁽¹⁶⁾ sostenía en un artículo famoso que un psicoanálisis de las artes plásticas tendría que considerar el embalsamamiento como un hecho fundamental en su génesis: la reproducción de las imágenes, su perennidad e inmovilidad parecen burlar el fluir del tiempo. No es casual que se haya hablado de la pintura y de la escultura como de artes del espacio. El tiempo queda abolido, desterrado, embalsamado. Aun el Discóbolo en toda su potencia, en ese gesto como de precario equilibrio hacia el lanzamiento, es permanencia pura: nunca se incorporará, nunca el movimiento será completado ni el disco saldrá disparado. El instante atrapado (“el momento pregnante”) por el escultor ya no lo es más: se ha petrificado, detenido para siempre. En este sentido, no es diferente de la pesada solemnidad de los mosaicos que muestran a Teodora y su séquito. Hubo que esperar siglos para que al fin las imágenes se animaran, se lanzaran desde su inmovilidad sumergiéndose en la corriente del tiempo, vivieran en el cine por obra de mecanismos capaces de restituirles su dinamismo esencial.

El problema del realismo es a la vez una cuestión central de toda estética y una sostenida aspiración, un largo esfuerzo en la historia del arte. Desde el Giotto hasta el impresionismo la pintura puede comprenderse como un proceso de apropiación de las técnicas capaces de dar la impresión de las apariencias: la humanización de las figuras, el acopio de detalles, el claroscuro, las leyes de la perspectiva, la ductilidad en la línea y el color, el estudio de las proporciones, la verosimilitud general de la composición. Salvo excepciones (El Bosco, El Greco, Goya) el realismo triunfaba sobre el simbolismo. Es que, como señala el ya citado Bazin, “desde el siglo XV la pintura occidental comenzó a despreocuparse de la expresión de una realidad espiritual con medios autónomos, para tender a la imitación más o menos completa del mundo exterior”. Esta evolución parece culminar con la academicista pintura del siglo XIX, un arte de espejos, repetitivo, capaz de satisfacer una “necesidad de ilusión” cuyas raíces deben buscarse fuera de la estética. Pero de pronto esa ilusión es alcanzada de un modo más completo y total: un aparato, una máquina, logra la reproducción mecánica, ha sido inventada la fotografía.

A partir del impresionismo, la evolución de las artes plásticas se invierte. El solo hecho de abandonar el color local por la captación de la luz dentro de la cual se sumergen los objetos, es ya una modificación fundamental. Las cosas ya no son en sí, ya no están dadas de una vez para siempre. El artista no es sirviente del motivo, sino que se lanza a la construcción de un mundo autónomo, a una más atenta exploración de las estructuras de su lenguaje, a una comprensión de las formas. Los retratos fotográficos enmarcados ovalmente comenzaron a cumplir en las salas de las familias el rito de la perduración de la imagen.

La búsqueda de la objetividad, de la reproducción de lo real, iba a culminar con el cinematógrafo que, en última instancia, no es otra cosa que fotografía en movimiento. Las cosas, las personas, son captadas en su dinámica, en la apariencia de su acontecer: un tren entrando a la estación, un bebé comiendo, un regador que termina regado por su propia manguera. Los hermanos Lumière han satisfecho

(16) André Bazin, *Qué es el cine*, Ed. Rialp, Madrid, 1966.

HSR004155

una aspiración de siglos. Ahora, el bisonte de Altamira podría completar su salto y el discóbolo lanzar su disco. Imagen y movimiento se habían unido.

Por supuesto que en el fondo de esa realidad anidaba la ficción, las redes de la ilusión. Ya destacamos la sustancia paradójica del lenguaje cinematográfico y corresponde señalar también que desde sus comienzos la fantasía y la imaginación se entroncan en los procedimientos expositivos. Baste recordar a Méliès y al reino del trucaje, ese mundo de los efectos especiales que corporizaba espíritus, invertía el sentido del movimiento, ofrecía súbitas desapariciones y apariciones y poblaba las pantallas de insólitas criaturas. Pero sin embargo, aun en todas estas fantasmagorías el cine era esencialmente un lenguaje asentado sobre la reproducción de elementos reconocibles entre los que constituyen la realidad cotidiana. Sólo en algunas experiencias de tipo experimental la visualidad es aprovechada en el sentido en que pueden serlo los componentes de un cuadro. De ahí que sea lícito afirmar la sustancia y vocación realista (luego habrá que precisar este concepto) del lenguaje y del arte cinematográfico, vocación confirmada por las obras más notables de la historia del cine.

55

EL LIBERTADOR CAÑAS, PROCER DE LA HUMANIDAD

Mauricio GUZMAN

Cañas, gloria ístmica, trasciende las fronteras continentales. Su notable hazaña realizada en la Constituyente de Centro América de 1823 y su vida cristiana ejemplar, pusieron sobre su frente los resplandores de la fama universal y lo elevaron al rango de prócer de la humanidad.

Pero para emitir juicio sobre su proyección histórica, por estar José Simeón Cañas tan vinculado al movimiento abolicionista, conviene, a guisa de exordio, hacer una corta reseña acerca de la odiosa propiedad de esclavos en estas ubérrimas tierras.

LA ESCLAVITUD EN EL NUEVO MUNDO

El sometimiento injusto, violento y permanente de un hombre a otro, para el egoísta y exclusivo provecho de uno de ellos, data de los tiempos precolombinos. Como personas cultas, sabemos del triste panorama de la esclavitud en estas tierras, antes del arribo de los blancos. Para brevedad en la exposición, no abundaré en ejemplos. En su segundo viaje, Colón descubrió una isla habitada por una raza de indios llamados *caribes*, que asaltaban otras islas pobladas de indios pacíficos. “Se comían —dice un comentarista— a los hombres que caían en su poder, y como les pareciera la carne de las mujeres y de los muchachos menos sabrosa que la de los hombres, esclavizaban a las primeras, reservándolas para su deleite, si eran jóvenes y bellas; y a los segundos, los castraban, engordaban y retenían en esclavitud hasta que llegaban a ser hombres formados, para regalarse con sus carnes en un banquete”.

Llegados los conquistadores a nuestras tierras, siguiendo el ejemplo de caciques y señores autóctonos, establecieron el régimen de la esclavitud del indio. Mas sobre este particular, para gloria de la Madre Patria, debemos reconocer que los monarcas españoles, desde Felipe II hasta Carlos II, a lo largo de los Siglos XVI y XVII, siempre promulgaron leyes que prohibieron la esclavitud, de los indígenas, ordenaron protección paternal y cristiana para ellos y que se les dejase en libertad. Hubo muchos casos de esclavitud; pero con clandestinidad, burlando e irrespetando leyes humanitarias.

