

CULTURA

REVISTA DEL CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y EL ARTE

No. 78

enero-abril

1 9 9 7

Ensayos de Eduardo García Aguilar,
Alfredo Martínez Moreno, Ricardo Roque
Baldovinos, Miguel Huezco Mixco,
Carlos Castro, Miguel Angel Chinchilla

Entrevista a German Cáceres

Premio Nacional de Cultura 1996
Semblanza del pintor Camilo Minero

Poemas de Lindo, Escudos y Paredes

CULTURA

REVISTA DEL CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y EL ARTE

Ministra de Educación

Cecilia Gallardo de Cano

Viceministra de Educación

Abigaíl Castro de Pérez

Presidente de CONCULTURA

Roberto Galicia

Director revista CULTURA

Horacio Castellanos Moya

No. 78. Enero-abril 1997

Diseño: Tania Mata Parducci. **Correspondencia y canje:** 17 Ave. Sur No. 430, San Salvador, El Salvador, Centroamérica. Los editores no responden por originales no solicitados. Se autoriza la reproducción de los artículos, siempre y cuando se cite la fuente, excepto aquéllos tomados de otras publicaciones.

Dirección de Publicaciones e Impresos

HSR004189

S u m a r i o

9.3

Ensayos

La literatura latinoamericana en la encrucijada
Por Eduardo García Aguilar **5**

Cuentos del Alfabeto: la originalidad y el humor
en la obra narrativa de José María Méndez
Por Alfredo Martínez Moreno **17**

Actualidad de Salarrué: un diálogo crítico
Por Ricardo Roque Baldovinos **25**

Espléndidos infiernos: tendencias en la poesía
salvadoreña de fin de siglo
Por Miguel Huevo Mixco **41**

Apuntes para retratos de brujas, magos,
hechiceras, soñadores, visionarios
Por Carlos Castro **52**

La literatura dramática en El Salvador
Por Miguel Ángel Chinchilla **69**

Entrevista

German Cáceres: influencia de la teoría
de conjuntos y silencios en la música
Por Godofredo Echeverría **80**

Especial

Premio Nacional de Cultura 1996
Camilo Minero: arte y parte nuestra
Por José Roberto Cea **92**

Poesía	<i>Los infiernos espléndidos</i> de Róger Lindo	104
	<i>El trópico de los olvidos</i> de Jacinta Escudos	114
	<i>Estación perdida</i> de Rigoberto Paredes	121
<hr/>		
Cuento	Evacuación general <i>Por Salvador Canjura</i>	127
	Lo peor de todo <i>Por Rodrigo Rey Rosa</i>	133
	La máquina de soñar <i>Por Roberto Castillo</i>	143
<hr/>		
Comentarios	La hamaca contestataria <i>Por Wilfrido H. Corral</i>	151
	El maestro detrás de la celebridad <i>Por Maryluz Vallejo</i>	155
	Viscosidades <i>Por Hernán Antonio Bermúdez</i>	159
	Tierra: identidad y herencia <i>Por Rosa María Campeny-Queralt</i>	163
	La metamorfosis del sabueso <i>Por Horacio Castellanos Moya</i>	167
<hr/>		
Tinta Fresca		174

La literatura latinoamericana en la encrucijada

Eduardo García Aguilar

La literatura latinoamericana enfrenta nuevos retos en este fin de siglo. Eduardo García Aguilar (Colombia, 1953) aborda con frescura y lucidez esta temática. Radicado en México, García A. ha publicado tres novelas, entre otros libros. Su última obra, Tequila Coxis, fue finalista en el premio español de novela «La sonrisa vertical» 1996.

Modernismo: correspondencias a cien años de la explosión

Hace cien años América Latina experimentaba una de las explosiones literarias más destacadas de su historia. Surgidos de las más lejanas y perdidas provincias, en un mundo considerado periférico y en tiempos de comunicaciones escasas, estos hombres extraños recorrían de punta a punta el continente llevando el mensaje de una palabra que no se quería regional sino mundial, haciendo caduca la idea de nacionalidad. Ataviados con bobines, chalecos, leontinas, zapatos de charol, con bastones y paraguas chaplinescos, varios miembros de esta generación megalómana, dandy, medraron en las antecámaras del poder y se beneficiaron de ellas y recibieron los honores que merecían por dar al continente un lustre hasta entonces imposible. Su elegancia y la pasión cosmopolita los llevó a vivir como extranjeros profesionales en las grandes capitales del mundo, e incluso a realizar obras tan notables por su variedad viajera como

Modernistas y decadentes crearon un cuerpo literario que en estos días nos atrae con su rebeldía.

la del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, de quien el envidioso y neurótico colombiano Vargas Vila dijo una vez que era un «mancebo» cuyo éxito radicaba en la práctica «turbias delectaciones». En la actualidad muchas de las páginas de este guatemalteco nos asombran porque al despojarse de vanos adornos y utilerías contó, como su contemporáneo Pierre Loti, aventuras de viaje desde los monas-

terios de la Isla de Rodas o los burdeles orientales repletos de geishas hasta las trincheras de la primera guerra con sus obuses tronantes y cuerpos putrefactos de soldados junto a castillos de sueño manchados de sangre y vísceras humanas. El geniecillo adolescente Rubén Darío recorrió primero los países cercanos al suyo para dejar deslumbrados a los mayores con la fuerza de su poesía, y tras un largo y sólido periplo literario por capitales latino-

americanas como Santiago y Buenos Aires, viajó a Europa considerado ya como el rey encantado de la palabra, uno de los pocos aborígenes en merecer la admiración de la horrenda madrastra española. Silva vivió también sus años europeos y su obra, incomprendida entre los suyos, fue ejemplo de la vocación mundialista de esa generación: su poesía es de un humor contemporáneo y vivo a cien años de escrita y *De sobremesa* una novela precursora del experimentalismo posterior. En la lejana Montevideo el maravilloso Julio Herrera y Reissig no fue un viajero total como los mayores de su grupo, pero sí un aventurero de la palabra que hoy nos deslumbra con su manera excéntrica de abordar los temas de su tiempo. Ahora estos modernistas mencionados, junto al peruano Santos Chocano, el colombiano Guillermo Valencia, los mexicanos Amado Nervo y Salvador Díaz Mirón, los cubanos José Martí y Julián del Casal y el argentino Leopoldo Lugones, parecen retornar como fantasmas en este nuevo fin de siglo, casi día por día, cuando nuestro tiempo de confusión no arregla aún cuentas literarias con su pasado ni percibe las formas de su futuro.

Surgida como una reacción ante el auge industrial del siglo XIX y el aburguesamiento de la sociedad, tan bien descrito por Balzac en su vasta obra novelística, la literatura «decadente» resaltó el cuerpo, la lujuria, el vicio, el placer, el hedonismo y el dandysmo como bofetadas contra la terrenalidad de su tiempo y la uniformización de conciencias, pero también reivindicó el espíritu y el pensamiento en tiempos de contabilidad y culto a la riqueza. Con Barbey

D'Aurevilly, el gran Villiers de L'Isle Adam y el neurótico esteta Joris Karl Huysmans, esa generación restableció puentes con el pasado y ante el auge del naturalismo reivindicó la claridad de la prosa, la obra como una especie de revelación y al escritor como miembro de una cofradía oculta y milenaria. Modernistas y decadentes crearon un cuerpo literario que en estos días nos atrae con su rebeldía ocultista y nos anima a seguir un camino similar como forma de rechazo a la uniformización de estos tiempos, prestos a hacer realidad las predicciones apocalípticas de George Orwell en 1984 y Fritz Lang en su escalofriante *Metrópolis*.

Muchos de los nuevos escritores de hoy con su obra de tono menor, lejana a la monumentalidad de la gran novela del XIX y los arrestos del telurismo y del boom, parecen querer restablecer los puentes con los modernistas de fines de siglo XIX y los polígrafos de la primera mitad del siglo XX, quienes como Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y Jorge Luis Borges —que parecieron extinguirse bajo la tormenta del boom de la narrativa de los setenta— salen de sus tumbas para decir no a la farsa de la literatura comercial que hoy domina América Latina de punta a punta, por medio de un culto a las ventas, la ignorancia, a la mala prosa y a la estupidez. Innumerables autores reivindican hoy su escasa formación, se enorgullecen de su ignorancia, reivindican los lugares comunes, se lanzan sobre los temas de actualidad, y convertidos en empleadillos sin sueldo de editoriales, contribuyen a alimentar la ominosa contaminación de palabras: como burócratas de funeraria viven de la carroña de nuestra época. Tras el vendaval del boom, que confundió venta con talento y protagonismo y publicidad con inteligencia, la literatura latinoamericana se asemeja a un pájaro loco y perdido que sobrevive tras el huracán con unas cuantas plumas desordenadas.

En esta correspondencia entre dos épocas finiseculares que por igual experimentan la angustia por el fin de una era y la prefiguración de otra, los nuevos hijos de la literatura latinoamericana nos enfrentamos a un vendaval de ruinas: la ruina de los sueños ideológicos, la ruina de los nacionalismos literarios, la ruina del mesianismo latinoamericanista que impulsó en los años 60 a una ingenua autopercepción glorificadora. No somos los mejores del mundo como se creyó entonces, sino que hacemos parte de una literatura bastarda de mil voces, escrita desde la periferia pero en el centro. No escribimos para encender las pasiones del orgullo patriótico:

escribimos en el intemporal reino de la palabra, abiertos a todas las corrientes, dispuestos a entregarnos al pasado con la misma pasión con que abrimos y escrutamos el futuro. No creemos que la literatura, así como en su tiempo se creyó de las especies y de las sociedades, siga un rumbo hacia un futuro mejor y por ende estemos obligados a una desenfrenada búsqueda de experimentación, de confusiones mayores y piruetas que las más de las veces sólo esconden la imposibilidad de tomar distancia y buscar el oro posible de nuestras inquietudes. Nacionalismo literario y mesianismo latinoamericanista son ya cosas del pasado. El Dorado mágico resultó ser sólo parte de un mundo donde todo explota, desde la palabra hasta los países, presionado por la mundialidad cada vez más uniforme de los símbolos: la Coatlicue fue trocada por un hamburguesa MacDonald.

Entre los episodios telúricos y la voz de los humanistas polígrafos

La aventura literaria del continente oscila entre cierta actitud romántica y una reacción telurista, con episodios de reflexión polígrafa. Inaugurada tal aventura con el brillo modernista, posteriormente, en tiempos de dictaduras y revoluciones y entre dos guerras mundiales, los latinoamericanos volvieron los ojos a su naturaleza y a su gente a través de obras espléndidas que hoy nos interesa revisar. Reinaron allí los temas de la selva, las plantaciones, las haciendas, los caudillos esperpénticos, los dictadores y los buenos salvajes, temas ellos sin agotar y que nuevas generaciones están abordando ahora porque tienen el mismo derecho y porque la realidad que los inspira difiere poco de la de hace unas cuantas décadas.

El mexicano José Vasconcelos escribió en sus *Memorias* uno de los retratos más vividos de nación alguna, por medio de una prosa viva y loca llena de aciertos que hoy nos maravillan. Se trataba allí de la utopía de crear un país, de nombrar las cosas por primera vez, de reiniciar la historia mediante el establecimiento de contactos con el pasado y la exaltación de la materia primigenia. Acelerado, loco, de inteligencia y rebeldía ejemplares, el maestro Vasconcelos, como ministro de Educación de su país, difundió entre los suyos y en ediciones baratas la literatura de los clásicos, pretendió disolver lo que él llamó «aztequismo» y recorrió el continente con el mensaje de su raza cósmica, una raza demencial que tomaba sus raíces de tiempos

milenarios y se alimentaba de la savia de su tiempo. En las *Memorias*, Vasconcelos nombra a su país y a los suyos, da vida a las comidas humeantes de los viejos mercados construidos con estructuras traídas de Francia por el constructor de la Torre Eiffel y nos muestra los desiertos y las colinas, las ciudades coloniales y las ruinas, la efervescencia estudiantil de la capital mexicana en tiempos de revolución y caos, cuando de un día para otro el mundo se desmoronaba y volvía a construirse para caer en cenizas, tal y como nos cuenta en su novelesca huida hacia el norte con el derrocado presidente Eulalio Gutiérrez, cuyos soldados llevaban en las faltriqueras libros pecaminosos de Vargas Vila.

En Colombia, José Eustasio Rivera, el malogrado novelista y poeta, dio vida a la otra mitad del país, donde imperaba de verdad la ley de la selva y descubrió así los colombianos de las cordilleras y las costas un mundo que les era ajeno: los ríos desquiciantes y la manigua calcinante donde fieras y bestias acechaban y donde la vida era casi un milagro, tierra de colonizadores perdidos que nunca regresarían, tierra de crímenes sin nombre donde a los indios se les humillaba y extenuaba con suplicios sin nombre, expresiones de la torcida mentalidad de civilizados blancos y criollos herederos de una industrialización reciente y mundial, dispuesto como cruzados no a sacrificar una idea para pulir un verso sino a sacrificar a la humanidad para lograr una buena estadística.

Los maestros Horacio Quiroga y Leopoldo Lugones, cada uno por su lado, trataron de nombrar también esta tierra nativa, el uno a través de ficciones de un realismo escalofriante y tan perfecto que parecen pesadillas y el otro por medio de la investigación en las maniguas perdidas. En Bogotá, como contraparte de Rivera, el novelista José Osorio Lizarazo, no sólo contó ciertos aspectos de la tierra, como la vida en las minas, sino el horror de la vida citadina en una fría capital que se modernizaba y donde ya el burócrata asfixiado, de pálida piel y vida estrecha, recorría calle de hiel haciendo las cuentas de sus deudas interminables, amargado por la vida pobre de los suyos, junto a oscuros ministerios y bajo la gritería siempre ociosa de los políticos de entonces que son los mismos políticos tontos, crueles e ignorantes de hoy.

Rómulo Gallegos en Venezuela y Miguel Angel Asturias en Guatemala, también nombraron la tierra y abrieron a los ojos del

La aventura literaria del continente oscila entre cierta actitud romántica y una reacción telurista.

continente la verdad de estas naciones de opereta en ruta hacia el progreso y que hoy, cuando parecen encontrarlo, son sorprendidas por la irrupción de un submundo olvidado por las estadísticas y cuya ansia de rebelión nos muestran ahora los sorprendivos e insólitos zapatistas mexicanos.