LA ESCLAVITUD NEGRA EN EL CONTINENTE

57

El problema grave, agudo, fue el de la esclavitud de los nativos del Africa. Se inició el tráfico de esclavos negros, en atención a que el indio no soportaba las rudas faenas de las extensas plantaciones y del laboreo de minas. Físicamente no resistía; y esta circunstancia, pues, hizo pensar en la importación de habitantes del Continente negro.

Sería tedioso hablar de las razones, métodos y procedimientos; y de las intrigas y vicisitudes que se desarrollaron alrededor del pingüe negocio del tráfico de esclavos negros. Desde el principio de la Conquista vinieron los africanos a nuestras tierras, en condición de esclavos. Los propios Reyes Católicos cuando nombraron, el 3 de septiembre de 1501, a Nicolás de Ovando, gobernador de la Española, Indias y Tierra Firme, en las respectivas instrucciones, entre otras cosas, le permitieron poseer negros esclavos, con tal que hubiesen nacido en poder de cristianos.

Se cuenta que en célebre memorial de 1517, el mismo Fray Bartolomé de Las Casas, en su afán de proteger a los infelices indios, estuvo presto a recomendar los servicios del esclavo africano, para los labradores que poblasen la Española.

De Cuba salieron algunos esclavos negros en la expedición que Diego de Velásquez le armó a Hernán Cortés en 1518, y éste los empleó, con los indios de aquella isla, para arrastrar la artillería que había de servir en la conquista de México. En la lista de los que salieron de Cuba, en esa oportunidad, figuraban dos negros; uno de ellos africano, que fue el primero en sembrar y cosechar trigo en Nueva España.

Cuando por orden de Diego de Velásquez, Pánfilo de Narváez salió de Cuba en 1520, con una expedición armada contra Hernán Cortés, llevó en su servidumbre a dos esclavos negros. Uno era bufón; y el otro, por desgracia, desembarcó infectado de viruela, introduciendo esta enfermedad en Nueva España, que causó horrorosa mortandad en los indios.

Sería prolijo explicar las fases históricas del tráfico de esclavos negros en las tierras de Colón. Lo cierto es que tal comercio, fomentado por

los monarcas españoles, denota una mancha ignominiosa en la civilización cristiana.

Con justicia debemos consignar que hubo ilustres abolicionistas, que sinceramente condenaron tan infame tráfico, como Bartolomé de Las Casas, Tomás Mercado y Bartolomé de Albornoz. El Papa Urbano VIII, en su famosa bula de 22 de abril de 1639, reprobando el comercio de negros, prohibió al mundo católico que los privase de libertad. El Papa Benedicto XIV, en 1741, repitió las mismas prohibiciones, encargando su cumplimiento a los obispos del Brasil.

Pero antes de las disposiciones pontificias, nada más elocuente, ni más profundo, que el ataque frontal de Bodin contra la esclavitud, consignado en 1576, en su conocido libro "La República". La consideró una institución contraria a la moral y la justicia y vaticinó que desaparecería de todas las sociedades civilizadas, en igual forma que los sacrificios humanos.

PROCESO ABOLICIONISTA DE OCCIDENTE

En América, tierra manchada con tanta sangre africana, se ordenó, originalmente, en forma de decreto, la libertad de los esclavos negros. Cupo esta gloria a los Estados Unidos del Norte, cuando promulgó la ley de abolición de esclavitud de 1780, al calor de la guerra independentista.

Años antes, el sabio Franklin, tomando en consideración la fuerza del factor económico en la sociedad humana, había demostrado, prácticamente, con sencillez y datos aritméticos, que el hombre libre es más productivo que el esclavo.

En 1788, en Inglaterra, el rey recibió numerosas peticiones de diferentes villas, ciudades y condados, relativas a la abolición del vergonzoso tráfico de esclavos negros, llevados a las islas británicas desde las costas del Africa. La proposición de Dundas, en el sentido apuntado, presentada en el Parlamento inglés, triunfó definitivamente en 1807. Este ejemplo se siguió en varias naciones cristianas, como Dinamarca, Portugal, Suecia y Holanda.

La primera voz que se alzó contra la esclavitud de las Antillas españolas y otras partes de América Latina, fue la de Miguel Guridi y Alcocer, diputado a las Cortes Constituyentes reunidas en Cádiz. Tal diputado presentó a aquellas Cortes, en la sesión de 26 de marzo de 1811, ocho proposiciones, en las que abogaba, entre otras cosas, por la libertad de vientre, pidiendo que los hijos de las esclavas nacieran libres.

La solemne declaración del Congreso de Viena, suscrita el 8 de febrero de 1815 por los plenipotenciarios que firmaron el Tratado de París de 30 de mayo de 1814, condenó el infame comercio de negros en las naciones europeas.

El 23 de septiembre de 1817, Inglaterra y España concertaron, en Madrid, un tratado en que Fernando VII se obligó a que el odioso tráfico de negros quedara abolido en todos sus dominios el 30 de mayo de 1820, no pudiendo en adelante ningún súbdito de la Corona de España, comprar esclavos o continuar el comercio de ellos en parte alguna de la costa de Africa, bajo ningún pretexto, ni manera alguna.

CENTRO AMERICA EN EL PROCESO ABOLICIONISTA

Aunque el número de esclavos de estas tierras era insignificante —apenas llegaba a doscientos en 1823, según testimonio del doctor José Mariano Méndez—; sin embargo, la corriente abolicionista occidental se hizo sentir, de modo profundo, en Centro América. En efecto, en agosto de 1823, en el seno de la propia Constituyente de las Provincias Unidas del Istmo, los diputados José Francisco Barrundia y doctor Mariano Gálvez pidieron, formalmente, la abolición de la esclavitud.

Esta importante moción no fue resuelta inmediatamente por tan Augusta Asamblea, no porque en esa época estuviera preocupada en determinar el valor de las indemnizaciones de los esclavos, en razón de edades u otras circunstancias, como creen algunos cándidos, sino por los ingentes problemas políticos de la naciente República; y de esta manera, la causa abolicionista se iba retardando. De nada habían servido las reiteradas y amargas peticiones de numerosos esclavos, demandando su liberación. Todo cambió y cobró importancia cuando José Simeón Cañas, con ímpetu dramático, expuso, en la memorable sesión del 31 de diciembre de 1823, la histórica moción en que solicitó la libertad absoluta de los esclavos, con indemnización a los dueños de aquéllos.

La patética intervención del venerable sacerdote logró que la Constituyente, al instante, por unanimidad de votos, decretara la abolición de la esclavitud.

PAPEL DE CAÑAS EN LA LID ANTIESCLAVISTA

Cabe preguntarse: Si todos los próceres de la Constituyente eran abolicionistas; si antes de Cañas, ya Barrundia y Gálvez habían hecho igual pedimento, aunque con cierta moderación, ¿cuál es el alcance de la moción del diputado de Chimaltenango?

En otras palabras, si la Constituyente del 23 libertó los esclavos y la moción de Cañas no tuvo primacía antiesclavista, ¿cuál es, entonces, la gloria del referido prócer? En análisis somero pareciera que ninguna. Mas si se medita un poco, luego se advierte la magnitud de José Simeón Cañas. Basta reparar en que, mientras la Constituyente había archivado

la moción de Barrundia y Gálvez, debatiéndose en la espinosa empresa de la nueva organización política de las Provincias Unidas; Cañas, achacoso, débil, en su lecho de enfermo, estaba hondamente preocupado, no en la lucha facciosa de centralistas y federalistas, sino en el destino del hombre. No aceptaba que la causa de la libertad del género humano pudiera “engavetarse”, para mientras se discutían cuestiones políticas. Entendía —y esto es lo sublime y universal en él— que primero son los valores eternos del hombre y después los negocios del Estado. Por ello, en su célebre moción, después de llamar, seráficamente, hermanos a los desdichados esclavos y pedir su liberación, declara, con palabra encendida, que no hay *“bien comparable con el de la libertad, ni propiedad más íntima que la de ella”*; y pone sus haberes materiales al servicio de la noble causa aludida.

José Simeón Cañas, pues, no fue el precursor, ni el primero en promover públicamente la extinción legal de la esclavitud, ni el único abolicionista; pero sí —y esto es indiscutible— se perfiló, en ese momento histórico, como el más apasionado defensor de la libertad de los esclavos, pues, no obstante sus serios quebrantos de salud, sacrificó el reposo que tanto necesitaba, con el objeto de ir a conmover corazones para la dignificación del género humano.

Precisa observar que no llegó al sagrado recinto de la Constituyente, a esgrimir argumentos religiosos; habló como sabio humanista. Comprendía que la función de su sotana estaba reservada a los templos y nada tenía que ver con las contiendas veleidosas de la política.

INTERVENCION DE CAÑAS EN EL PROCESO EMANCIPADOR

Cañas, a pesar de su condición de sacerdote, estuvo al servicio de la emancipación política, sin reparar en que luchaba contra el dogma del derecho divino de los reyes, consagrado por la Iglesia. Sabía que la hora de la independencia de Centro América había sonado; y que por su personal oposición al derecho divino de los monarcas absolutos no pecaba, porque Dios nunca puede estar contra la libertad.

LA HERENCIA ESPIRITUAL DE CAÑAS

José Simeón no nos legó una patria, porque no tuvo la pretensión de haber realizado tan magna obra. Su imperturbable humildad siempre alejó de su esclarecida mente, toda idea que pudiera significar pedantería.

La herencia preciosa de Cañas no es cosa moral o material. Su inestimable legado consiste en una actitud cristiana; en un modo superior y

sereno de ver y entender la fraternidad humana, a costa del propio sacrificio.

No habló de caridad, no obstante su investidura eclesiástica. No suplicó. Reclamó con solemnidad la dignificación de la especie humana, respaldando su pensamiento con una renunciación a los bienes materiales. Con esto demostró que la causa del hombre era la preocupación más grande de su vida.

RETIRO Y MUERTE DEL PROCER

61

Cañas, después de concluir sus brillantes labores políticas y sociales, se retiró a San Vicente de Austria y Lorenzana. No se sabe —dice Lardé y Larín— cuándo ni cómo el Prócer Cañas estableció su residencia en aquella ilustre ciudad. “La verdad —agrega el mencionado historiador— es que allí, en el lapso de 1826 a 1838, vivió como eclesiástico retirado, sin permanecer al frente de los negocios de la parroquia”.

Lejos de las intrigas políticas, el prócer, como teólogo sólo quería armonizar su alma con Dios; y como filósofo, vivir en paz con su propia conciencia. Estaba satisfecho de sus obras; no ambicionaba honores oficiales, aplausos de circo, ni las vanidades de las riquezas materiales; únicamente quería estar seguro de la limpieza de su alma, porque sabía, como Pericles, que la pasión del honor jamás envejece. Sólo aspiraba a servir a sus semejantes; y en esta noble actitud, tuvo oportunidad de aminorar los desmanes del aborigen Anastasio Aquino, en febrero de 1833. Su nazarena figura aplacó a las excitadas masas indígenas. El insigne protector de la raza humana no podía ser desoído.

Su alejamiento de la política partidista se evidenció, una vez más, cuando la muy culta ciudad de San Vicente de Austria, obtuvo el rango de capital del Estado de El Salvador, a partir del 4 de octubre de 1834.

Afable y afectuoso con los gobernantes, los honró con su amistad, pero su acercamiento no pasó del trato cordial.

En 1837, el cólera morbus apareció en San Vicente. La epidemia diezmó a los moradores de esta ciudad y provocó pánico. Todos huían de los coléricos, como de leprosos. Padres, hijos o hermanos se abandonaban unos a otros, temerosos del contagio. Se construyó, como en otras poblaciones, un cementerio especial para las víctimas del cólera.

Ya en plena ancianidad, José Simeón salió de sus largas meditaciones para ayudar, cual otro Francisco de Asís, a aquellos de quienes hasta Dios se había olvidado. El venerable sacerdote, sobreponiéndose a sus dolencias y achaques, se puso al cuidado de los enfermos, visitándolos en sus casas; y la suya, la convirtió en hospital.

El cólera ensombreció el alma del viejo sacerdote, al ver morir a

familiares y amigos tan queridos, como Juan Manuel Rodríguez, ex-secretario del Cabildo Insurgente de San Salvador, ex-jefe del Movimiento Revolucionario de 1814 y ex-primer Jefe del Estado de El Salvador, en 1824.