Estos telúricos fueron equilibrados por el surgimiento en esos mismos años de una nueva versión erudita del maestro, aplicado con igual empeño a la reflexión sobre la cultura de todos los rincones del planeta como la de sus respectivos países. A diferencia de los modernistas, este nuevo hombre de letras, polígrafo y humanista, fue riguroso, evitó las llanuras de una prosa emocional y pomposa y buscó en cambio la exactitud y la erudición. Alejados de la política, a diferencia de casi todos los telúricos desde Rivera y Vasconcelos hasta Gallegos y el último Lugones, los nuevos polígrafos dieron la espalda al gran vicio continental de la politiquería para aplicarse a nombrar la historia literaria del continente o a dialogar de igual a igual con las voces del mundo. Don Alfonso Reyes, tal vez el emblema verdadero de este polígrafo continental, dio la espalda a la política de su tiempo y a salvo en el exilio diplomático, indiferente a la barbarie de los politiqueros, se dedicó a escribir con vocación pantagruélica una obra que llega hoy a los 26 volúmenes. Devorador del mundo, Reyes escribió poesía, prosa, ensayo, crítica, dialogó con los suyos en su ya célebre *Visión del Anáhuac* y con la milenaria Grecia, habló como Rubén Darío con los argentinos en Buenos Aires, en Madrid con los españoles y en París, capital de América Latina, con todos los exiliados que coincidieron por aquellos años en esa ciudad para sentar las bases de una larga amistad entre Francia y Latinoamérica. Reyes, como los peruanos César Vallejo y César Moro, el joven Miguel Angel Asturias, el guatemalteco Luis Cardoza y Aragón y tantos otros aventureros reconocieron su identidad en el París mitológico, hasta hace poco Torre de Babel de los exiliados del mundo. La delirante producción de Reyes lo convirtió pronto en una especie de sabio oráculo de su país e incluso él, que no fue ajeno a las medallas y los honores, creó el templo de su propia gloria, la famosa Capilla Alfonsina, que hoy pervive en un viejo barrio de la capital mexicana y donde se percibe el rancio olor de las glorias de aquel tiempo, la patética huella de una ambición literaria total que parece perdida en estos tiempos de agitación y dominio televisivo, bajo la dictadura de la peste del siglo que es el periodismo todopoderoso, destructor del tiempo y la historia y cultor del instante que se

borra al ser nombrado. Alfonso Reyes y el maestro Borges, para sólo mencionar a los más célebres polígrafos, fueron ejemplos de esa especie de sacerdocio pagano y milenario de ciertos escritores latinoamericanos que por primera vez dieron madurez a una aventura atrapada entre el énfasis romántico y la excitación telúrica.

Amantes de la tertulia y la correspondencia, viajeros sin límite, bibliofagos y bibliomaniáticos, burlescos críticos de sí y de los contemporáneos, Reyes, Borges y Pedro Henríquez Ureña establecieron mapas claves para la historia de nuestra literatura y con ellos debemos volver a dialogar después del vendaval comercial del boom, con su protagonismo fácil y su cada vez más obvia frivolidad. Establecer puentes con ese viejo humanista aplicado a su obra y fiel a su libros, a su placer y a la necesidad de comunicarlo en un imperativo en estos tiempos de post-boom. También lo es el diálogo renovado con los grandes «papá grande» protectores y vitalistas, untados de tierra y mercado, de licor y sexo, de vanidad y amor real por la gente de la calle, a veces algo demagógicos pero adorables en su fortaleza creativa, tales como Rómulo Gallegos o Pablo Neruda. Por fortuna despunta en estos momentos una nueva generación de escritores herederos de estos maestros, todos nacidos en los 50, y que sin duda tienen corresponsales en Buenos Aires, Santiago, Montevideo, Caracas, Quilo, San José y Tijuana. Estos nuevos escritores son los herederos de una tradición: lúcidos, saben del esplendor modernista y de la locura telúrica, pero en su prosa están sus logros y no sus estruendosas cornetas. Preocupados por el pensamiento, reflexionan con amplitud sobre lo que pasa hoy en el mundo a través del ensayo y el aforismo, pero también se nutren de la tradición centenaria de sus antepasados, cantan a Grecia y cantan la selva. En sus textos los orbes culturales del pasado conviven con el delirio de la sociedad tecnológica. La visión de la guerra del Golfo, los crímenes de la antigua Yugoslavia, la toma violenta del Congreso ruso en Moscú o la muerte de Pablo Escobar en vivo y en directo ante miles de millones de espectadores figura al lado del recuerdo de Byron y Holderlin, de Villon o Garcilazo de la Vega. No son ellos por supuesto la única alternativa, sólo ejemplos de una recuperación que puede ser nutricia para los que escriben hoy y los que viven. A su lado cabe destacar también otro tipo de caminos, por ejemplo entre quienes trabajan la novela pero sin pretender repetir la proeza de sus inmediatos antecesores y por ende arriesgan en el tono y en el juego, con el nihilismo de quienes buscan más su

verdad que los aplausos o los que están recuperando con claridad la vida de las urbes finiseculares latinoamericanas por medio de una literatura casi gótica. Ahora más que nunca es imposible una sola vía.. A la explosión de las naciones no sólo seguirá la de los géneros, sino también la de la misma palabra, ahora una pobre ajada por el uso y abandonada por las realidades supuestas que denomina.

De la vanguardia poética al vendaval del boom

El llamado boom latinoamericano fue un nuevo episodio, más virulento, del telurismo latinoamericano y sólo ahora parece disiparse por fin ante la caída del mundo que le dio nacimiento y del que se nutrió. En la década de los 60 América Latina estaba ávida de reconocimiento, excitada por la reciente revolución cubana y el sueño mesiánico de sus juventudes bajo la inspiración de Este. A su vez Europa, en pleno renacimiento económico y en medio de una estabilidad democrática que parecía eterna, necesitaba de mundos salvajes que alejaran con sus dictaduras atroces y crímenes sin fin el reciente horror de su holocausto. El genocidio ya no sacudía sus fronteras sino las de un continente lejano que es de hecho, como dice Alain Rouquié, el Extremo Occidente, o sea una especie de reflejo en el espejo de su historia política y cultural.

*Vueltos al desamparo,
los escritores tendre-
mos que volver a ser
profetas fustigadores
de los príncipes.*

Europa se miraba al espejo, preguntaba cual era el continente más bello y más puro y hasta entonces, antes de 1989, aquel siempre le respondía que ella. España, en ese entonces una humillada periferia de Europa bajo la bota de la dictadura, requería a su vez de imaginarios ajenos a falta de los suyos. Su esplendor literario perdido para siempre jamás, España volvió a caer en brazos de su antigua colonia.

Animados por un mesianismo latinoamericanista a ultranza, todos sucumbimos a los aplausos de ese viejo mundo y a los encantos de una pléyade de maestros, que sin duda alguna, como los modernistas de antaño, influyeron allá y aún provocan no sólo su propia parodia sino parodias en esos mundos de los que antes dependíamos. Creímos que éramos los mejores del mundo y víctimas de esa megalomanía de heliotropo a la que somos tan proclives, nos sentimos el centro del universo. Sólo basta recordar a la adolescencia de aquellos tiempos para traer a la memoria la excitación que

la revolución y la destrucción del orden establecido nos provocaba y para recordar el efecto imaginario de aquellos textos bíblicos que recreaban nuestra historia, fundaban la urbe, hacían peripecias con el lenguaje para demostrarse a sí mismos y a la madre patria que dominaban mejor el idioma, y en especial buscaban la gran obra delirante, la obra total, ese libro fundacional de la nación, del continente y de la casa como *Paradiso*, *Cien años de soledad*, *Tres tristes Tigres*, *El siglo de las luces*, *El obscuro pájaro de la noche*, *La casa verde* y *La ciudad y los perros* y como últimas expresiones *Palinuro de México*, *Terra Nostra* y *Celia se pudre*, la gran novela del colombiano Héctor Rojas Herazo.

Como un caso extraño, fundador de una modernidad urbana y espiritual acorde con los tiempos apareció por otro lado la obra de Julio Cortázar, excéntrica por diferir del delirio barroco de los otros mandarines del boom y la que más imitadores suscitó entre las nuevas generaciones. Toda una generación, la que despuntó a fines de los sesenta, vivió inmersa en ese delirio sin las armas de quienes ya venían de otra época y vio el mundo a través de esos mundos y dio sus primeros pasos tensada por la necesidad de emular cuerpos literarios tan disímiles que iban desde el realismo flaubertiano de Vargas Llosa al experimentalismo de Fuentes y Cabrera Infante, desde el barroquismo de Lezama Lima al realismo mágico de García Márquez. A eso se agregaba el hecho de que su éxito nutrió de emoción los corazones de sus connacionales de igual manera que ahora los nutren las estrellas futbolísticas y de la televisión, madre todopoderosa, nutrimento total, educadora absoluta, orientadora de estos tiempos. Tal coincidencia entre sus autores y amplios sectores de la sociedad fue un caso excepcional, que no volverá a repetirse y por fortuna, porque vueltos al desamparo y expulsados del paraíso, los escritores tendremos que volver a ser esos profetas fustigadores de los príncipes, lejanos de las cortes, mezclados como el fundador Miguel de Cervantes y Saavedra con los alegres convivios del olvido en las sucias tabernas del errante, untados de verdad y sin el peso insoportable de las medallas y las loas inútiles.

La distorsión de ese fenómeno multifacético está en la sobrevaluación de la novela y el desconocimiento de la poesía como verdadero crisol alquímico. El género novelístico se convirtió en panacea y los poetas latinoamericanos fueron arrinconados porque no eran negocio, guardados con llave durante décadas porque no podían ni debían participar en el *star system* en boga. Mientras la novela euro-

pea parecía experimentar una crisis tras las proezas de entreguerras en todos los ámbitos, estilos y temas, el género se encendió a este lado como forma de nombrarnos y recrearnos. La valiosa experiencia de sucesivas explosiones poéticas fueron olvidadas de repente y para los novelistas del boom, salvo excepciones, fue una vergüenza escribir poesía, ese arte de locos y pobres que no es útil ni está llamado al éxito de las registradoras y aplausos de admiradores que no conocían de esos autores más que su gloria y casi nada de su literatura. La confluencia del pragmatismo capitalista y la estulticia totalitaria nos alejó del poeta. Todos los escritores se lanzaron a la novela tras la quimera del oro de un éxito improbable y olvidaron que fue y es la poesía la que estará a la vanguardia de la literatura latinoamericana y no el falso espejismo de un género que tal vez sólo vive como posibilidad mercantil o argumento cinematográfico.

En el ámbito latinoamericano, la poesía es la expresión más luminosa desde la gran explosión provocada por los modernistas. Cada poema es el *big-bang* fundacional. Los poetas de este continente son los que condujeron al castellano a sus más impresionantes proezas en sus respectivos países con los chilenos desde Neruda y Huidobro hasta Gonzalo Rojas o Jorge Teiller, los peruanos desde Vallejo y Moro hasta Westphalen, Eielson y Cisneros, los nicaragüenses desde Darío hasta Pablo Antonio Cuadra, los cubanos desde Julián del Casal hasta Eliseo Diego, los argentinos desde Borges hasta Enrique Molina, los mexicanos desde Díaz Mirón hasta Octavio Paz, los colombianos, los venezolanos. Su sola mención nos trae a la mente universos sin cuyo conocimiento el escritor latinoamericano de hoy estaría incapacitado para entender los rumbos de su trabajo literario.

Inmersión en la poesía y apocalipsis de la escritura

La novela ahora debe sumergirse en la poesía si quiere sobrevivir al menos como cadáver. Todos sabemos que es un cadáver, pero los muertos tienen también su derecho a vivir. Las generaciones de poetas latinoamericanos que siguen fieles a ese género a lo ancho y largo del hemisferio, son ahora la verdadera caldera creativa de nuestra lengua. Maravilla la existencia de miles de poetas ocultos a lo largo del continente desde Africa hasta Tijuana y desde Tegucigalpa hasta Manaos y La Patagonia, porque ellos saben que no pueden

esperar nada de su ejercicio, salvo la desconfianza de la sociedad y sus gobiernos. Sólo buscan una revelación y además esperan que el lector hábil y secreto experimente a su vez una explosión eléctrica.

Para rehacer su camino, además de su inmersión en la poesía, en especial la de los grandes pilares renovadores de la misma, la narrativa latinoamericana, la literatura del continente en general, va a tener que restablecer el puente con la generación de humanistas de la primera mitad del siglo. Un camino que no tiene rumbo, pero que sin duda no será la obediencia a los requerimientos del mercado sino la lucha contra ellos tal y como lo hicieron antes los grandes autores que abrieron camino antes que seguirlos. La poesía es terreno de subversión y por eso a través de los siglos fue el baluarte frente a las leyes de los mercaderes del templo. Su

fuerza debe estar ahí para fustigar antes que complacer y para desencadenar nuevas energías con palabras cada vez más agonizantes, para volver atrás cuando la prisa es suicida o rehacer el rompecabezas cuando las fichas son una masa caótica. La novela surgió cuando el hombre perdió su contacto con lo sagrado. Disuelto aquel viejo mundo con el renacimiento y la industrialización, en un estallido espiritual y económico tan extraño como el que ahora vivimos, el hombre quedó huérfano y a la intemperie, por lo que la novela fue un recurso de terrenalidad. Ahora la deidad de la imagen instantánea, mundial y todopoderosa, omnisciente y omnipotente, vuelve a quitar el piso a un género que ya vivió sus mejores glorias.

Volvamos atrás, en la agonía, a los relatos de viaje, que como *Naufragios* de Alvar Nuñez de Cabeza de Vaca, el diario de Colón, las aventuras de Bernal Díaz del Castillo o *Las historias Trágico Marítimas* nos muestran el poder de la palabra cuando emana de una voz auténtica. Siempre se requirieron imaginarios, es una necesidad absoluta, una sed insaciable del hombre y por eso hubo un loco en el barco, a condición de que estuviera de verdad loco. El cálculo de nuestros tiempos arrinconó al demente necesario en las galeas e instauró una nueva patria boba continental, una patria boba mundial sin un Felisberto Hernández, con sus pianos y sus caballos desbocados, sin sus ámbitos oscuro, sin lámparas. En este fin de siglo sorprendente, caídos los sueños cristianos, los sueños marxistas, los sueños hippies, instaurada la pena de muerte para los cultores de la carne, acabados los imperios inamovibles, fusilados los

La novela debe ahora sumergirse en la poesía si quiere sobrevivir al menos como cadáver.

todopoderosos e invencibles Ceausescus, dráculas de nuestro mundo, puesta en riesgo la pureza europea a mano de sus propios salvajes, viviendo el triunfo momentáneo de los empresarios y el dinero de plástico, convertido el orbe en una inmensa tienda de raya como las de *Mamita Yunai*, la señora de las plantaciones de banano, sentados todos frente al televisor como zombis haitianos, valdría la pena preguntarse ¿para qué la novela?, o algo aún más dramático: ¿Para qué la escritura?

Como los grandes imperios, la escritura tuvo su principio y también tendrá su fin y si vivió su corta aventura, con mucha mayor razón la novela que nos convoca ahora tendrá su crepúsculo, si no lo vive ya. En su inicio caballeresco la novela fue sagrada. Vuelven hasta nosotros las aventuras del *Amadís de Gaula* y Oriana, la más bella, vuelven hacia nosotros los caballeros de la Mesa Redonda, los buscadores del Santo Grial, los perseguidores del cuerno único del narval en los mares del norte. Y vuelve Cervantes, ante cuyo talento sería preferible callar y vuelven los espermatozoides de *Tristram Shandy*, el juguetón discípulo del manco de Lepanto, quien inició el fin de la novela y vuelve Rabelais y Vautrin con Rastignac a su lado y *La cartuja de Parma*, y *Michael Kolhaas* de Von Kleist, y *Bill Bud* de Melville por quien temblamos frente al patíbulo y *Madame Bovary* que es un poco todos nosotros frente al abismo, en la espiral incontenible del amor, y el insecto de Kafka y los capitanes de Conrad en el extremo oriente y el extranjero de Camus y los sórdidos personajes atendidos por Bardamu el de Céline.

Vuelven todas esas visiones como cosmos que se acumulan en el pasado, en una inflación de palabras que se apeñuscan entre imágenes incesantes, ondas de radio, anuncios publicitarios, marcas sobre vegetales que antes fueron vegetales, transmisiones de partidos de fútbol y boxeo, discursos de candidatos presidenciales o pastores evangelistas, y todos juntos nos semejan en su magma a los inmensos camiones que van por las carreteras del trópico cargados de pollos sedientos unos sobre otros, aves con sus pescuezos pálidos al aire que mueren en sus jaulas tras vidas sin sentido, alimentadas por su propio excremento, en un ciclo que concluía en hombres que ya no son hombres y cuya desgracia es que ya no tendrán a su novelista porque la calamidad los habrá consumado. Esas son las novelas hoy, pollos en jaulas que se alimentan de su propia hez y viajan por carreteras sin fin, bajo la canícula, hacia bocas que ya no son bocas. ●

Cuentos del Alfabeto: la originalidad y el humor en la obra narrativa de José María Méndez

Alfredo Martínez Moreno

José María Méndez (1916) es uno de los primeros cultores del cuento moderno en El Salvador; su obra —más de media docena de títulos— lo acredita como maestro del género. En este ensayo, el director de la Academia Salvadoreña de la Lengua, Alfredo Martínez Moreno, aborda con rigor la cuentística de Méndez.

Presentar elogiosamente a un hombre en un país pequeño, sobre todo si se trata de un escritor o de un artista, es tarea poco grata, o más bien, ingrata, pues frecuentemente el encomio genera para el ensalzado envidias a granel. Pero en el caso de José María Méndez —jurista, maestro, humorista, rector universitario— el problema es menos grave, porque ya la intelectualidad responsable, que ha ponderado su extensa producción literaria y jurídica, le ha otorgado, justicieramente, una celebridad a prueba de mezquindades y bajezas. El doctor Méndez —o Chema a secas, como afectuosamente se le conoce, aun por sus discípulos agradecidos— por la fecundidad y originalidad de su obra, se encuentra ya por encima de las pasiones aldeanas, considerado como un hombre superior: de claro y penetrante talento y de singular y sutil ingenio.

La celebridad de Méndez, a prueba de bajezas y mezquindades, está por encima de las pasiones aldeanas.

La psicología diferencial ha tenido grandes dificultades, por lo menos hasta hace varias décadas, para distinguir las cualidades innatas, fortalecidas por la cultura, de esos seres superiores, y ha tratado de diferenciar los rasgos peculiares e individuales que tipifican tanto al talento como al ingenio y que los separan del genio.

El talento —dicen algunos psicólogos— «es una concreción compleja de la aptitud intelectual en su triple aspecto lógico, estético y práctico y se manifiesta en la manera rápida de hacerse cargo de un asunto y hallar una solución inmediata». El talento implica —según ellos— una armonización o conjunción equilibrada de facultades intelectuales, como la percepción, la imaginación, la memoria y el juicio. Por su parte, el ingenio es, de acuerdo al tratadista Fries, «la capacidad de comprender las diferencias

más sutiles» y según otros, «la vivacidad espontánea de producirse la persona en una modalidad cualquiera de orden psíquico», sea en el plano científico, en el artístico o el literario. El ingenio puede tener a veces un énfasis festivo, gracioso o humorístico, que comprendiendo las diferencias más sutiles, presenta afirmaciones o contrastes que lógicamente generan risa, burla o ridículo. El genio, en cambio, supera a ambos, pues requiere además de la facultad creadora, que también existe en las otras aptitudes, que ella lo sea en forma extraordinaria, sublime, única e intuitiva, con capacidad de producir creaciones excepcionales en el arte, las letras o la ciencia. El genio se sobrepone a la naturaleza o se fundamenta en ella, eliminando sus imperfecciones, a fin de representarla idealmente y de una manera eminentemente perfecta, para así elaborar una obra con las calidades de excelencia, novedad y singularidad.

Parodiando a Roque Barcia, que no analiza el tema, bien podemos decir que hay abundantes hombres de talento, muchos de ingenio y muy pocos de genio.

Sí, los genios son muy escasos, y creemos que es indudable que Chema Méndez no es uno de ellos, pero que su talento y su ingenio, sobre todo en el campo de las letras, han tenido atisbos sorprendentes, casi geniales, por su originalidad. Pero en todo caso, nuestro autor siempre ha hecho mofa de los que presumen de genios, y así, en una de sus principales obras, cual saeta crítica, dice: «La frase “el genio es un incomprendido” ha causado perjuicios, porque desde que se conoce, muchos, para alcanzar la categoría de genios, realizan

obras con el deliberado propósito de que nadie las entienda».

Chema Méndez, en su prosa, ha sido verdadero orfebre: ha forjado sus escritos sin rebuscamientos barrocos, con finura, con el cincel de la palabra fácil, pero aguda. Ha sido, además, notable pintor en sus relatos, dándoles un colorido especial, con materiales que a veces se convierten en arco iris de tonalidades luminosas y chispeantes, y otras adquieren claroscuros de contrastes delicados y jocosos. También ha sido reconocido inventor, pues ha diseñado cuentos de asombrosa imaginación y de indiscutible originalidad. Y finalmente, ha sido esmerado arquitecto, pues ha construido sus obras con cuidado en sus cimientos, con elegancia en las columnas centrales y pericia en la bóveda de las conclusiones. En

efecto, algunas de sus narraciones, como el cuento corto «Ajedrez», para sólo citar un ejemplo de su prolífica producción, es una obra maestra, una gema artística, elaborada apenas en media página impresa, pero que por la perfección del diseño y el sorprendente argumento, bien podría definirse como una catedral literaria en miniatura. Por todo ello, lo hemos llamado orfebre, pintor, inventor y arquitecto de la narrativa. El ha sido, indudablemente, como escritor, todas esas cosas juntas, y que nos perdone el humorista si lo hemos definido en esa cuatripartita forma, pues recordamos perfectamente la descripción chistosa que en otro de sus flechazos hizo del político. Dijo así, con ironía sutil: «Un político no es un falsario, ni un embaucador, ni un servil, ni un oportunista. Un político es todas esas cosas juntas».

Es interesante apreciar que un académico que ha sobresalido en el campo del derecho, que ha gestado laureadas monografías de indudable jerarquía científica, que es considerado con títulos válidos como uno de los mejores penalistas del país, que conoce a fondo la

Foto: Archivo privado



Chema Méndez:
orfebre, pintor,
inventor y arquitecto
de la narrativa.

ciencia de Ferri y de Jiménez de Asúa y la ha enseñado con doctitud, que argumenta en los juicios y en las polémicas con lógica demoledora, que ha sido *l'enfant terrible* de los examinadores de la Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales de la Universidad de El Salvador, sea al mismo tiempo un humorista fino, a veces picante, a veces tierno, sin la mordacidad de un Juvenal ni el sarcasmo de un Voltaire, con una originalidad —su cualidad principal— que desconcierta por su carácter novedoso y espontáneo. Su magistral libro *Disparatario*, con sus frases y diálogos breves, de un humorismo verdaderamente delicado e ingenioso, con vislumbres moralizadores, en nuestra modesta opinión supera a las *Greguerías* del excéntrico Gómez de la Serna. Lo mismo puede decirse de los otros frutos de su ingenio: son extractos de la más ágil comicidad, lo cual nos ha hecho pensar que de haber vivido Chema Méndez en los Siglos de Oro, hace cuatro o tres centurias, acaso con matices distintos, él hubiera estado a la vanguardia del género picaresco, creando el Lazarillo de Sonsonate o el Méndez de Alfarache.

La consagración literaria de Chema Méndez, a base de esfuerzo constante de superación, no la han hecho sus amigos, sino la calidad argéntea de sus historias cortas que, por su excelencia, le han conferido el título exclusivo de «Maestre de la Narrativa Centroamericana», al ganar tres veces el primer premio en cuento de los prestigiosos Juegos Florales de Quezaltenango, Guatemala, ¡un caso único!

Hemos dicho que la cualidad medular de nuestro autor es la originalidad. Hemos hecho tal afirmación con entera conciencia, en plena vigilia, sabedores de que los especialistas estiman, por una parte, que esa propiedad se vincula más al genio que al ingenio. Aquella es una propiedad —dicen éstos— que «a pesar de apartarse de los caminos trillados y sin seguir más regla que el impulso de su naturaleza privilegiada, vuela libre por el cielo del arte, de la ciencia o de la virtud». Y con absoluto conocimiento, por la otra, de que no pocos pensadores han sostenido que la originalidad auténtica no existe: que no hay nada nuevo bajo el sol. En efecto, hemos leído recientemente la defensa admirable que don Juan Valera hizo del poeta Campoamor, acusado de haber plagiado casi un centenar de versos y pensamientos de Víctor Hugo. Luego de hurgar en las fuentes más notables, con una erudición asombrosa, el escritor de Cabra demostró que aun los egregios, desde Virgilio y Horacio, que imitaron a Homero, pasando por el Dante, supuesto plagiario del

Doctor Angélico, todos los clásicos y los modernos, consciente o inconscientemente, se han inspirado en antecesores. Aun la esencia iluminante del Sermón de la Montaña, que él llama «el ideal sublime de la vida humana», aparece anteriormente en un libro del judío Cohen, quien dio a la publicidad una colección de sentencias de antiguos sabios y rabinos, indiscutibles precursores de la Biblia. Finaliza el eminente hombre de letras diciendo que no se escribe siempre para decir cosas nuevas, sino para recordar las ya sabidas a los que las tienen olvidadas o para enseñárselas a los que, por no acudir a las fuentes, las ignoran por completo.

E pur se muove, decimos. humilde y respetuosamente nosotros. Pese a tan eruditas consideraciones, seguimos pensando que sí puede haber originalidad y que es ésta, la cualidad que distingue a Chema Méndez, y en especial, al libro *Cuentos del Alfabeto*.

Si la presentación de un hombre a veces puede ser ingrata, la presentación de una obra literaria es sin duda difícil, sobre todo cuando esa obra se caracteriza por una peculiar, diferente y excepcional forma de exposición. Es posible, y acaso probable, que con anterioridad algún escritor de imaginación preclara, haya redactado o intuido algo parecido a la disposición formal de *Cuentos del Alfabeto*. El prologuista del libro, el escritor nicaragüense Sergio Ramírez Mercado, cita el hecho de que don Antonio José de Irisarri, eminente guatemalteco que ocupó la Presidencia de Chile, tuvo atisbos paralelos, pero sin la rigidez y perfección que distinguen los relatos del cuentista salvadoreño, que desde el principio hasta el fin, a lo largo de la narración, la trama la desarrolla totalmente con una misma letra inicial, una misma vocal o una misma consonante.

Para engendrar cuentos de índole tan singular, tan única, tan excepcionalmente original, no sólo se requiere estar dotado de una fantasía poco común, de un ingenio privilegiado, sino también de una maestría técnica que hace que esas narraciones sean difíciles de imitar, y menos de superar.

Cuentos del Alfabeto —siete relatos con argumentos interesantes— a veces incisivos, siempre chispeantes, y hasta con diálogos impresionantes, pese a lo peculiar y dificultoso de la exposición, inducen al lector a desbordamientos constantes de hilaridad. Con esta obra, Chema Méndez se convierte, con un ingenio *sui generis*, en el abanderado del humorismo en El Salvador, y a la vez, como el

*Para engendrar
estos cuentos, se
requiere fantasía
poco común e
ingenio privilegiado.*

Cuentos del Alfabeto son la límpida expresión, dulce y delicada, de un sentido humorístico genuino.

heredero legítimo de una meritoria tradición festiva y ocurrente, que alcanza relieves de agudeza en Francisco Díaz, en el Negro Lagos, en Salvador J. Carazo, en Tepemechín y en otros de idéntica alcurnia intelectual, pero que en él se torna insuperable por contener matices diferentes, de esclarecida y luminosa originalidad. Con este libro, nuestro autor adquiere, por derecho propio, el rango de *primus inter pares* entre los distinguidos humoristas nacionales, y al hacerlo circular en el exterior, sin duda obtendrá reconocimiento internacional porque su lectura constituye un genuino hontanar de placer.

El hombre, en el mundo biológico, es el único ser viviente con la facultad de reír, *animal ridendi capax* aunque se hable a menudo de la risita de conejo, por los estertores sonoros que manifiesta el

roedor en los instantes de su agonía, o se comparen los ruidos resonantes de la hiena con carcajadas de locos, y la risa, cuando es auténtica y no fingida, es una incontestable expresión de alegría o de gozo.

En tanto la sátira es un escrito, cuyo objeto —según el diccionario— es censurar acremente o poner en ridículo a personas o cosas, el humorismo es una manera ingeniosa y divertida de enjuiciar diversas situaciones. Es indudable que en algunas ocasiones, ciertos satíricos ilustres, como Aristófanes y Luciano, pueden alentar una intención generosa de atacar un vicio o un abuso (no así el primero cuando ridiculizó injustamente a Sócrates), o sus obras ser el resultado de una indignación legítima ante defectos sociales que deben ser superados, por razones de salud pública, y en ese caso, la sátira es vindicada y justificada. Pero en otros casos, esa composición puede ser motivada por sentimientos perversos, por venganzas ruinas o ambiciones malévolas. Este tipo de sátiras, que a menudo degenera en libelo, ha sido universalmente repudiado. En cambio, el humorismo fino, aunque contenga alguna dosis de censura social, es un género literario de elevado linaje espiritual.

Cuentos del Alfabeto no tienen la menor vinculación con la sátira o el escarnio: son la límpida expresión, dulce y delicada, de un sentido humorístico genuino. Son, además, composiciones breves, ingeniosas y difíciles de concebir, que agradan no sólo a las minorías selectas, sino a todos, al culto y al ignaro, pues no requieren de perspicacia especial para entenderlas y disfrutarlas.

Los *Cuentos del Alfabeto* tienen, además, una secuencia lógica, con un divertido y recio tinte erótico, que aumenta la hilaridad. El autor, en pocas palabras, expresa hábilmente las ideas y los contrastes, como cuando presenta en el relato «Ernesto el Embobado» las diferencias fisiológicas y anímicas de los amantes. Dice así: «Ella era extrovertida; él, ensimismado. Ella era erótica; él esotérico. Ella era eléctrica; él esquimal». Creemos que difícilmente se podría hacer en forma tan clara y sintética, con la misma letra «e», la distinción entre el ardor y la frialdad. Estos son detalles graciosos que dan realce al argumento y comprueban la destreza del narrador en el conocimiento de la retórica (en su sentido del arte de bien decir), al igual que en los de la semántica y la dialéctica. La selección adecuada de las palabras, el dominio absoluto del vocabulario y la facilidad para desarrollar, en forma ordenada, en inteligente combinación y hasta con diálogos, la trama, son facultades que no cualquier escritor, por ágil, castizo o erudito que sea, puede poseer. Quien se atreva a poner en duda lo anterior, que intente redactar un cuento ininteligible y humorístico con la misma inicial de principio a fin. ¡Es casi una empresa de titanes! Varios han pretendido hacerlo y han fracasado rotundamente en el intento.

El autor, además, conoce perfectamente el significado de las palabras; por ello hemos afirmado que domina la semántica. En efecto, vocablos poco usuales: acético, apósito, cernícalo, duermevela, gaguear, guinchón, están manejados en la más correcta y exacta acepción castiza. Con su peculiar inventiva, crea neologismos útiles: anonimándose, coberos, enlunamiento, encuernado, escorpiónico, grescoso, leopárdico, verbigracia, que son verdaderos aciertos semánticos, casi logogrifos, es decir, de acuerdo a la definición del diccionario, «enigmas que consisten en hacer diversas combinaciones con las letras de una palabra, de modo que resulten otras cuyo significado, además del de la voz principal, se propone con alguna obscuridad». Es evidente que Chema Méndez, junto a su fantasía y perspicacia reconocidas, tiene un amplio dominio del idioma, lo cual justifica plenamente el sillón de número que ocupa en la Academia Salvadoreña de la Lengua, Correspondiente de la Real Academia Española.

Hemos leído algunas de estas narraciones a numerosas personas de diversa categoría intelectual y todos, sin excepción, han estallado en risotadas de auténtico deleite.