La epidemia expresada aún no había sido extinguida en los primeros meses de 1838; y el infatigable protector de los desheredados continuaba sus cristianas labores de atención a los enfermos. Por fin, él también se contagió. Después de tan terrible suceso, como ocurría a todo apestado, se le aisló. Fuerte conmoción se produjo en San Vicente. Una fúnebre noticia corrió: ¡el prócer muere!

Quisieron traerlo a San Salvador para agotar todos los recursos que pudieran salvarle la vida; pero él no aceptó, manifestando que deseaba morir en San Vicente y reposar, cerca de sus mayores, en la Iglesia del Pilar.

Por fin, sereno y resignado, “sin los grandes desengaños, ni las íntimas congojas” de Bolívar, cerró sus pupilas al coruscante cielo vicense, que tantas veces templó su espíritu. Pereció como cualquier mortal, en las horas más tristes de sus coterráneos; las sonoras campanas, en esa época enmudecidas, no pudieron anunciar su viaje sin retorno.

Como apestado no tenía derecho a pompa, ni boato; y sus restos debían ir, según cuentan, al cementerio especial de los coléricos, en las carretas, que en el grave silencio de noches de peligro, conducían los infectos despojos de aquéllos. Pero no. Esto no era posible. El cadáver de un benefactor de la humanidad no podía ser tratado como cualquier desecho putrefacto. Por tal razón, su ataúd fue conducido en los hombros de cuatro esclavos redimidos, vicensinos, hermanos suyos, como él mismo los llamó en hora solemne; sin cortejo, llegó al seno de sus mayores, en la Iglesia del Pilar.

Cuatro héroes negros, cuatro Filócrates, hijos espirituales del prócer, desafiando la muerte, rindieron el último tributo a quien, años antes, los defendiera contra la operación, en el agosto recinto de la Constituyente de las Provincias Unidas de Centro América.

No tuvo la misma suerte de Lincoln; no fue asesinado siendo Presidente de la República, después de una cruenta y devastadora guerra de liberación. Sin embargo, murió como héroe; no en campo de batalla matando a sus semejantes, sino defendiéndolos en peligrosísimas y fatales circunstancias, sin más armas que sus fraternales y seráficas manos.

Cuando iba al cementerio, con ínfimo, reducido y negro cortejo, iluminado por la gloria mundana y la divina, no vestía indumentos morados; cubría sus restos, sin vanidad, una humilde sotana, tan raída como la que lució su endeble estructura física, cuando su famosa moción. Murió cual modesto sacerdote. Su pecho no ostentaba brillantes condecoraciones; sólo había sobre su yerto corazón, una efigie de Cristo, tan luminosa, en

ese instante, como el propio Redentor, que quiso extirpar del corazón humano la venganza y el egoísmo.

Bajó a la tumba como un príncipe del amor y la humildad; la sacra tierra de la patria, que él columbró, forzó a nacer, le dio estructura, honra y esplendor, lo recibió como a hijo que retornaba dichoso de largo viaje. Descendió al sepulcro sin salvas de cañones, todavía bajo el Pacto de Unión, la bandera de la poderosa República y el cielo federal. Cincuenta y seis días después, Centro América se desintegraba y moría. Nicaragua, en el mes siguiente al de la muerte del prócer, abandonaba el Pacto Federal. Pareciera que la patria morazánica sólo hubiera estado esperando, para extinguirse, el deceso del prócer.

Pasado el penoso momento de tan modesta inhumación, su sepulcro entró al olvido. Sobre su abandonada tumba se posaron el musgo y el silencio, “únicos centinelas de la grandeza muerta”.

63

CAÑAS Y LA POSTERIDAD

Sin pretender deificación, la santidad o la gloria universal; carente de la prodigiosa elocuencia de San Agustín o la afiebrada imaginación de Bolívar; sin el arrojo de Delgado o el sublime desaliño de Lincoln; diáfananamente, como el más sencillo de los mortales, pasó sus achacosos días, de la cuna a la tumba, sirviendo la causa del prójimo, del súbdito, del ciudadano, del liberto, y en fin, la de su desdichada patria, hundida en el pantano sangriento de la guerra civil.

A Cañas no le satisfizo la enseñanza piadosa de que esclavo y amo son iguales ante Dios, no se consoló, como Franklin, demostrando la improductividad económica del esclavo; ni quiso, en fin, como Lincoln, justificar su conducta abolicionista sosteniendo que la esclavitud civil era más perjudicial al blanco que al negro. Cañas se pronunció abolicionista, sin ambages, por un profundo convencimiento humanístico de que la libertad, como lo dijo en su ejemplar moti6n, *es la propiedad más íntima del hombre*.

Me pregunto: ¿Qué habría hecho el padre de los esclavos centroamericanos, si por un milagro de catalepsia, hubiese surgido de la tumba y puesto en marcha sus gastadas sandalias, en la tierra de un estado totalitario, donde el hombre esclavo no tiene derecho ni a ser esclavo? ¿Qué habría dicho de la nueva esclavitud que hoy padecen millones de seres humanos, por el crimen de haber osado pensar con libertad? ¿Qué, finalmente, de la esclavitud política, ideológica, donde un Epicteto no hubiera podido reflexionar filosóficamente sobre su propio sufrimiento? Ya lo veo, no pediría perd6n para los injustos verdugos, como lo hizo Cristo. Estoy seguro que reclamaría la libertad de los nuevos esclavos, llamándo-

los hermanos, con la misma energía que en la aludida Constituyente; y esta vez, no ofrecería sus bienes para rescate, sino el sacrificio de su propia vida, convencido de que los nuevos amos son implacables y de que la libertad, como lo proclamó en inolvidable ocasión, *es un bien incomparable*.

Y por qué este extraordinario proceder de Cañas. La explicación es fácil: el prócer comenzó a conocer la taumatúrgica fuerza de la libertad humana, libertándose, primero a sí mismo; apartándose del egoísmo y de las vanidades del mundo. Después de ocurrido tan maravilloso suceso de la moral cristiana; convencido de que la libertad, como don divino, puede transformar al hombre, dignificándolo, se dispuso a llevar su sublime mensaje, que no encontró resistencia y logró, en un santiamén, la conjunción de las voluntades de los Constituyentes del 23. No hay mejor elocuencia que la que brota del corazón, decía Quintiliano.

La posteridad americana no conoce a Cañas. En Centro América misma se sabe poco de su nombre y de sus obras. En El Salvador, apenas algún escolar de San Vicente, Santiago o San Juan Nonualco, saben algunos de sus datos biográficos.