Estamos convencidos de que en su fuero interno, el propósito primordial de este maestro del humorismo, ¡pensador al fin!, al dar a luz esta obra corta pero admirable, es hacer que los hombres rían para que tomen las cosas en serio.

Aunque ustedes no lo crean así y piensen que genio y figura... hasta la sepultura, para nosotros, Chema Méndez, con su natural «bomhomía», con su espíritu bromista y su chispeante ingenio, es en el fondo un verdadero filósofo, que transmite su pensamiento sobre el sentido de la vida, no a través de tratados densos y profundos, sino con el bisturí sencillo pero cortante del más sutil humorismo.

¡Que nos perdone Chema Méndez que casi lo hemos llamado genio, y hemos terminado denominándolo filósofo! ♦

Actualidad de Salarrué: un diálogo crítico'

Ricardo Roque Baldovinos

El investigador y profesor universitario Ricardo Roque Baldovinos presenta un enfoque novedoso sobre la obra narrativa de Salvador Salazar Arrué. La necesidad de integrar las distintas vertientes de la creación literaria y del pensamiento de Salarrué está en la base de las reflexiones planteadas en este texto.

Originalmente pensaba desarrollar un ensayo sobre el tema «Salarrué y su tiempo». Pero al final decidí que hablar de Salarrué y su tiempo comporta el riesgo de asumir una petición de principio cuestionable que subyace y pervierte la empresa de la historiografía literaria entera. Me refiero al historicismo, a la noción de que un producto cultural o una carrera artística es, en última instancia, la resultante de una convergencia de fuerzas extraliterarias. Podríamos llamarles a estas fuerzas siguiendo a Carpentier, y con él a Sartre, contextos. Pues bien, quisiera tomar distancia de esta premisa pero sin hacer la trillada profesión de fe en la autonomía literaria. Sostener que la literatura es un ámbito de realidad en sí, una praxis social específica, ya no resulta escandaloso. Como tampoco resulta creíble el otro extremo: negar cualquier vínculo de lo literario con la vida, pensarlo en términos de una mónada leibniziana.

Se me antoja más bien pagar un merecido tributo a la hoy en día poco en boga tradición hermenéutica y recordar a Hans-Georg Gadamer al afirmar que una obra literaria de valor contiene y excede la historia. La contiene por cuanto es su hija innegable. Pero la excede en tanto que un texto literario de valía antecede y sobre-

¹ Quisiera hacer constar mi deuda con los estudiantes de cuarto y quinto año de la casi extinta Licenciatura en Letras de la UCA. Fue en diálogo con ellos que concebí muchas de las ideas que a continuación expongo.

La fortuna de la obra de Salarrué no ha sido aciaga si se le compara con la de algunos de sus contemporáneos.

pasa su presente. En uno de estos términos pesa la tradición acumulada de un pasado cuya carga asume. En el otro, la vida propia que el texto adquiere una vez se objetiva y se vuelve objeto de un diálogo permanente con las futuras generaciones de lectores.

Puesto que hoy vivimos un momento de mayor sosiego ideológico, creo que estamos en posición de establecer un diálogo más fundamental y sincero con los monumentos del canon de la literatura salvadoreña. Entre estos ocupa un lugar prominente la figura de Salarrué. Y cuando me refiero a este nombre no me limito a considerar solamente el corpus publicado de su obra. Salarrué también carga consigo el peso de las lecturas, valoraciones e interpretaciones de sus contemporáneos y sucesores. Y en esta carga hay una proporción considerable de lastre perfecta-

mente prescindible: equívocos, prejuicios, juicios a la ligera. Pero afortunadamente nos es posible constatar que esta inercia no ejerce sobre nosotros un poder fatal o ineluctable. Debemos ser capaces de romper el velo de las presunciones más cuestionables que interfieren en nuestro diálogo con el pasado cultural. Por eso he encontrado preferible dedicar este trabajo a discutir «la actualidad de Salarrué». Y la actualidad comprende tanto el aquilatar las posibles dimensiones de sentido de su obra como intentar avizorar cuáles entre estas tienen un valor que excede el de mero documento.

Para ello quisiera proponer una discusión en dos momentos. En primer lugar, hacer un reconocimiento del Salarrué que hemos heredado de la tradición. Aquí me interesa señalar algunos de los lugares comunes que constituyen auténticos prejuicios, en el sentido más negativo del término². Es decir presupuestos que pasan inadvertidos como verdades de sentido común y dan por sentados aspectos que pertenecen menos a la obra que a la subjetividad de quien la evalúa. En segundo lugar, considero adecuado proponer una serie de preguntas y de líneas de investigación pertinentes para una recuperación actual y enriquecedora del corpus literario de Salarrué.

De entrada lanzo una advertencia necesaria. Al hablar de la «actualidad» de Salarrué no pienso sugerir, bajo ningún punto de vista, que su obra constituya una especie de preceptiva frente a la cual los autores contemporáneos deban mostrar una reverencia ser-

² Como es sabido, Gadamer y la tradición hermenéutica consideran una connotación positiva del término prejuicio, los presupuestos y condiciones de posibilidad de todo debate cultural.

Foto: Fundación La Casa de Salarrué



Salarrué:
artista e ideó-
logo, escritor y
pintor, ana-
coreta y
diplomático.

vil. Absurdo sería hacerlo. La brecha temporal y de desarrollo estético que nos separa de Salarrué como el impulso más auténtico del arte moderno descartan de entrada una pretensión tan ridícula. Pero creo que lo anterior no obsta para que Salarrué sea un punto de referencia e interlocución para escritores, críticos y lectores.

Salarrué y sus críticos

La fortuna de la obra de Salarrué no ha sido del todo aciaga si se le compara con la de algunos de sus contemporáneos. Pensemos por ejemplo en un Alberto Guerra Trigueros, introductor al país de las últimas tendencias estéticas internacionales, poeta de gran finura y ensayística polémico, hoy virtualmente olvidado³. Lejos de ese destino ingrato, la obra de Salarrué ha recibido la atención de un número considerable de críticos nacionales y de unos cuantos extranjeros. Gracias a estas apreciaciones y valoraciones disponemos de un corpus crítico relativamente extenso que nos permite tener puntos de referencia para contrastar nuestros juicios. Aún así, y

³ Hasta ahora sólo el trabajo crítico de Miguel Huezo Mixco ha hecho el esfuerzo de restituirle su importancia en la historia literaria nacional.

pese a la existencia de trabajos de gran rigor y profundidad⁴, subsisten déficits y malentendidos considerables respecto a su obra que es necesario superar.

Comencemos por los déficits. El más grave y elemental de ellos es de orden editorial. Carecemos de un conocimiento del corpus total de la obra literaria de Salvador Salazar Arrué. La mayor parte de su obra lírica, la que puede darnos claves valiosas para comprender la fase crítica del proceso formativo del autor, permanece dispersa en revistas y suplementos literarios. Ello pese a que el propio Salarrué preparó una edición de sus poemas líricos de juventud⁵. Igual fortuna ha corrido el grueso de sus artículos y ensayos, los que permiten reconstruir el entramado de ideas subyacente a la creación artística. A esto hay que añadir el hecho comprobado de que existe además una cantidad no despreciable de obra suya inédita que habrá de aportarnos nuevos elementos para tener una visión completa de Salarrué como escritor⁶.

También podemos contabilizar un déficit en lo referente a la apreciación crítica de su obra. Muy relacionado con el problema anterior se encuentra la falta un estudio de la evolución de la obra de Salarrué. En este sentido, atenernos a las fechas de publicación de sus obras en formato de libro puede llevarnos a graves equívocos. Citaré un ejemplo. Se suele afirmar que *El Cristo Negro*, que data de 1927, es la «primera obra» de Salarrué⁷. No deja de sorprender, entonces, la madurez y organicidad de este opúsculo primerizo. Pero más sorprendente resulta todavía el visible amateurismo de la ejecución de *El Señor de la Burbuja*, obra que por haber sido publicada dos años después debería mostrar mayor madurez. Un primer estudio de algunas fuentes documentales nos lanzan datos que hasta ahora habrían pasado desapercibidos por la crítica. Encontramos así, que *El Señor de la Burbuja* fue escrita en 1923, mientras que *O'Yarkandal*, otra de las obras de juventud de Salarrué, habría estado concluida ya en 1925⁸. Tenemos aquí alguna evidencia para lanzar la hipótesis que el primer libro de Salarrué es en realidad *El Señor de la Burbuja*, mientras que *El Cristo Negro* es su tercera creación de extensión. Insisto en lo de «libro» y «creación de extensión» para no pasar por alto el hecho de que la primera obra consiste de poemas y relatos publicados en revistas y fuentes periódicas. Algunos de estos relatos habrían sido reunidos en *Eso y Más*⁹. Debo aclarar, que no se trata aquí simplemente de un celo desmedido por la precisión cronológica, sino de tener una visión más exacta del

⁴ Pienso en Rafael Lara Martínez y su estudio *Salarrué o el mito de la creación de la sociedad mestiza salvadoreña*, San Salvador, Dirección de Publicaciones, 1991.

⁵ Pude tener en mis manos gracias a Ricardo Aguilar de La Casa de Salarrué el documento que el propio Salarrué había preparado y que consistía en una recopilación de recortes de poemas aparecidos en periódicos más unos cuantos originales.

⁶ Cf. la entrevista a Ricardo Aguilar aparecida en el *Suplemento Tres Mil de Co-Latino* en su edición del 30 de noviembre de 1996.

⁷ Así reza por ejemplo la Nota editorial de la última edición de *O'Yarkandal*. (San Salvador, Concultura, 1996).

⁸ Para darse cuenta de eso no hace falta aspirar el polvo de las hemerotecas. Basta ver la carta de presentación de Masterrer que aparece en todas las ediciones de este libro.

⁹ Esto se puede sacar en conclusión del prólogo de Hugo Lindo a las *Obras Escogidas*. (San Salvador, Editorial Universitaria, 1971).

proceso de formación y de ejecución de la obra de Salarrué, sobre todo de su primera época, cuando sus diversas líneas temáticas y formales van adquiriendo contorno.

Pasemos ahora a examinar los malentendidos. En lo referente a esta pluralidad interna del corpus literario de Salarrué, viene al caso explicar el principal prejuicio que afecta nuestra comprensión de su obra. Me refiero a la ausencia de una visión de conjunto de la obra. Salarrué es conocido o bien como el «costumbrista» por antonomasia o como el ideólogo de cierto misticismo orientalista de moda en sus días pero que se conecta hoy en día con una gama más o menos amplia de religiosidades alternativas¹⁰. En este sentido, las pasiones positivas y negativas que suscita su obra se dirigen siempre hacia uno de estos polos. Este estado de cosas no es gratuito ni arbitrario. Deriva, en cierta medida, del sesgo parcial y, a veces ideologizado, de muchos de sus críticos.

En todo caso, la mayor responsabilidad sobre el estado de la cuestión recae sobre cierta tradición de los estudios literarios hasta ahora más preocupada por inventariar etiquetas y establecer taxonomías que en explicar los fenómenos y procesos que encuentra. En este sentido, terminologías que tuvieron en su momento un valor puramente heurístico han adquirido verdadero estatuto ontológico. Algo así sucede con la clasificación ideada por Hugo Lindo, la cual, modificando palabras o alterando las obras bajo ellas clasificadas, ha sido repetida sin mayores cambios por otra pléyade de críticos. Hugo Lindo contempla dos vertientes: la «folklorista» que abarca los textos de tema abiertamente nacional y la vertiente universal que agrupa el resto de la obra. Esta vertiente, a su vez, se subdivide en dos tipos de preocupaciones, una de índole «filosófica» de «tinte esotérico y teosófico», que comprende a *O'Yarkandal*, *Remotando el Uluán*; y otra de interés más propiamente literaria, donde se enlista a *El Cristo Negro*, *Eso y Más*, *La Espada* y otras narraciones, etc.

Por su parte, Sergio Ramírez Mercado, en su excelente introducción a la edición de obras escogidas de Salarrué publicada por la Biblioteca Ayacucho, conserva la bipartición entre una «corriente vernácula» de la cual Salarrué representa la «culminación y agotamiento temático», donde suma *El Cristo Negro* a los llamados folklóricos de Hugo Lindo; y una corriente cosmopolita, compuesta

El principal prejuicio que afecta la comprensión de su obra es la ausencia de una visión de conjunto.

¹⁰ Evito con estas definiciones vagas el peligro de las etiquetas. Por religiosidades alternativas me refiero a una lista extensa de doctrinas filosófico-religiosas de cultivo minoritario, inspiradas en sistemas religiosos por lo general orientales y carentes de una organización jerárquica y clerical. En la época de Salarrué sobresalía la teosofía, pero sería arriesgado ver en Salarrué a un teósofo, ya que la evidencia apunta a que su religiosidad tenía un fuerte acento personal.

o: Fundación La Casa de Salarrué



a obra de Salarrué ha sido tratada de instrumentalizar para diversos fines ideológicos.

¹¹ Sergio Ramírez Mercado, «Introducción» a Salarrué, *El Ángel del Espejo* (antología), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

¹² *Ibid.*, p. xii.

¹³ Dalton, Roque «Introducción» a Salarrué, *Cuentos Escogidos*, La Habana, Ediciones Habana, 1978, pág. 8.

por una obra de tema esotérico y una narrativa fantástica¹¹. Pese a dar testimonio de la predilección de Salarrué por su obra cosmopolita, Ramírez confiesa su preferencia por la línea vernácula, donde Salarrué habría logrado «concretar artísticamente todo un mundo de raíces populares a través de una exaltación mágica del lenguaje»¹².

Por su parte, Roque Dalton participa no sólo de lo fundamental de la tipología antes expuestas sino de la valoración de Sergio Ramírez al ver en *Cuentos de Barro* la «obra fundamental», donde Salarrué logra verdaderamente «una síntesis poética (acciones típicas de personajes típicos) de una realidad que la historia ha vuelto de pronto dantesca y a la cual el autor se ha acer-

cado con su inocencia y amor. La actitud de Salarrué era la del contemplativo, pero la realidad observada estaba en tal forma apelmazada con sangre, que a cada momento surge en sus pequeñas historias, junto a la pureza original y telúrica de los seres que anima, la cuajarada de la barbarie y de la violencia»¹³.

He citado extensamente este pasaje porque constituye evidencia de cómo Dalton, valiéndose del recurso al realismo crítico lukaciano, deliberadamente trata de reclutar la obra de Salarrué para sus objetivos ideológicos. Pero evidentemente sería injusto culpar sólo a

Dalton y a la izquierda de esta instrumentalización. También ha habido una tradición de lectura desde la derecha donde se presenta a Salarrué como alabador de una sociedad campestre idílica. Sobre esto, mejor no mencionar nombres.

En definitiva, no interesa para los fines de este ensayo discutir la adecuación o no adecuación de estas etiquetas ni la relevancia de la clasificación dentro de ellas de los títulos de la obra de Salarrué¹⁴. Es evidente que Salarrué tenía convicciones religiosas que es de suponer ejercieron una influencia en su obra y que, en no pocas ocasiones, son el tema explícito de sus escritos. También sabemos que Salarrué era un apasionado por la naturaleza, la vida campestre y la cultura popular tradicional. Ello es visible y determinante al menos en una porción considerable de su obra. Lo que dista de ser satisfactorio es conformarnos con haber heredado a un Salarrué esquizofrénico. Como resultado de esto tenemos o bien a un costumbrista preocupado por rescatar la cultura nacional y, a veces, lanzar alguna crítica lateral y soslayada hacia el orden injusto imperante; o bien al santón místico. Pocos esfuerzos ha habido por matizar y conciliar estas dos facetas. A tal punto ha llegado esta reticencia que leemos de Sergio Ramírez Mercado, al referirse a las distintas vertientes que componen la obra de Salarrué, lo siguiente:

«Entre estos dos hemisferios, Salarrué no deja ninguna porosidad, y ajenos, se cierran uno con otro, sin posibilidad de trasiego de las ideas que los alimentan; como en el yin y yan, se coloca entre el cielo y la tierra, la nubosidad aérea de sus creencias esotéricas arriba, y la presencia del volcán con sus caseríos, caminos, ranchos, indios, músicas tonales del lenguaje, abajo»¹⁵.

Frente a este preocupante estado de la cuestión, creo que una de las primeras tareas de un nuevo diálogo crítico con la obra de Salarrué debe ser la de contrarrestar la dicotomización de su obra. En lugar de suponer *a priori* la existencia de un Salarrué costumbrista-realista-histórico y de un Salarrué esotérico-orientalista-fantástico, deberíamos tratar de comprender la complementariedad de estas dimensiones y su co-existencia en muchos de los textos que caen en una u otra clasificación. Hasta donde yo sé, por ejemplo, faltan trabajos donde se emprenda la tarea de consignar y explicar la simbología esotérica que puede haber en textos como los de *Cuentos de Barro y Trasmallo*. Mucho menos se ha propuesto alguien dar cuenta de la historicidad de las convicciones religiosas y filosóficas de Salarrué. Aquí, son nefastos tanto el dogmatismo de

¹⁴ No quisiera dejar de mencionar el intento más exhaustivo de propuesta de una clasificación de la obra de Salarrué, la de Rafael Rodríguez Díaz en su trabajo «La obra narrativa de Salarrué», ABRA, No. 9, enero-febrero de 1976.

¹⁵ Sergio Ramírez, Op. cit., pp. ixx.

ciertos creyentes del misticismo, que confunden la crítica literaria con la exégesis religiosa, como la intolerancia intelectual de ciertos marxistas para quienes cualquier forma de religiosidad es descalificada de entrada como evasión y mistificación. Con todo, mientras la primera actitud es admisible dentro del ámbito del debate propiamente religioso, la segunda es totalmente aberrante por traicionar el espíritu científico del que supone partir.

Para leer a Salarrué

Luego de este rápido balance de la recepción crítica de Salarrué es importante señalar algunas de las vías más fructíferas para recuperar su obra. En este orden de preocupaciones, encuentro importante intentar explicar la unidad de su proyecto artístico. Si bien es cierto que la obra de Salarrué es material fértil para una serie de usos concretos tales como corpus para el conocimiento lingüístico sobre ciertos dialectos salvadoreños, fuente documental sobre

La recuperación de la unidad de Salarrué sólo es posible por la vía de la situación histórica de su obra.

aspectos de nuestra realidad histórica o, para algunos, fuente de verdades religiosas y filosóficas, para el estudioso de la literatura es, primero que nada, la obra de un artista, en la cual este se propuso plasmar un modo de sentir y estar en el mundo. Para esta última preocupación, la recuperación de la unidad de Salarrué, el místico costumbrista o el costumbrista místico, sólo es posible por la vía de la situación histórica de su obra, pero no situación

histórica en un sentido mecánico y restringido sino en un sentido amplio, capaz de conectarnos con un pasado más amplio al de los contextos inmediatamente circundantes y con nuestro momento actual. Sólo así es posible trascender el historicismo en una verdadera comprensión histórica.

Creo que no es aventurado proponer —y sobre esto no me interesa reclamar absoluta originalidad— que el recurso tanto al misticismo orientalista como a la cultura popular tradicional responden a una misma inquietud. En Salarrué ambas atracciones derivan de un rechazo simultáneo al proceso de modernización de la sociedad salvadoreña, en el momento más inmediato, y a la modernidad occidental, en el ámbito más fundamental. Aclaro a qué me refiero con ambas cosas. Salarrué participa de una preocupación bastante gene-

ral de su tiempo sobre las consecuencias que estaba teniendo en la vida nacional la integración al sistema mundial capitalista. Al igual que muchas de las personas inteligentes y cultas de su momento se daba cuenta de que la mercantilización generalizada de la vida y la marginación de sectores amplios de los beneficios del producto social tenía efectos francamente negativos para la colectividad salvadoreña. No sólo tendía a sumirla en graves e insuperables contradicciones que podrían desembocar en una descomposición catastrófica del organismo social, sino que simultáneamente degradaba de manera inadmisiblemente la calidad y el sentido de vida aún de aquellos sectores más beneficiados materialmente. Ahora bien, en lo que Salarrué se separa de la mayoría de su contemporáneos es que para él la salida iba más allá que buscar vías alternas para encaminar el rumbo del proceso de transformación social¹⁶. Salarrué, en una postura homóloga a la de la vanguardia estética internacional, se distingue tanto de los reformistas como de los comunistas en repudiar los presupuestos mismos de la modernidad que servían de premisas al proyecto nacional salvadoreño. Y hasta donde sabemos a todos los proyectos nacionales de la época. El suyo era un rechazo visceral y conciente a la acumulación material como sinónimo de bienestar, a la hegemonía del saber instrumental racional, al desprecio por la experiencia concreta y por el saber acumulado en las tradiciones.

Salarrué participa de un repudio radical a Occidente que reflejaba un ánimo muy compartido por su generación, la cual pese a las lejanías geográficas había experimentado el descalabro del optimismo del desarrollo y el saber científico-técnico que significó la Gran Guerra. Aquí no debemos olvidar el papel jugado en la conciencia intelectual salvadoreña por un Alberto Masferrer quien, siendo cónsul en Amberes, había sido testigo de primera mano de los efectos devastadores de esta gran contienda. Pero, a diferencia de Masferrer y muchos de sus coetáneos, Salarrué rechazó la vía de la acción política, no sólo porque esta modalidad de acción era ajena a sus afinidades electivas más entrañables sino también a causa de un escepticismo radical al estilo de hacer política de su momento¹⁷.

No por ello, sin embargo, cludió la búsqueda de nuevas salidas a esa crisis de su tiempo. Lo hizo principalmente por la vía de la praxis artística, pero de una praxis marcada por dos grandes búsquedas. La primera de ellas es de la interioridad. Frente a un mundo degradado por la ética utilitaria, por el poder indiferenciador del valor de cambio, Salarrué sigue la ruta interna, buscando en las fuerzas ocul-

¹⁶ Cf. mi comentario a su «Respuesta a los Patriotas» en mi trabajo «Reinventando la nación: cultura estética y política en los albores del 32» aparecido en *Cultura*, No. 77, septiembre-diciembre 1996.

¹⁷ Habría que matizar esta afirmación haciendo notar la participación de un Salarrué más entrado en años en el servicio exterior durante algunos regímenes posteriores a la caída del de Hernández Martínez. Habría que señalar que estos cargos obedecían más a un reconocimiento a su prestigio como artista que a una vinculación orgánica con la política oficial.

tas del alma humana las vías para la redención, para ello, recurre a una de las corrientes religiosas alternativas más fuertes de su momento: la teosofía, pero aún dentro de este movimiento religioso, Salarrué es heterodoxo e ideosincrático. La otra ruta es la búsqueda de modos de relación humana liberados del interés y de la voluntad de dominio, modos de comunidad donde prevalezcan el reconocimiento al otro, la plenitud de sentido. Salarrué encuentra esto principalmente en los sectores humildes y en el mundo todavía no desacralizado de la infancia¹⁸.

Pero veamos más en detalle la vertiente religiosa y la vertiente costumbrista y cómo encajan dentro de este ánimo general de crítica radical e ineludible a la modernidad. Como se sabe, Salarrué desarrolló a lo largo de su vida una religiosidad que a pesar de tener matices bastante personales estaba en consonancia con las grandes corrientes de pensamiento de su época. Dentro de estas, destaca notablemente la teosofía. En esto, el caso de Salarrué dista de ser único tanto para nuestro país como para el ambiente cultural latinoamericano y europeo. En el caso salvadoreño este tipo de intereses religiosos era compartido por un grupo destacado de artistas e intelectuales como Alberto Masferrer, Alberto Guerra Trigueros, Serafín Quiteño, Claudia Lars, etc. Pero también estaban involucrados en ella personas de orígenes sociales e inclinaciones ideológicas bastante heterogéneas. Aquí debe explorarse las vinculaciones con la unión vitalista liderada por Masferrer que luego tendrá una expresión política en el partido vitalista que formará parte de la alianza que llevará al poder al ingeniero Arturo Araujo.

Este último dato desvirtúa el prejuicio de cierta historiografía de signo marxista para quienes estos movimientos caen de entrada en la categoría de evasiónismo o mistificación. La cuestión es mucho más compleja pues descubrimos que la actividad de grupos aglutinados en torno a esas visiones religiosas estaba íntimamente ligada a los movimientos reformista y anti-imperialistas de la primera mitad del siglo. Recordemos que, en el ámbito latinoamericano, figuras como Francisco I. Madero y Augusto César Sandino habían también transitado por la teosofía.

En lugar de soslayar este fenómeno es necesario encontrarle alguna explicación, lo cual reclama evidentemente un estudio a fondo de las fuentes históricas para hacer un seguimiento del desarrollo de sectas y sociedades religiosas de este tipo y un análisis de los contenidos de su producción discursiva recogida en revistas y

¹⁸ Respecto a estos dos últimos hallazgos, cabe advertir que no se hacen independientemente de una tradición romántica que los ensalza e idealiza; pero corresponde a Salarrué el haberlos atisbado en su modalidad específicamente salvadoreña.

otros medios de difusión. Por el momento, sólo me atrevo a lanzar algunas hipótesis gruesas. Sergio Ramírez nos da alguna pista al afirmar que «la teosofía llegó a representar para él una especie de atalaya de resistencia moral contra los valores de la sociedad en que le tocaría resistir como escritor, pues aunque apacible, su vida artística fue en muchos sentidos todo un desafío, y es desde las fundaciones éticas de sus creencias que pudo levantar las fábricas de su creación literaria»¹⁹. Esta afirmación es interesante porque apunta hacia un hecho visible pero no lo suficientemente analizado. Me refiero a que el misticismo oriental ofrece una sensibilidad alternativa a la crisis de la sociedad moderna, especialmente en lo referente a la erosión del sentido aglutinador de las relaciones sociales y fundamentador de la subjetividad.

Salarrué participa de un repudio radical a Occidente, un ánimo muy compartido por su generación.

Manifestaciones de misticismo oriental como la teosofía son, no debemos olvidarlo, creaciones occidentales, es decir incursiones en el pensamiento oriental animadas por la mala conciencia de Occidente. Estas ofrecen un atractivo grande sobre ciertos sectores porque dan respuestas atractivas a problemas acuciantes. En primer lugar, las corrientes místicas orientalistas plantean una crítica de raíz al eurocentrismo y la vanidad occidental de arrogarse la exclusividad del espíritu de la humanidad. Esto tiene una importancia todavía mayor en la periferia de Occidente, porque lleva consigo la reivindicación de otras tradiciones culturales, algunas de ellas marginadas por la hegemonía del modelo europeo como puede ser el caso de grandes tradiciones culturales como las de la India y la China, otras virtualmente soterradas bajo los escombros de una conquista etnocida como es el caso de las culturas americanas precolombinas. En este sentido, creo que no se ha insistido lo suficiente en el papel que juega el orientalismo en la resurrección de las culturas precolombinas americanas. La vida y obra de Salarrué abunda en testimonio de ello. En su vida Salarrué busca entrar en contacto con la religiosidad chamánica sobreviviente en la zona náwat de El Salvador. En su obra, tenemos el ejemplo de *O'Yarkandal*, donde Salarrué inventa una mitología que fusiona referencias a los libros sacros del hinduismo con referencias al *Popol Vuh*.

La reivindicación de otras culturas opacadas por el predominio del Occidente moderno tiene una causa bastante precisa que es otra de las razones que explican el atractivo del misticismo orientalista.

¹⁹ Sergio Ramírez, Op. cit., p. xiii.

En todas estas culturas, el occidental desengañado ve la sobrevivencia de una comunidad de sentido que reconcilia a individuo y sociedad, a sociedad y naturaleza. Esto se debe a que el cemento de estas culturas ya no es la razón instrumental sino un sentido que impregna el tejido social por la vía de la intuición y la sensibilidad. La mejor manera de explicar la utopía encarnada en estas culturas es entenderla como una suerte de comunidad artística o, mejor dicho, poética, si nos sirve de algo recuperar la etimología de *poiesis*, una manera de acción humana aún no desposeída de sentido por la introducción del valor de cambio. En este sentido, se suele pasar por alto que la religiosidad de Salarrué no sólo tiene el componente de las doctrinas orientalistas u ocultas que frecuentó sino la profesión religiosa de la actividad artística.

No sería arriesgado proponer que para Salarrué la verdadera religión es el arte o, mejor dicho, que el arte tiene para él un sentido profundamente religioso. De esto abundan referencias como su ensayo «Esquema sobre el desarrollo intuicional del Arte»²⁰ o el papel que juega Quirio Cataño como personaje en *El Cristo Negro*. Pero la evidencia más convincente de esto es algo aparentemente contradictorio con las convicciones religiosas de Salarrué. Me refiero al papel aparentemente desmitificador de las creencias populares que juegan algunos relatos de *Cuentos de Barro* o de *Trasmallo*. Ello se explica porque a Salarrué no le interesa tanto el contenido concreto de los mitos o leyendas, sino el mito como fuerza que anima un modo de estar en la realidad más pleno y auténtico, es decir el mito como experiencia estética y la experiencia estética como forma superior de experiencia. Este es el punto de encuentro entre la dimensión religiosa y artística de Salarrué.

Esta búsqueda de la experiencia estética auténtica como modo de vida explica también el ímpetu de su dimensión «costumbrista» y la idealización de la vida campestre y de la infancia de la que hablamos antes. Dedicemos a esto algunas palabras. La obra costumbrista de Salarrué pese a haberle conferido mayor celebridad ocupa una porción minoritaria de su corpus literario total. Sus títulos más destacados son *Cuentos de Barro* (1933), *Cuentos de Cipotes* (1946/61), *Trasmallo* (1954) y *Mundo Nomasito* (1975), así como algunas narraciones recogidas en otras colecciones. Aquí la deuda a la tradición costumbrista, representada en nuestro país por autores como Arturo Ambrogi, Francisco Herrera Velado y José María Peralta Lagos, es innegable. Lo anterior no implica, sin

²⁰ Salarrué, «Esquema sobre el desarrollo intuicional del arte» en *Presente* (Honduras), No. 21, agosto de 1978.

embargo, un divorcio de sus preocupaciones religiosas y artísticas antes señaladas.

Salarrué es, para comenzar, un costumbrista bastante peculiar. Su desvío más notorio del costumbrismo clásico es el evidente intento de concretar formalmente una síntesis entre el lenguaje popular de sus personajes y el lenguaje autorial de la voz narrativa²¹. Para el costumbrismo más ortodoxo la voz popular siempre era integrada al lenguaje literario con cierta distancia. Por tratarse de un desvío de la norma culta, este lenguaje era por definición antipoético, evidencia de barbarie. Por el contrario, para Salarrué la desviación de la norma abre posibilidades de creatividad poética que van a encontrar su máximo cauce en *Cuentos de Cipotes* y en la nouvelle *Ingrimo*, un texto bastante peculiar del que tendremos oportunidad de hablar más adelante.