La historia de la vida de este libertador sin espada, debe ser difundida en América, para que nuestras juventudes tengan presente el dechado de su virtuosa existencia; y nuestros patriotas puedan perpetuar su nombre, no en bronces, ni en mármoles que, a decir de Víctor Jerez, al fin son perecederos; sino en el alma del pueblo, que es inmortal.

POESIA

LA HORA BAJA

Eran los años primeros.

*Cruzábamos entonces la existencia
entre
lineales zumbidos,
difuntos calumniados
y ríos poseedores de márgenes secretas. Eramos
los vagabundos hermanos
de los canes sin dueño,
cazadores de insectos,
jurados enemigos
de torpes
implacables policías;
guerreros inmortales
de la mitología no distinguíamos un ala
del cuerpo de una niña.*

Dando vueltas y cambios crecimos duramente.

*De nosotros
se levantaron
los jueces de dos caras; los perseguidores*

*de cien ojos, veloces en la bruma y alegres
consumidores de distancias; los delatores fáciles;
los verdugos sedientos de púrpura; los falsos testigos
creadores de la gráfica del humo; los pacientes
hacedores
de nocturnos cuchillos.*

68

*Algunos dijeron: es el destino
que nos fue asignado, y huyeron
dejando la noche enterrada. Otros
prefirieron encerrarse entre cuatro paredes sin principio ni fin.
Pero todos nosotros —a cierta hora— recorreremos
la callejuela de nuestro pasado
de donde
volvemos
con los cabellos tintos en sangre.*

MALIGNOS BAILARINES SIN CABEZA

*Aquellos de nosotros
que siendo hijos y nietos
de honestísimos hombres del campo,
cien veces
negaron sus orígenes
antes y después
del canto de los gallos.
Aquellos de nosotros
que aprendieron de los lobos
las vueltas
sombrías
del aullido y el acecho,
y que a las crueldades adquiridas
agregaron
los refinamientos de la perversidad
extraídos
de las cavidades de los lamentos.
Y aquellos de nosotros
que compartieron (y comparten)
la mesa
y el lecho
con heladas bestias velludas destructoras
de la imagen de la patria, y que mintieron o callaron*

*a la hora de la verdad, vosotros
—solamente vosotros, malignos bailarines sin cabeza—
un día valdréis menos que una botella quebrada
arrojada
al fondo de un cráter de la Luna.*

EL VERTICE MAS ALTO

69

*No enseñaremos a las nuevas generaciones
que la Luna
es una dama
de boca casi adolescente.*

*No edificaremos nuestra casa sobre la arena, porque las lluvias
y el ímpetu del viento, explican los textos antiguos,
la desplomarán; de igual manera
desconfiaremos.
de las palabras de los falsificadores del sentir popular,
porque sus cantos de sirena
nos conducirán
a un dominio pleno de incesantes cuerdas mortales.*

*No fabricaremos placer con el terror que sufre el payaso
a causa
de las dificultades que para él representa
subir
al vértice más alto del circo,
porque la palidez que mal oculta el maquillaje de su cara,
quizá signifique
el precio
de la sonrisa de su hijo menor.*

*En público y en privado
repudiaremos la amistad de los demonios
y la delicadeza de sus emisarios y cabestros.*

*No nos bañaremos jamás en las aguas de la injusticia,
ni cambiaremos la libertad
por los disfraces luminosos y la superficie sin fin de la calma
que el oro promete.*

Seremos impenetrablemente claros como los ídolos de la venganza.

*Por todo ello
heredaremos el traje de un mendigo,
cuyo valor
ninguno podrá pagar
transcurridos muchísimos años.*

70

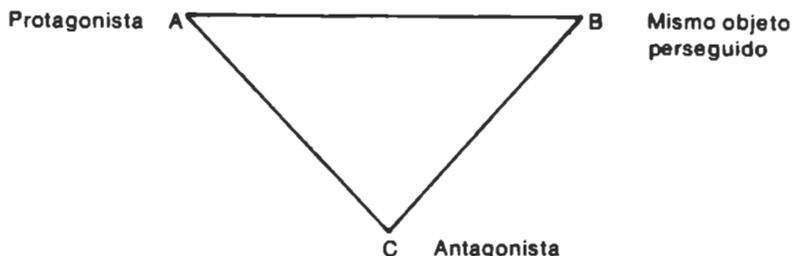
CRONICAS Y COMENTARIOS

LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA DE "FUNERAL HOME" COMO OBRA DE PERSONAJE*

73

Carlos H. MONSANTO

El destacado crítico francés Henri Gouhier señala que, en una obra dramática "al proyectarse sobre el plan de acción, la idea comienza a animarse, cada abstracción toma forma humana, ya que no rostro"¹. Antes de analizar la estructura dramática de *Funeral Home*, pieza del notable dramaturgo salvadoreño Walter Béneke, conviene determinar cómo se proyecta la obra sobre ese plan de acción, o, para decirlo de otra manera, ¿qué elementos requiere esta acción para desenvolverse dramáticamente? Su desarrollo gira en torno a un conflicto u "oposición en términos dualistas de pasiones, intereses o acciones del mismo punto"². Ese mismo punto el profesor Juan Villegas lo designa con la letra B, mientras que las letras A y C se refieren a las fuerzas antagónicas que completan el siguiente triángulo que diagrama un conflicto dramático:



* Tomado de "Revista Interamericana de Bibliografía", Órgano de Estudios Humanísticos, Vol. XXIV, Nº 3, julio-septiembre de 1974. Secretaría General de la O. E. A., Washington.

¹ La obra teatral (Buenos Aires: Eudeba, 1958), p. 72.

² Alejandro Cionarescu, El barroco, o el descubrimiento del drama (Tenerife, Canarias: Universidad de la Laguna, 1957), p. 295. Cita de Juan Villegas, "Hacia un método de análisis de la obra dramática" (Santiago

El ángulo A puede definirse más específicamente como la energía impulsora de la acción. La virtud de lo dramático está relacionada directamente con esta energía, ya que su intensidad determina un mayor o menor dramatismo. Si es débil, el lector no siente como necesario el que A, o el protagonista, logre su propósito, el cual es perseguido asimismo por C, o el antagonista.

La configuración triangular del mundo dramático, según Villegas, cobra caracteres singulares que dependen de si se trata de una obra estructurada por el acontecimiento, o sea pieza de acción, por el ambiente, o sea de espacio, o por los personajes, o sea del tipo de pieza que es *Funeral Home*.

En el drama de personaje los caracteres de la acción dramática se definen por su correspondencia con los personajes. Todos los acontecimientos giran en torno al protagonista y al antagonista. Por lo tanto, junto con vertebrar el mundo, la acción dramática organiza los sucesos que denotan los caracteres de los personajes centrales. El drama de personaje también se caracteriza por cierto relajamiento de la acción. La unidad no depende de ésta, sino de los personajes³.

Planteado este breve fondo teórico con el cual iniciamos nuestro trabajo, fondo indispensable como punto de partida para nuestro análisis de *Funeral Home*, toca ahora enfocar esta obra empezando por decir que es ella otra pieza que dramatiza la desesperada lucha de dos seres humanos por realizarse el uno a través del otro. Ambos personajes buscan disipar las deprimentes sombras de la soledad. María le dice a Bernardo, cuando apenas acaba de conocerlo.

LA MUJER: No sé qué hublera hecho si alguien no viene esta noche a hablar conmigo⁴.

Bernardo, por su parte, la primera vez que trata de convencer a la joven que lo acompañe a un hotel en donde puedan entregarse el uno al otro en cuerpo y alma, lejos de la inhóspita funeraria en donde se encuentran por primera vez, y en donde ella vela el cadáver de su esposo, le insiste:

EL DESCONOCIDO: Sólo sé que nos entendemos, y que esta noche, haciéndonos compañía, podemos rescatar de la soledad y de la angustia unas horas de nuestra vida. Sólo sé que estoy solo y que la necesito. (p. 269).

Es evidente, asimismo, que los dos personajes principales de

de Chile: Inédita, 1963). p. 102. El profesor Villegas ha publicado en forma mimeografiada este brillante trabajo. En la cita no incluye el lugar de publicación del libro de Clonarescu. El preámbulo teórico del presente trabajo en gran parte se debe a las ideas encontradas en este excelente libro del ilustre colega Juan Villegas, actualmente profesor de la Universidad de California en Irvine.

³ Villegas, *ibid.*, p. 145.

⁴ Walter Bénéke, *Funeral Home* (México: Fondo de Cultura Económica, 1964), p. 263. De aquí en adelante toda cita textual se referirá a esta edición, y se dará el número de la página en el texto del trabajo a fin de ahorrar espacio.

Funeral Home, al encontrarse, buscan la comprensión, según lo podemos colegir a través de los siguientes parlamentos:

EL DESCONOCIDO: Si la ternura y la comprensión pueden convertir en palacios las pocilgas, ¿quiere venir a mi palacio?

Los dos jóvenes, desde el comienzo de sus fugaces y extrañas relaciones, se confiesan el uno al otro que, en lo que toca al amor, aún están por realizarse. Observando lo dicho a través de estos parlamentos:

EL DESCONOCIDO: Ella (su esposa ya muerta) no conocía en el amor otra ternura que la del cansancio. Pero el verano y el amor y la ternura y el cansancio terminaron antes que se acabara la ternura (p. 265).

MARIA: Luego todo terminó poco a poco, como la erupción de los volcanes. El (su esposo muerto) se repetía y se repetía. En cada momento del amor yo sabía lo que venía después. Me habitué, y la cama, de palacio, se convirtió en simple lecho de amantes (p. 277).

Hasta aquí, hemos definido lo que Alejandro Cionaresco ha llamado “el mismo objetivo”⁵ que persiguen el protagonista y el antagonista de una obra dramática, o sea el ángulo B del triángulo que diagrama un conflicto dramático. Este “mismo objetivo”, en el caso de *Funeral Home*, es la búsqueda y el encuentro de la compañía mutua, de la comprensión y de la realización por medio del amor. En otras palabras, Bernardo y María tienen la esperanza de darse compañía, de comprenderse y de compartir un amor que los realice plenamente.

En cuanto al ángulo A del triángulo que diagrama el conflicto, o sea la fuerza impulsora de la acción, hay que tener presente que *Funeral Home*, como toda obra dramática, es un mundo que evoca, sublima o poetiza la realidad humana, pero de una manera autónoma e independiente, y, por lo tanto, exige “la ubicación de los elementos portadores del conflicto dentro de dicho mundo. De este modo, el conflicto no puede concebirse como antagonismo de fuerzas abstractas, tales como la virtud, el amor, los ideales, etc. Estas no forman parte del mundo de la obra sino como representadas por elementos concretos de ese mundo”⁶. Por lo consiguiente, sólo los personajes tienen existencia capaz de actuar según el acto voluntario, y únicamente de ellos puede provenir la situación original del conflicto.

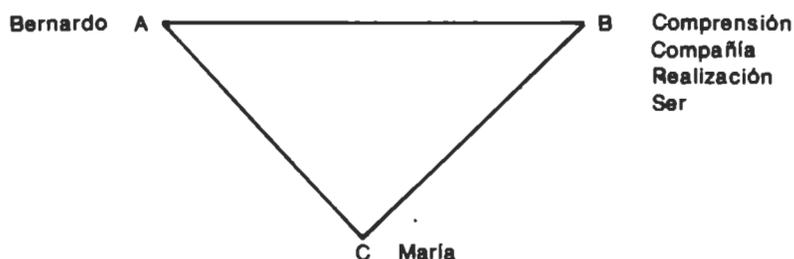
Basándonos en lo dicho en el párrafo anterior, podemos afirmar que la fuerza impulsora de la acción de *Funeral Home* es Ber-

5 Villagas, op. cit., p. 102.

6 Op. cit., p. 64.

nardo porque, motivado al encontrar a María en semejantes circunstancias angustiosas a las suyas, le propone a la joven que pasen la noche juntos. Luego, tras de ser rechazado dos veces, regresa a insistirle a la muchacha que se vaya con él. Al negarse ella a hacer la voluntad del joven centroamericano, ella llega a encarnar la fuerza C, o la fuerza que se opone a los designios del protagonista, de manera que el conflicto principal de la pieza puede concretizarse mediante el siguiente triángulo:

76



Al rechazar a Bernardo por tercera y última vez, María provoca el momento culminante de la pieza, puesto que destruye la voluntad del médico centroamericano de seguir viviendo. Pero no se trata de un triunfo total del antagonista sobre el protagonista, ya que al final de la obra María cede a los deseos de Bernardo, pero cuando ya es demasiado tarde porque el joven se ha suicidado.