Hay además una razón de fondo por la cual la etiqueta de «costumbrista» le queda corta a Salarrué. El costumbrismo es tributario de una tradición también anti-moderna pero de signo claramente conservador. Por ello, la naturaleza aparece casi siempre como expresión de una armonía cósmica que es transferida a una idealización de la sociedad tradicional con sus jerarquías fundamentadas en un supuesto orden natural. Salarrué en cambio tiene una actitud totalmente distinta ante la naturaleza en sus textos de temática vernácula. La naturaleza aparece siempre como lugar de expresión de fuerzas cósmicas en perenne reflujó, en proceso de creación y destrucción. Esta visión al ser transferida al orden humano nos presenta un mundo perennemente asediado por la destrucción, por la muerte o al menos por la inescapable transformación de cada cosa en su signo contrario. Salarrué, pues, no admira la sociedad tradicional por ser estática o inmune a los vaivenes de la historia, sino por ser capaz de asumir la realidad como algo en perenne reflujó, por su apertura hacia la alteridad.

Con estas ideas esbozadas apresuradamente quiero apuntar hacia algunas claves que nos permitan subrayar la unidad de la obra de Salarrué, que sus facetas más explícitamente religiosas o vernáculas apuntan hacia un fin concomitante a la totalidad de su desig-nio artístico cual es el de la negación y la superación del *impasse* de la cultura occidental, vivido desde una sociedad periférica y atrasada. Esta superación se da por la vía de una concepción de la actividad artística como modo de vida, en otras palabras, de una concepción de ética estética.

²¹ En esto, según lo ha hecho notar Tirso Canales, Salarrué estaría en clarísima deuda con Arturo Ambrogi. De allí, que este autor figure alto entre las influencias reconocidas por Salarrué.

El artista y el ideólogo

Hay un Salarrué ideólogo, que instrumentaliza su obra artística para transmitir contenidos religiosos.

No quisiera concluir sin señalar una peculiaridad del corpus de Salarrué en el que no se ha insistido mucho. Es de notar un desnivel en la obra de Salarrué que refleja menos la pluralidad de sus preocupaciones que el grado de intensidad del compromiso artístico asumido en su trabajo. De esta manera, es posible ver a un Salarrué ideólogo y a un Salarrué más propiamente artista. En el primer caso, la obra artística es instrumentalizada en el afán de transmitir contenidos ideológico-religiosos; en el segundo la búsqueda formal asume la prioridad y transparenta sólo en un momento posterior las preocupaciones del Salarrué pensante. Encontramos un Salarrué claramente ideológico en *El Señor de la Burbuja* y en *Catleya Luna*, donde la forma novelesca es instrumentalizada para que narrador y personajes discurren sobre las preocupaciones que asediaban al autor. No es casualidad que sean las obras que presentan más limitaciones desde el punto de vista artístico.

En el polo opuesto, encontramos a sus dos obras más originales desde el punto de vista del lenguaje *Cuentos de Cipotes* (1945/61) e *Ingrimo* (1971). La angustia claramente provinciana por la supuesta incomunicabilidad del lenguaje de los *Cuentos de Cipotes* fuera del ámbito salvadoreño ha impedido dar cuenta de la radical originalidad de esta pequeña joya de la literatura latinoamericana. Desde este punto de vista, estas pequeñas historias son la culminación de la búsqueda iniciada por *Cuentos de Barro*, *Trasmallo* y *Mundo Nomasito*²².

En *Cuentos de Cipotes* el lenguaje no es ya el reflejo o el modo de expresión de tipos sociales, el lenguaje es fundador de realidades y sobre todo la vía de trascendencia de la realidad degradada, jerarquizada y autoritaria del mundo adulto por la vía del humor y de la creatividad incontenible de la metaforización y el desplazamiento metonímico. Algunos críticos han señalado como falla el hecho de que estas narraciones irrespeten las convenciones del cuento tradicional, principalmente en lo referente a la organicidad de la intriga. Esta postura prescriptivista y, por ende conservadora, no cae en la cuenta que precisamente la organicidad de estos relatos radica en la sistemática violentación de ésta por la vía la inconsecuencia, del absurdo, de la exageración. Vemos aquí una nueva dimensión del célebre *Credo quia absurdum*.

²² Pese a su publicación póstuma estos versos líricos y narrativos constituyen una suerte de borradores que dan origen a la narración más propiamente costumbrista de Salarrué.

Foto: Fundación La Casa de Salarrué



Gracias a esta violentación ingeniosa de las convenciones realistas, Salarrué hace posible a sus lectores adultos una vía semióticamente concreta de retorno al ánimo espiritual, al modo de estar en el mundo, de la infancia. De esta forma, posibilita a sus lectores recuperar, al menos momentáneamente, la facultad de asombro y la magia en un mundo empañado por las rutinas grises y monótonas. *Cuentos de Cipotes* es una verdadera pieza de carnaval donde el mundo funciona de cabeza y donde se proclama el triunfo de los niños, los pobres y en general de todas las criaturas débiles y pequeñas.

Algo similar sucede con la obra más injustamente olvidada de Salarrué, la nouvelle *Ingrimo*²³. En este texto nuevamente el lenguaje es protagonista por medio de su personaje principal, el *doublet* La Martín/Martita. Este personaje se autoinventa, se transfigura, se distancia de su mundo y se apropia de él, por la vía de un imparable festín del lenguaje. Esta novela corta es un juego de espejos donde se trasciende el mundo sofocante para la imaginación de la clase media criolla. Esta obra constituye además un espectro de primer orden de

1962: al frente, a la izquierda, Claudia Lars y Ricarda Trigueros de León; al fondo, Salarrué.

²³ Hasta dónde sé, sólo José Roberto Cea ha insistido en su excepcional valor, ver sus «Experiencias con Salarrué» (entrevista), ABRA, No. 9, enero-febrero de 1976.

la heteroglosia de la sociedad salvadoreña donde ésta se hace presente por una variedad de registros dialectales que incluyen el habla popular, el habla de las clases medias, el lenguaje culto literario y el lenguaje híbrido que se construye para sí el personaje protagonista.

La conciencia del lenguaje de Salarrué se distingue de ciertos autores contemporáneos nuestros inspirados en corrientes estructuralistas o postestructuralistas. Para autores como Roland Barthes, Severo Sarduy y, en nuestro ámbito, Alfonso Kijadurías como narrador, el lenguaje es un puro y exquisito juego de máscaras donde toma cuerpo el imperio del significante vacío, hueco, referido indefinidamente a sí mismo. En *Ingrimo* y *Cuentos de Cipotes* el lenguaje reina, pero impera gracias a su densidad y a su capacidad de devolver a la imaginación el peso de los actos.

Indudablemente la obra literaria de Salarrué da de sí para discutir éste y otros problemas. Preferimos dejar hasta aquí nuestra propuesta. Gracias a su trabajo incansable de casi toda una vida contamos con un corpus literario —de más de veinte títulos— rico, plural aun cuando sea visiblemente desigual en sus logros. Haciendo todo el esfuerzo por evitar incurrir en el panegírico fácil y la hagiografía es necesario asumir a Salarrué como parte de nuestra tradición por la vía de un diálogo crítico con su obra, el único camino posible para hacer actual su aporte a nuestra época y a épocas venideras. ♦

Espléndidos infiernos: tendencias en la poesía salvadoreña de fin de siglo

Miguel Huevo Mixco

¹ Con todo y el disgusto que suele provocar la palabra, entenderemos por «generación» a una determinada agrupación de autores surgidos en un período de tiempo común, y entre quienes se establece un sentimiento o corriente de afinidad y pertenencia. Una generación se produce dentro de las fronteras de un país, regiones o continentes. Se trata, podríamos decir, de un hecho de naturaleza espiritual que se ajusta a períodos de tiempo más o menos rígidos en sus fechas de aparición. Aunque las generaciones en sí mismas no son el hecho más significativo para la literatura y el arte, representan el elemento dinamizador, actuante, dentro de un determinado movimiento mucho más amplio y diverso. De hecho, una generación representa una voluntad de renovación y su consecuencia más visible es la imposición de un estilo y hasta de una visión de mundo. En ello juegan un papel clave el talento y el carisma de uno o varias

Una nueva generación de autores está tomando la estafeta en la literatura nacional. En este texto, el crítico y poeta Miguel Huevo Mixco (San Salvador, 1954) expone algunas tendencias de la poesía salvadoreña de las últimas décadas y abre un debate sobre sus influencias más reconocidas.

— por la metáfora reconciliar
gente y piedras
William Carlos Williams

Si quisiéramos abarcar de una mirada el panorama de la poesía de El Salvador del último medio siglo, podríamos decir que ha estado marcada por dos importantes momentos. El primero, vigoroso y rebelde, comenzó precisamente a perfilarse al promediar el siglo, y tuvo en Roque Dalton —el más conocido de los poetas salvadoreños— y en su generación¹, a su exponente más caracterizado. Iconoclastas, arrogantes, provocadores, aquellos poetas pretendieron trazar en la literatura de El Salvador un punto y aparte. Con ellos, según ellos mismos, recomenzaba una escena radicalmente nueva. Se trata de una corriente que se genera no solamente en las letras sino también en otras disciplinas artísticas, y a la que hemos denominado «estética extrema»².

El periodo 1950-1990 fue el de «literatura sin revolución», en el que más bien se produjo un salto mortal.

personalidades. Se trata, ni dudarlo, de un debate antiguo, nunca acabado, y a menudo ocioso. Si siguiéramos la propuesta de Ortega, quien distinguió entre «generaciones acumulativas» y «generaciones polémicas» —según predominara en ellas lo recibido o lo aportado, la herencia de la experiencia ajena o la proyección de la propia— la generación salvadoreña de 1956 sería más bien una del segundo tipo. Ella surge en el marco de un movimiento mucho más amplio, trazado al mismo tiempo que en El Salvador, en el subcontinente americano.

² Remito a mi trabajo «Acerca de una estética extrema», contenido en el volumen *Levaviva*, Istmo editores, San Salvador, 1994.

³ Aunque ya hay antecedentes importantes en 1941, la carga inicializadora de este movimiento se encuentra en la que Italo López Vallecillos bautizó como «generación comprometida». En realidad, este

El segundo llega un poco después, casi simultáneamente a la muerte de Dalton en el año 1975: se trata de una corriente en reflujo, en cierto modo decadente. Asistimos a la declinación de aquella estética y por lo mismo, a la prolongación exhausta de algunas de las formas e ideas contenidas en los planteamientos «extremos».

He llamado al período que va desde 1950 hasta 1990, el de la «literatura sin revolución», porque ni la pretendida revolución literaria, ni el sacrificio que contrajo para los escritores y la sociedad salvadoreña la dolorosa guerra civil de once años, arro-

jaron el resultado «revolucionario» por el cual las vidas y las obras de estos artistas experimentaron un viraje radical, sino un salto mortal. Entre estos años se produce el auge y decadencia de este movimiento estético —que se traslapa y le continúa al de los años 30—, que fue dominado por una generación, la de 1956, y marcado a fuego por la guerra más larga y cruenta que conoce nuestra historia².

La guerra de once años puede ser vista no sólo como la conjunción de factores económicos, sociales e ideológicos, sino también como la manifestación de procesos espirituales que ya no fue posible reprimir, y que irrumpieron abruptamente en el arte y la literatura.

La cultura salvadoreña —expresión del espíritu y el trabajo humanos— fue atravesada por una corriente violenta. Se trata de una verdadera empresa de demolición cultural, iniciada algún tiempo atrás por otros poetas y escritores, que anunció, deseó y ayudó a provocar la guerra de once años. El «humanismo» elaborado a lo largo del último siglo de literatura, sufrió un candente cuestionamiento. La imagen misma del ser salvadoreño fue sacudida. «Las fuentes estaban bastante lejanas en el tiempo: era la copiosidad de los argumentos mal intencionados, pero también de las injusticias acumuladas frente a la indiferencia de los poderosos», escribió Salarrué, recordando los hechos de 1932³.

A riesgo de ser simples, podemos asegurar que en el período que abarca dicho movimiento, el poeta, una vez más, en su reiterado intento por cambiar la realidad, fue también presa del espíritu de su época. Y ésto se volvió mucho más evidente a partir de los años 70. Es en ese momento, como hemos dicho arriba, cuando se produce, a la vez que una escisión, la repentina declinación de aquel movimiento literario.

Accidente de los tiempos

La literatura dominante del período asumió, a lo mejor hasta sin conocerlo, sino más bien por la mediación del grupo de Dalton, el postulado de José Carlos Mariátegui, formulado ya en 1925, cuando al caracterizar la vanguardia europea destacó:

«El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una nueva técnica. No está tampoco en la destrucción de una técnica vieja. Está en el repudio, en el deshucio, en la befa del absoluto burgués»⁵.

Repudio, befa, pero no sólo eso: el rumbo de la literatura se unció al futuro del cambio social. En la introducción a los cuentos de Salarrué publicados en *Casa de las Américas*, Dalton lo pergeña cuando advierte que aquel estará presente en

«la batalla generacional que los jóvenes cuentistas salvadoreños [se refiere a los de su generación] comienzan a dar, arremetiendo contra el costumbrismo, el uso del lenguaje 'pintoresco' en la literatura popular y en favor, entre otras cosas, del planteamiento claro y primordial de la explotación y la gran solución histórica: el socialismo»⁶.

Estas proposiciones que definen a la literatura como un punto de apoyo para la lucha revolucionaria, no llegaron a constituir un cuerpo programático; y aunque, en general, fueron vistas con beneplácito, las dirigencias del movimiento armado nunca se plantearon una reflexión sobre el papel del arte, la literatura y la cultura; en serio, nunca. Cuando en las vísperas de la firma de la paz, se habló de la posibilidad de un debate en televisión sobre el tema de la cultura entre representantes de las partes enfrentadas, esto no dejó de provocar escalofríos entre algunos intelectuales de izquierda. El tema cultural jugó siempre en la zaga; el célebre Acuerdo de Paz apenas menciona la palabra «cultura». En medio del tipo de intereses motrices de aquel acontecimiento, esto es una constatación de que la energía cultural de la sociedad apenas era suficiente para cierta supervivencia del bienestar espiritual.

Prácticamente desde finales de los años 70, casi sin excepciones, los poetas fueron marginados e ignorados por el aparato institucional estatal⁷. Se dirá con razón que esta marginación debiera verse con alivio: en El Salvador, como en el resto de sociedades latinoamericanas, la crítica a la sociedad y al sistema siempre ha tenido en primera fila a

agrupamiento surgido en 1950 —con Alvaro Menen Desleal, Waldo Chávez Velasco, Jorge Arias Gómez y el mismo López Vallecillas—, Dalton y «los cinco», constituyen el núcleo esencial de ese movimiento estético. Cierta manía por los guarismos ha salpicado las aproximaciones a la historia literaria del país de una abigarrada cantidad de grupos, «generaciones», talleres y promociones; dicha proliferación obedece no sólo a la ancestral atomización social salvadoreña, sino también al carácter caprichoso y al afán protagónico con que se fundan. Las fechas y las denominaciones no siempre son significativas para el análisis.

⁴ La cita pertenece a su novela *Cafeya Luna* (1974).

⁵ En *Casa de las Américas* 68, La Habana, septiembre-octubre, 1971. Sin embargo, el enfrentamiento desde el arte y la literatura al «orden burgués», ya había tenido exponentes en El Salvador de los años 20-30. El más destacado de todos es Alberto Masterrer, cuyas doctrinas vitalistas, paradoja, «sentaron las bases doctrinarias de legitimación del proyecto nacional autoritario». Véase: Roque Baldovinos, Ricardo, «Reinventando la nación: cultura estética y política en los albores del 32», en *Cultura* 77, pp. 31-52, San Salvador, 1996.

⁶ En el mencionado Prólogo, donde además dice que Salarrué fue «diplomático de carrera» (2), Dalton considera la condición del exiliado

*Ahora existe una
tendencia a devaluar
el involucramiento de
los poetas en la causa
del cambio social.*

«voluntario o involuntario» como «la suerte de sus mejores escritores y artistas». Dice: «Tales fueron en el pasado y tales son en el presente las condiciones que crean los valores más auténticos de nuestro país».

7 En realidad es hasta el régimen populista y autoritario de Oscar Osorio, en los años 50, cuando se construye un aparato editorial subvencionado por el Estado, dependiente del Ministerio de Cultura, el cual, hasta principios de los años 70, vino jugando un papel importante como plataforma de proyección nacional e internacional de Masterrer, Salarrué, Claudia Lars y otros. La Universidad de El Salvador constituyó una suerte de aparato editorial «alternativo», bajo la conducción de Italo López Vallejos, en donde encontraron su plataforma las promociones de 1950-56.

los poetas, los escritores y los artistas. Pero a menudo no sólo hubo marginación e indiferencia cruel, sino también hostilización y persecución, como la que se produjo contra cualquiera que profesara ideas distintas a las del régimen autoritario. En lo que viene, los escritores seguirán poniendo a prueba los márgenes de tolerancia.

Nuestro período histórico fue y sigue siendo atroz y violento.

Tiene rabo de cerdo. Hablar de ello siempre me pareció y me seguirá pareciendo una —aunque no la— atribución de la poesía y de la literatura. Casi simultáneamente se produce una tendencia que descalifica la llamada literatura «testimonial», al menos desde dos ángulos: uno, por considerar que los trabajos de este tipo no reúnen requisitos de excelencia y calidad; y dos, por considerarlos de factura ideológica más que artística. Las argumentaciones no

dejan de tener razón. Pero el riesgo es otro: que la «clase intelectual» salvadoreña, que emerge del mundo de la guerra, y que con sobrada razón se lamenta de la inexistencia de una memoria histórica, pase por alto que la memoria que vive y actúa no es la de los libros viejos o los acontecimientos sepultados, sino la que ha impreso con su sello nuestro mundo, nuestra sociedad y nuestras actitudes. Y que sin imágenes con contenidos, historias, creencias, mitos, ninguna sociedad puede sobrevivir, ni aspirar a una vida cultural más densa y más rica espiritualmente. Uno de los afanes del pensamiento conservador salvadoreño de la post guerra, es el que pretende abolir no sólo los héroes contemporáneos sino también rebajar cualquier noción de rebeldía al nivel de una simple tontería.

Pese a que en nuestros días existe una tendencia a devaluar el involucramiento de los poetas en la causa del cambio social, podemos decir que la literatura y los escritores han ayudado a construir la identidad del país dentro del mundo del futuro. A esos «gallos de la nada», como les llamó René Char, que todavía malgastan sus energías satanizando la presencia del poeta en la resistencia contra el autoritarismo, debemos replicarles, como en «La historia del alquimista que vendió su alma» de Calvino, que no tuvimos miedo que nuestras almas cayeran en manos del Diablo, sino más bien que no tuviéramos alma que entregarle.

Este es el camino que tuvimos que hacer para llegar al nuevo milenio: comprometernos con una noción de libertad universal, la que permite que el individuo profese sus ideas sin persecución, y que otorga

igualdad de derechos a los miembros de una comunidad. Un periplo que después de todo, y con razón, bien podría ser visto como un accidente de los tiempos; lo que no nos inhibe de enorgullecernos de nuestra propia suerte, no tanto por lo que hicimos, como por lo que hemos comprendido. Esto puede darnos no sólo mayor poder creativo, sino también un mayor poder para recordar y rememorar. No se trata de una conducta exclusiva de este período. Desde principios del siglo XX los poetas y escritores se vinieron incorporando a diversos movimientos, tomando partido por determinadas ideas, ya fueran éstas de corte reformista, socialista, comunista o liberal⁸.

Los ejemplos abundan. Alberto Masferrer, Alberto Guerra Trigueros, Oswaldo Escobar Velado, y, entre los más recientes, Roque Dalton y David Escobar Galindo⁹. Todos ellos, a mi modo de ver, encarnan la figura del poeta, del intelectual participante en causas políticas. Es necesario consignar otros nombres fundamentales de otra afluyente de la poesía y los poetas de nuestros días: Claudia Lars, Raúl Contreras y Alfonso Quijada Urías¹⁰. Salarrué, el más importante, quien ante todo fue un narrador y pintor, ha cobrado renovada influencia en nuestros días de post guerra. En pocos autores como en éste se verá esa tendencia de la imaginación, como en Jonathan Swift o Cyrano de Bergerac, a superar cualquier límite.

La problemática del mundo actúa en la obra de todos éstos; atravesados por las ideas políticas de su tiempo o por el gnosticismo y la teosofía, representan una actitud frente al trabajo artístico y frente al mundo, que ha dejado su sello en la poesía y los poetas de nuestros días. Se trata de personalidades con posturas morales e intelectuales honradas ante su propia obra, como a sus propias flaquezas y aciertos. Aunque no lo hacen de la misma manera, unos y otros reconocen a esta comunidad y a este pueblo como su comunidad y su pueblo. Y si llegaron a querer o a aborrecer a este país, ello fue por una razón superior a la circunstancia que les impuso nacer y vivir aquí. Unos y otros prueban que no somos una sola cosa sino, sobre todo, muchas. Esta diversidad es justamente lo que torna vital la tradición y la propia experiencia creadora.

Resulta irresistible detenerse a debatir con aquellos para quienes todavía resulte grosera la idea que un comunista como Dalton, y un hombre de derecha como Escobar Galindo aparezcan en un mismo index. Entre los poetas inmediatamente anteriores a nuestra ancha y heterógena «generación fantasma»¹¹, ellos dos son los más importantes. De alguna manera son ilustrativos

⁸ De acuerdo con Ricardo Roque Baldovinos, el ideario de Salarrué, en su «Carta a los patriotas», de 1932, estaría emparentado con una especie de anarquismo radical, al que Marx catalogó como «socialismo utópico».

⁹ Se trata de personas nacidas entre las postrimerías del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX: Alberto Masferrer (1868-1932); el poeta y periodista Alberto Guerra Trigueros (1899-1950); el poeta Oswaldo Escobar Velado (1919-1961); Roque Dalton (1933-1975); David Escobar Galindo (1943).

¹⁰ Raúl Contreras (1896-1973), Claudia Lars (1899-1973), Alfonso Quijada Urías (1940), Salarrué (1899-1975). Este *full de mogas* es sólo uno entre muchas maneras de tirar el mazo de nuestros autores. Para el caso, nuestros poetas podrían ser examinados también desde la óptica de sus influencias poéticas fundamentales: la española, para el caso de Hugo Lindo y Contreras, o la francesa, como podría ser el caso de Alberto Guerra Trigueros. Podemos ensayar infinitas posibilidades combinatorias para obtener lecturas múltiples de su legado literario.

del presente y el futuro inmediato de la cultura y la sociedad salvadoreña: ideológicamente, el peso dominante es fundamentalmente conservador, pero el poder espiritual —el arte, la literatura— tiene un visible sello de inspiración subversiva.

Para la literatura, Dalton es el jefe indiscutible de su generación y del movimiento de la «estética extrema». El poeta, como Dalton quería, no debe ser un lacayo del poder, y debe bajar de su torre de marfil, es cierto, pero también de su montaña. Dalton se constituyó en un modelo de las aventuras verbales, culturales y políticas de los escritores de los últimos treinta años. En este sentido, su aportación es incomparable y ha sido decisiva para el futuro de la literatura. Más allá de que se consideren deleznable sus poemas abiertamente ideológicos, Dalton prueba —y cito de nuevo a Char— que «las obras que se inscriben en una rebelión y una esperanza personalmente vividas son de la misma pasta que los árboles vivos». Como conjunto, sin embargo, la estética de Dalton ya no tiene razón de ser. Escobar propone en cambio las excelencias de lo tradicional. Este poeta representa un caso singular: no tiene una «generación» consigo, ni tiene epígonos. Si no fuera porque la siguiente afirmación podría prestarse a equívocos, diría que es nuestro último gran poeta post modernista.

Poetas «adversarios» en toda clase de lides, hay quienes, en su fértil imaginación, les han lanzado a un pugilato estético, político e ideológico. Pero no sólo son contradictorios entre sí, sino, de alguna manera, convergentes. Tienen en común el don de la palabra, pero, con el respeto que merecen, un don que se reclina en una tendencia, excesiva a menudo, al impropio en uno, y al cumplido, en el otro. Dalton buscó construir por la negación. Escobar Galindo, de actitud afirmativa en un país que se transforma, no es un poeta de abruptos; representa la figura del abanderado del optimismo ante el «nuevo orden». Con una obra literaria y periodística prolífica, su aportación intelectual, en el momento actual, es de enorme importancia para el espíritu de la época.

No se trata de desechar una por la otra, o de tirarlas con el agua sucia de la bañera: ambas propuestas estéticas parecen planear hacia la obsolescencia. No quiero decir que se trate de caminos cerrados, pero en realidad, con sus propias lealtades y visiones, pertenecen a una similar estirpe intelectual: la de los productores de ideología. El debate intemporal entre estos dos poetas, que alguna vez tendrá que ser documentado, no deja de evocarme a los terribles Magog y Gog

11 En este caso, el término «generación fantasma» ilustra el carácter problemático del relevo de la de 1956. En la literatura salvadoreña del siglo veinte ha habido únicamente dos generaciones. Para simplificar: la de Salarrué y la de Dalton. A partir de los 70, se abre un «vacío de generación». No ha habido, hasta ahora, otra. Aunque cada tres o cuatro jóvenes que se juntan a charlar se auto bauticen como «generación», el surgimiento de una generación no es un asunto de simples sucesiones. Sintomáticamente, asistimos a un revival de la surgida en derredor de 1930, como parte de una necesidad de reconectar los hilos de la tradición, reinterpretándola crítica y creativamente.

de la novela de Marechal. No son el uno el bueno y el otro el malo. Son: dos formas de crecimiento, dos estilos, dos actitudes paralelas que, como en la geometría no euclidiana, se terminarán juntando. Vista en perspectiva, su pelea tiene cierto aire teatral, en una escenografía caótica, como la de *El banquete de Severo Arcángelo*. Magog se inclina por sabotear el fastuoso festín. Gog propone, y así lo deciden finalmente, aprovechar la maquinaria del banquete, cambiándole la dirección. Los dos enarbolan, en definitiva, un proyecto romántico. Una noche, los formidables clowns son sorprendidos por Lisandro Farías, el narrador. Su disparatado coloquio, repleto de contradicciones recíprocas y hasta groserías, aparece como un ejercicio de su intelecto y de su lenguaje propios. Como en las pesadillas de Borges, bastan dos espejos opuestos para construirnos un laberinto.

Morando en los infiernos

Después del vacío de casi treinta años, en los años 90 ha comenzado a perfilarse una «generación» que ya no es tributaria ni parásita de la estética dominante del período anterior—la estética extrema—y que puede comenzar a echar raíces propias. Es sólo una posibilidad. Estos escritores aprovechan el nuevo clima del país para establecer cojunctiones y superar la fragmentación a que nos condenaron el exilio y las riñas políticas. Y, a lo mejor, es a partir de los trabajos en narrativa y reflexión estética, más que en la poesía, en donde podemos identificar ese nuevo flujo¹². De hecho, en los dos últimos años se ha comenzado a entablar un debate sobre la literatura y los escritores, en la revista *Tendencias* o el suplemento *Tres Mil*, que puede verse en parte como un intento de construir un imaginario estético propio y de fijar nuevos puntos de referencia. Las notas que siguen, enfocan en la poesía, el género más «lastimado» por la corriente extrema, y en donde la recuperación puede ser más difícil de apreciar.

Al observar esta poesía es necesario comenzar por despejar un embuste frecuente: como conjunto, no es un *remake* de las colecciones de poesía «contestataria», como interesadamente se intenta hacer creer. A esta corriente de poetas «neo románticos» bien podría aplicárseles los versos del inglés Stephen Spender:

Nunca permitir que el tránsito sofoque, poco a poco
con ruidos y con humo, el florecimiento del Espiritu.

¹² En narrativa, las novelas *Tierra* de Ricardo Lindo, *Baile con serpientes* de Horacio Castellanos Moya y en especial *El libro de los desvarios* de Carlos Castro (todas publicadas en 1996), y *Contracorriente* (cuentos) de Jacinta Escudos. En ensayo estético, los trabajos: *En la humedad del secreto*, antología poética de Roque Dalton, introducción de Rafael Lara Martínez (Dirección de Publicaciones e Impresos, 1994); «Reinventando la nación: cultura estética y política en los albores del 32», de Ricardo Roque Baldovinos (citado arriba); y *La casa en llamas. La cultura salvadoreña en el siglo xx*, de Miguel Huezco Mixco (Ed. Arcoiris, 1996).

Esto es posible decirlo para la poesía salvadoreña contemporánea. Al mirar en conjunto las temáticas, las preocupaciones, las intenciones y exploraciones de los poetas salvadoreños del último cuarto de siglo, bien podríamos abarcarlos en la magnífica fórmula aportada por Róger Lindo —uno de los más distinguidos poetas de nuestra contemporaneidad y que paradójicamente permanece inédito—: nuestro tránsito ocurre en medio de «infiernos espléndidos».

Esa fórmula, con la carga de belleza y dolor, de suplicio y placer que entraña, expresa muy bien la contradictoria posición del poeta en la sociedad salvadoreña. ¿Acaso no es un menudo infierno este país en donde el huevo de la colisión sigue siendo empollado por las abismales diferencias sociales? Infierno, sí, y espléndido, para la sensibilidad de sus poetas.

Es en la poesía donde tiene residencia la memoria épica de la fragmentada identidad salvadoreña.

No sería exagerado decir que es en la poesía salvadoreña donde tiene residencia la memoria épica de la fragmentada identidad salvadoreña. Aquí se conjugan pasado y presente, lo personal con lo social, la frustración con la esperanza.

En su discurso de recepción del Nobel de Literatura, el poeta antillano Derek Walcott —descendiente de esclavos y migrantes europeos, nacido

en Santa Lucía, una isla del tamaño de la ciudad de San Salvador— reconoció ser solamente «una fracción muy reducida del escritor que sería de haber abrazado todos los lenguajes fragmentados de Trinidad». Tomando la palabra del poeta, veamos en cada uno nuestros autores una fracción de aquella memoria, de aquella «identidad».

En este mismo período se produce otro fenómeno determinante para nuestra cultura: ésta ya no ocurre solamente dentro de las limitadas fronteras del minúsculo país. Si bien El Salvador ha sido tradicionalmente un país de migrantes —la historia antigua del mundo cultural en el que se insertó nuestro actual territorio, tiene indiscutibles ecos como un punto de paso de las fabulosas migraciones nahuas—, en este período comienza a ser frecuente que los autores, forzados por cualquier tipo de apremios a dejar el país, realizan su vida y su obra, lejos, muy lejos, del paisaje y el clima cuscatlecos. La literatura salvadoreña se escribe también en las ciudades norteamericanas, donde viven diez de cada cien salvadoreños, como también en ciudades de Canadá, México, Europa y Australia. Estos autores, aunque escriben a miles de kilómetros de su país, establecen algún vínculo referencial con él; se identifican, por asco o por afecto, con

El Salvador. Esto enriquece con otras secreciones nuestras letras, no solamente lingüísticas o de nuevos contextos, también la de la ignorancia conciente, la más absurda de las ignorancias; la del rechazo, como prueba de amor despechado; y la del desprecio, por el absurdo tamaño de su grandeza.