Este trágico desenlace de la obra se debe a que, desde el principio, los personajes María y Bernardo son incapaces de vivir de momento a momento. Padecen del mismo mal psicológico de los atormentados personajes de *Les jeux sont faits* y de muchas obras existencialistas. Bernardo no logra liberarse, al principio de la obra, del pasado, y María no puede sentirse libre de su preocupación por el futuro. Cuando se conocen, el joven le advierte a ella:

EL DESCONOCIDO: Aténdame, hay algo que no puedo contarle, créame, algo terrible que usted no sabrá nunca y que no me permite ofrecerle mi amistad más allá de esta noche.

Ella contesta, esclava del futuro:

LA MUJER: Y aunque yo también lo deseara con todas mis fuerzas, ¿cómo iba a irme a pasar con usted una noche sabiendo que iba a ser la primera y la última? (p. 270).

El absoluto dominio que el pasado ejerce en la voluntad de

él, y el futuro en la de ella, se dramatiza aún más intensamente al volver Bernardo una segunda vez a tratar de convencer a la joven de que se vaya con él al hotel, habiendo sido ella quien lo llamó. He aquí lo que se dicen:

MARIA: ¿Crees que podrás recuperar tus ilusiones? ¿Crees que puedo ayudarte?

BERNARDO: (Con sarcasmo) ¿Esta noche?

MARIA: ¿Y mañana, y después de mañana, ayudarte de esta noche en adelante?

BERNARDO: ¿Pero es que no has comprendido? ¿Cómo puedo decirte más claramente que lo nuestro no puede ser, que es imposible?

MARIA: Nada es imposible.

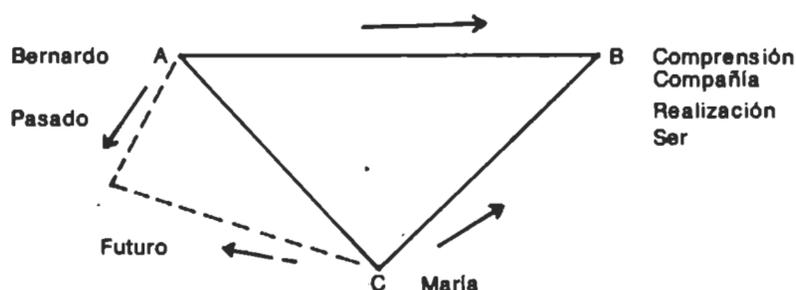
BERNARDO: ¿Y lo que ya fue? Mi pasado soy yo, María, y no puedo representar el estúpido papel de amnésico cuando nada en mí es tan violento como la memoria.

MARIA: ¿Y entonces?

BERNARDO: Entonces nada. Ven. Esta gente nos ha dejado la sala por un rato y no podemos usarla más tiempo. Tengo vino y música en mi cuarto del hotel, no necesitamos más por esta noche.

MARIA: Esta noche se terminará al alba, pero mi vida sigue. ¿Qué voy a hacer mañana?

El esquema estructural que hemos venido desarrollando de *Funeral Home*, o sea el triángulo que diagrama el conflicto dramático, ahora adquiere una modificación concretizada por una línea que va de A hacia izquierda-abajo, y que representa la fuerza del pasado que atormenta a Bernardo, y por otra línea que va de C hacia izquierda-arriba, que simboliza el dominio que el futuro, a su vez, ejerce en María. La estructura del conflicto ahora aparece así:



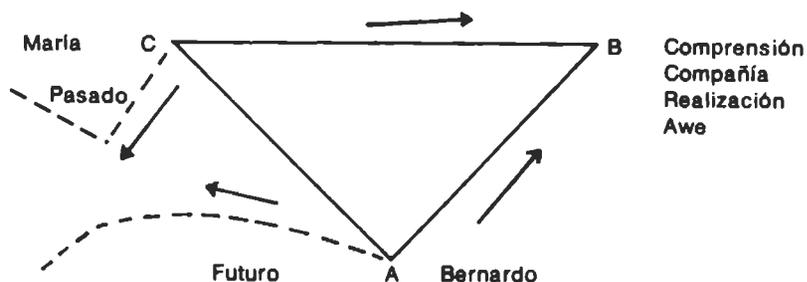
Cada uno de los dos personajes lucha contra sí mismo por lograr vivir sólo para el presente. Pero cuando por fin logran resolver ese conflicto interno que cada uno experimenta en carne viva, ya es tarde, puesto que las circunstancias han cambiado, manipula-

das por el azar. En la obra el azar llega a ser el instrumento principal de la muerte, como ahora constataremos.

Entre la segunda y la última oportunidad que tienen Bernardo y María de entablar una relación amorosa, aparece el taxista Percy en escena, quien revela que Bernardo acaba de salir de la penitenciaría por haberle dado muerte a la adúltera de su esposa. Está a punto de relatar los detalles sórdidos de la vida conyugal que llevaron a Bernardo al crimen cuando el Director de Funerales y su familia comienzan a celebrar la Noche Buena, ya que la acción de esta pieza tiene lugar un 24 de diciembre. María, angustiada al verse tan sola, vuelve al lado del féretro de su esposo. Estando allí, llega Bernardo; quizá traspasado por la fe y la esperanza que le inspiran el cariño que le ha tomado a la joven y el advenimiento de Cristo, exclama:

BERNARDO: Yo no quería tomar contigo una revancha que tú no merecías. Fue más tarde, María, en el calvario de mi entre cuatro paredes, agonizando de ti, cuando la luz se hizo de pronto, cuando me di cuenta que el milagro estaba allí, que la solución existía. María, lucharemos unidos y al final Dios nos tenderá la mano (p. 290).

Diciendo estas palabras Bernardo, dan las doce de la noche. Junto con Jesús, ha nacido la fe y la esperanza del protagonista. Irónicamente, sin embargo, por un artero juego del azar, en esos precisos momentos está muriendo la fe de María en Bernardo. Ya ahora no es el futuro, sino el pasado del joven, que ha aprendido de Percy, el taxista, lo que la lleva a negarse esta tercera y última vez a la voluntad del médico. Este cambio puede concretizarse en el esquema del conflicto, dándole una vuelta de 180 grados a la línea que va de A a C, quedando ahora el diagrama así:



El futuro, ya sin la salvación que para Bernardo significaba María, lleva al desesperado joven al suicidio. Ante el triunfo de la

muerte, María también la acepta, aunque no tan trágicamente como Bernardo. La joven concluye la obra diciéndonos lo que va a hacer mañana:

MARIA: (Con voz firme y segura) Mañana tengo que enterrar a mi marido (p. 300).

Este trágico anti-clímax es de esperarse, pues desde el principio Bernardo y María reconocen que son incapaces de crearse una felicidad que en el fondo no es más que resignación. He aquí cómo nos comunican esta incapacidad:

EL DESCONOCIDO: Para casi todos los humanos, y en casi todas las ocasiones, la solución está en mentir o en mentirse.

LA MUJER: (Con vehemencia) Si yo pudiera pertenecer a este mundo.

EL DESCONOCIDO: Y si pudiera yo (p. 266).

Posiblemente, el mensaje de Bénéke consiste en recordarnos que el hombre, consciente de que tiene que crearse a sí mismo a cada instante, no quiere hacerlo, sino que **NO PUEDE HACERLO**. Por lo tanto, Cristo al venir al mundo, no redimió al hombre; le señaló el camino de la salvación, pero no lo liberó de su incapacidad de vivir únicamente para el momento.

Se puede afirmar que, al no poder vivir para el presente, Bernardo y María se convierten en trofeos de la muerte. Es precisamente la muerte la que, por medio de los personajes principales, le da unidad a la obra. Ella junto a todos en su iglesia moderna, o *funeral home*, la cual Bénéke describe en las acotaciones como un lugar de los Estados Unidos donde “los americanos, gente práctica, se desembarazan de sus muertos, todavía calientes. Allí los visten, los maquillan, los arreglan, en suma, como para una ceremonia” (p. 250).

Es la muerte el elemento que le da unidad a la obra, reitero, imponiendo su invencible voluntad a los personajes principales. Es ella que los junta para jugar con ellos. Recordemos que María se encuentra velando el cadáver de su esposo cuando conoce a Bernardo, y que el médico ha venido a buscar un refugio de la muerte cuando penetra por primera vez la sombría funeraria en la que conoce a María. Dice que ingresó en el establecimiento porque sentía frío; y porque si no lo hubiera hecho, “habría seguido ambulando, atormentado, para terminar rompiéndome la cabeza contra el fondo de cualquier despeñadero” (p. 277).

Títeres de la muerte, ambos personajes le dan unidad al drama, y todo él gira en torno a ellos, revelando a cada paso aspectos de su esencia, o escenificando las circunstancias deprimentes que

los afligen. El resultado total es una danza de la muerte moderna, en la cual, como en la obra medieval, todos los desfilantes le rinden homenaje a la “dama de los ojos plateados”, como la llamara Federico García Lorca.

Así, el Director de Funerales, Milton Lowellyn, sirve a la muerte de manera indigna, únicamente para lucrar con ella complaciendo las exigencias materialístico-convencionales y hasta ridículas de los deudos que le traen a sus muertos. Cuando María le pide algo de luz, porque las tinieblas la hacen sentirse aún más sola y abandonada ante la muerte de su esposo, el encargado contesta:

LOWELLYN: ¿No le gusta nuestra iluminación? A los demás clientes, en cambio, les parece perfecta, todos la encuentran tan adecuada, tan triste (p. 253).

El Director siempre se pone una chaqueta negra cuando pasa de su apartamento a la capilla. No deja de hacerlo, servilmente, hasta en un incidente en que tiene que salir muy rápidamente. Cuando Bernardo llega la primera vez al establecimiento, charla con María de la manera en que él celebraba Noche Buena cuando se encontraba haciendo sus estudios en Heidelberg. Dominado por los recuerdos, se sienta al órgano de la *funeral home* y ejecuta una canción de estudiante muy alegre. El Director Lowellyn llega en minutos a callarlo, diciéndole:

LOWELLYN: Por Dios, deténgase, los vecinos pueden oírlo.

LA MUJER: Le pedí que tocara un poco, pensé que me haría bien.

LOWELLYN: Perfecto, pero por favor que toque algo adecuado. ¿Se imagina el escándalo que haría la competencia si se enterara que aquí tocan polcas? (p. 267).

Esta actitud de mercenario lucro ante la muerte, que manifiesta a través de sus actos Lowellyn, queda grotescamente denunciada cuando Percy, el taxista, acusa al Director de ni siquiera respetar a los muertos:

PERCY: Si usted respetara, la mitad de lo que yo, entonces esta casa sería otra cosa. Yo lo he visto, Milton, yo lo he visto tratando de meterles los pies en zapatos demasiado pequeños (p. 287).

Lo verdaderamente pasmoso de esta denuncia social de quienes sirven a la muerte por exagerados intereses materiales es el hecho de que Tommy, hijo de los Lowellyn, ya a los diez años, y dentro de la inocencia franca de los niños, manifiesta en embrión la actitud de lucrar con los muertos que atiende su padre. Cuando

María le dice que no tiene nada que darle como regalo de Noche Buena, el chico responde:

TOMMY: (Haciendo con la cabeza un gesto en dirección a la capilla ardiente donde está el cadáver del esposo de María) El tiene un reloj muy bonito.

En cuanto a la madre de Tommy, Nancy, vive rodeada de cadáveres, equipos de embalsamamiento, féretros, cortinajes lúgubres, carrozas fúnebres y, sin embargo, lo hace por interés y no por encontrarse enamorada de su esposo, como ella misma se lo confiesa a María en este parlamento:

NANCY: Usted ha visto a mi marido. ¿Cree que puede despertar la menor pasión? No, claro que no, y menos a mí que me fascinaron siempre, desde pequeña, los hombres más desvergonzados... Si usted lo hubiera visto, sus hombros angostos, su risita a saltos, sus maneritas (pp. 274-275).

Viviendo sin pasiones, sin angustias, totalmente dedicados al culto de la materia, lucrando con la muerte, y por ello siendo sus aliados, estos esposos Lowellyn contrastan marcadamente con los personajes centrales de la obra, la cual gira en torno a ellos hasta que sucumben ante la muerte. La unidad de la pieza, por lo tanto, no depende tanto de la acción dramática cuyo conflicto hemos estructurado a través de sus diversas etapas, sino de Bernardo y de María, de quienes se derivan el principio, el medio y el desenlace del drama. Por lo consiguiente, *Funeral Home* es una obra de personaje, y no de acción o de ambiente, cuya cuidadosa elaboración dramática revela el alto grado de refinamiento alcanzado por el teatro de Centro América, tan lamentablemente descuidado por la crítica.

Toda correspondencia y colaboraciones dirigirla a:

Revista CULTURA.

DIRECCION DE PUBLICACIONES, del Ministerio de Educación.

Pasaje Contreras 145, San Salvador, El Salvador, Centro América.