En la primera correspondencia que cruzamos, cuando se encontraba residiendo en la ciudad de México, el joven poeta Alfredo Ernesto Espino me escribió: «No me ubico en ninguna tradición nacional —que, sinceramente, no veo». Espino pertenece, curiosamente, a la familia de dos reconocidos autores salvadoreños: la del controvertido «poeta-niño» Alfredo Espino —ridiculizado con sevicia por los poetas de la generación de Dalton—, y del novelista Miguel Angel Espino, uno de los representantes más destacados de la estética de la «resistencia pasiva», en torno a la cual creció, en la primera mitad del siglo XX, el hasta ahora más importante núcleo de autores salvadoreños. El joven Espino reside ahora en San Salvador, pero desde 1984 deambuló entre Madrid, París, Hamburgo y la ciudad de México; su libro de poemas *Tren* —que evoca el título de una de las novelas de su abuelo Miguel, *Trenes*— fue publicada en San Salvador en 1993. La actitud de Espino es irreprochable; la expongo para simbolizar la conciencia permanente de naufragio, restos valiosos flotando sin brújula en medio de un mar brutal, de nuestros poetas contemporáneos.

Poco antes de terminar la Segunda Guerra Mundial, un Pablo Neruda relleno de «realismo socialista» confesó que se moría de cólera «viendo al jovencito azteca, viendo al jovencito cubano o argentino endilgarnos su retahíla sobre Kafka, sobre Rilke y sobre Lawrence». En El Salvador aunque en los ambientes universitarios también hubo retahíla sobre Cortázar, Benedetti y García Márquez, ahora no hay un joven escritor medianamente cultivado que ignore, y hasta haya leído profusamente, a media docena de nombres fundamentales en la literatura salvadoreña. Pero en una edad de transición como la que ahora vivimos, no es extraño que renazca un rechazo visceral a la excesiva autoridad que se les ha conferido a los viejos, a los ídolos, a los héroes, a los mitos. Ídolos, héroes y mitos, a menudo cargados con un medallero de opereta. Como respuesta, los más jóvenes se sienten inclinados a hacerse una idea absoluta de sí mismos. «La historia recomienza otra vez conmigo», parece ser el pensamiento reiterado que suele escucharse una y otra vez en el océano de los tiempos.

De cualquier manera que sea, la poesía que abrirá el siglo XXI estará en la tensión de dos polos eternos: universalidad y localidad. Cada quien escoge sus amistades, sus compañías y sus influencias, y construye su propia tradición. Los románticos abominaron de las reglas, despreciaron la historia, reivindicaron lo marginal, exaltaron la blasfemia. Nuestros «nuevos románticos» de fin de siglo, saben que más que a poses, se encuentran conectados a una tradición más honda, no sólo centroamericana, sino universal. Para este fin, es necesario volver los ojos a Darío, y a Borges, y a Quevedo, y a Cervantes; en suma, a nuestro acervo literario en lengua española y en todas las lenguas.

Nuestra poesía, a tanteos, abre su rumbo. No se embarra en la repetición de la poética «extrema», ni se atasca en las rancias virtudes de las formas tradicionales. Un puñado de autores cuyas edades oscilan entre los 30 y los 40 años, lo intentan por su propio camino. Expongo algunos rasgos de los poetas sobresalientes del reflujo finisecular.

Primero que todo quiero hablar de Róger Lindo (1955). El poeta vive en la ciudad de Los Angeles desde mediados de los años 80, y salvo algunas apariciones en un par de antologías de poesía salvadoreña y publicaciones en revistas, su obra está prácticamente inédita. Roger no parece tener prisa; sin duda que desde su silencio ya ha labrado a navajazos su nombre en el roble de nuestra poesía. *Los infiernos espléndidos* y *La fragua de abril*, son los títulos de las dos colecciones producidas por este poeta. Jacinta Escudos (1960), quien se ha dado a conocer en El Salvador y Centroamérica como una narradora habitada por una horrible parentela, desde su voluntario exilio espiritual en la ciudad de Managua —el probable *Trópico de los olvidos*, como titula a uno de sus libros de poesía inéditos—, escribe poemas de amores y soledades, de una ironía sanguínea. Carmen González Huguet (1962) ha publicado *Testimonio*; allí, el conflicto de la sociedad salvadoreña se refleja en el espejo de una mujer que reivindica su feminidad. *Alfredo Ernesto Espino* (1962), con tres libros publicados, lanza sus versos como las plumas de un pájaro que a sí mismo se despluma. Y Gabriel Otero (1965), autor de dos libros de poesía, sobresale en su trabajo inédito *Sueño de Caín frente al espejo*, una letanía de asco para los oficios de la paz.

Vista como conjunto, la poesía de los «nuevos románticos» sigue atenta al mundo y a los mundos. Como el girasol ensaya permanentemente un viraje hacia la luz. Poesía de inconformidad y de zozo-

bra, manejada en formatos breves. Más que pretensiones «realistas», realiza indagaciones emocionales. En estos poetas no hay estridencias: lo más duro de la ruptura parece haber pasado. Es una poesía que viene de tocar los últimos círculos infernales, y que por lo mismo, ahora se impone un viaje de retorno hacia el fondo de cada uno.

¿En cuál de las tendencias trazadas, u otras más, debe cada uno situar su propia creación? No hace falta plantearse lo teóricamente; es una metodología que nace de cada uno, con procedimientos inventados por uno, y de los que surten resultados no previstos.

A los poetas nacidos entre los años cincuenta y los sesenta, nos corresponde una labor de reconstrucción experiencial de los diversos mundos en que habitamos. Veteranos de la peor guerra de nuestra historia, nadadores duchos en la nata de la decadencia moral, somos habitantes de una pequeña sociedad urbana que exhibe los males de las grandes ciudades, y de una cultura que se reproduce y nutre de la vida de las ciudades a donde nos han empujado la suerte y el infortunio.

Después de mordisquear la obra de los poetas salvadoreños, los de hoy y los de ayer, habitantes todos de los infiernos espléndidos, los lectores de poesía, en Centroamérica y el mundo, a donde sin duda llegaremos y se nos reconocerá, concluirán que, más allá de los esplendores y las miserias del mundo que nos tocó vivir, los poetas no dejamos ahogar el florecimiento del Espíritu. ●

En estos poetas no hay estridencias: lo más duro de la ruptura parece haber pasado.

Apuntes para retratos de brujas, magos, hechiceras, soñadores, visionarios

Carlos Castro

La literatura de todos los tiempos está poblada de historias relativas a conocimientos ocultos, a realidades que trascienden los límites de la cotidianidad. El novelista Carlos Castro (autor del Libro de los desvaríos) nos conduce en un inquietante viaje a través de muestras de esta literatura en distintas épocas y lugares.

Brujas y brujos del renacimiento

1. Enrique Cornelio Agripa, filósofo, historiador, médico y alquimista alemán, era conocido en el mundo europeo de las primeras décadas del siglo XVI por su extendida reputación de erudito extravagante y viajero misterioso, miembro visitante de numerosas sociedades secretas estudiosas de la alquimia, la necromancia, los poderes de las plantas, el conocimiento hermético y la Cábala judía, y se le vinculaba con Erasmo, Lutero y Rabelais (que llamándolo «Her Tripa» le dedicó el capítulo XXV del *Tercer libro de los hechos y dichos heroicos del buen Pantagruel*). Antes de escribir su obra mayor, había declarado en 1526 que todo esfuerzo intelectual humano es vacío: los conocimientos del hombre carecen de importancia, no se sabe nada con certeza sobre ningún argumento. Su extensa lista de «ciencias vanas» incluía la gramática, la dialéctica, la poesía, la geometría, la astronomía y la música.

Cuando en 1533 publicó *De occulta philosophia*, cundió la voz de que el espíritu protector que lo acompañaba siempre bajo la forma de un enorme perro negro con ojos como tizones era en realidad el demonio, que inspiraba las malvadas prácticas ocultas de su amo, y fue reconocido unánimemente como príncipe de los hechiceros y brujos practicantes de la magia negra. Su obra es heredera del pensamiento de Marsilio Ficino y Pico della Mirandola, fundadores neoplatónicos de la filosofía oculta renacentista, y tiene base en los principios de la psicología galénica, dominante en toda la Edad Media, mediante los cuales es posible clasificar a cualquier ser humano por su tipo de humor o temperamento: sanguíneo (los activos, optimistas, exitosos, superficiales, buenos gobernantes y negociantes); colérico (irritables, insensatos, propensos a las peleas); flemático (tranquilos y letárgicos); melancólico (tristes, fracasados, condenados a las ocupaciones más serviles y despreciadas).

Hasta antes del Renacimiento este último tipo de temperamento había sido considerado el peor, reconocibles sus individuos por el característico color ceniciento de la piel, cabellos y ojos, causado por la bilis negra de la constitución melancólica, y por la posición típica del cuerpo, cabizbajo y jorobado, con expresión de tristeza y depresión moral. Agripa, el brujo renacentista, lo revalorizó, introdujo un radical cambio de actitud mediante un argumento atribuido a Aristóteles: «gracias a la melancolía algunos hombres se han convertido en seres divinos que predicen el futuro como Sibilas, y otros se han vuelto poetas». Todos los hombres distinguidos en cualquier rama del saber han sido melancólicos. Cuando se combina con una influencia adecuada, sobre todo la de Saturno, el estado de inactividad depresiva se convierte en un intenso trance visionario; el melancólico se desprende de los sentidos y vuela muy alto «en mundos más allá de los mundos» mediante la inspiración del ángel saturnino, poderoso espíritu astral con alas como las del Tiempo. La combinación da como resultado el temperamento encendido y brillante del genio. Se pueden alcanzar entonces tres estados de sabiduría y revelación: la «melancolía artística inspirada», cuando el alma se concentra totalmente en la imaginación y es habitada por demonios inferiores, de los cuales recibe enseñanzas sobre las artes manuales y sobre el futuro próximo (tormentas, terremotos, catástrofes, devastaciones); la «inspiración profética», cuando se concentra en la razón y los demonios medios le revelan el futuro no próximo (la caída de los reinos, el retorno de las épocas); la «elevación del intelecto inspirado

El temor a los hechizos y maleficios de magas y brujas ha acompañado desde sus orígenes a Occidente.

hasta las cosas divinas», cuando los demonios superiores la encaminan hacia los secretos de las cosas divinas y eternas (las leyes de los dioses, las jerarquías angélicas) y aprende a predecir los prodigios y las maravillas, la aparición de los profetas y de las nuevas religiones.

Un grabado de 1514, la *Melancolía I* de Durero, es la más famosa representación plástica del primer estado: su tema no es la inactividad depresiva, sino el intenso trance visionario, con la particularidad de que el personaje saturnino está protegido por la guía angélica de la Cábala cristiana contra cualquier intervención demoniaca. En cambio en un óleo de 1528, *La bruja melancólica* de Lucas Cranach, la mujer absorta en un trance no está extasiada por visiones divinas sino demoniacas. Hay, incluso, la descripción de un aquelarre en la parte superior del cuadro. En un lapso de catorce años, la melancolía inspirada de Durero se convierte en brujería en Cranach.

2. El temor a los hechizos y maleficios de magas y brujas ha acompañado desde sus orígenes a la historia de Occidente. Es un temor ancestral, irresistible, ante las oscuras prácticas de convocar espíritus de éste y de otros mundos mediante hechizos, encantamientos, ensalmos y ritos. Pero sólo a partir de los años finales del siglo XV se extendió el pavor y la consiguiente, tenaz persecución de las brujas por todos los rumbos de Europa y sus posesiones. Desde la difusión de la imprenta aparecieron en forma masiva las obras que describían con todo detalle sus características, rituales y comportamientos, y todo mundo creyó poder reconocer de inmediato a una bruja y denunciarla. La imagen popular de la bruja como intermediaria del demonio quedó reforzada además con el cúmulo de inseguridades y angustias de la época. Hambre, pestes, plagas, amenazas exteriores principalmente turcas, guerras de religión locales, eran prueba de la evidente acción demoniaca sobre el mundo y de la existencia de un ejército clandestino y organizado de adoradores al servicio de Satanás. Un libro temible, *De la demonomanía de los brujos*, del severo monje francés Jean Bodin, sistematizó en 1580 aún más la persecución de las siervas del demonio, casi un siglo después de que en un manuscrito de 1487, el *Malleus Meleficarum*, dos monjes dominicos describieran la situación desesperada y sin salida, atrapadas entre la mortificación de los demonios y el acoso inquisitorial, de las muje-

res acusadas de curanderas, hechiceras, preparadoras de filtros de amor, daño, locura y muerte: «En las confesiones de todas las que hicimos quemar, es evidente que con frecuencia las brujas no estaban dispuestas por voluntad propia a hacer brujerías. Pero a menudo se las podía ver con la cara hinchada y lívida a causa de los golpes y los latigazos dados por los demonios cuando no obedecían sus órdenes. Y de la misma manera, tras la confesión de sus culpas bajo tortura, obstinadamente trataban de quitarse la vida ahorcándose.»

3. Un melancólico inspirado isabelino hizo poesía con los ingredientes de un caldero hirviente en la gran tragedia de brujería, fantasmas, oráculos, crimen y locura que es *Macbeth*:

*Giremos en torno de la ancha caldera,
y cuaje los filtros la roja lumbrera.
Oculto alacrán que en las peñas sombrías
sudaste veneno los treinta y un días,
sé tú quien se cueza de todos primero
al fuego del bodrio que dora el caldero.*

¡Que hierva el caldero y la mezcla se espese!

*Echemos el lomo de astuta culebra;
su unión con el caldo el infierno celebra;
garguero de buitre y de vil renacuajo;
alas de murciélago, pies de escarabajo,
ojos de lagarto, lengua de mastín,
plumas de lechuza y piel de puercoespín.*

¡Que hierva el caldero y la mezcla se espese!

*Colmillos de lobo, fauces de dragón,
humores de momia, hiel de tiburón,
sacrílegas manos de infame judío,
infectas entrañas de macho cabrío,
raíz de cicuta, de noche cogida,
que en la extraña mezcla será bienvenida;
abeto tronchado con luna eclipsada;
de tártaro, labios; de turco, quijada;
los dedos de un niño ahogado al nacer*



*y echado en un pozo por mala mujer.
Con todo esto el caldo comience a cocer.
Y para pujanza del filtro hechicero,
añádanse tripas de tigre al caldero.*

¡Que hierva el caldero y la mezcla se espese!

Hechiceras mitológicas

1. La antigua discordia entre los pueblos griegos y los del Asia Menor tiene su origen, de ser ciertas las palabras de Herodoto de Halicarnaso, Padre de la Historia, en los repetidos raptos mutuos de sus mujeres. Todo comenzó cuando navegantes fenicios que hacían comercio de mercancías egipcias y orientales en el Mediterráneo, varios siglos antes de la era cristiana, aportaron en las playas cercanas a Argos, en el Peloponeso, donde exhibieron marfil de la India y de Etiopía, bronces persas, trípodes de maderas finas cretenses, joyería y telas egipcias, velos de lana con bordado asirios teñidos con púrpura de Fenicia, especies nativas de la Isla de los Bienaventurados, pedrerías y cerámicas de los confines del mundo conocido. Al quinto o sexto día varias adolescentes de la región, entre ellas Io, la hija del rey concurrieron curiosas y desprotegidas a la venta. Los toscos marineros fenicios aprovecharon el descuido, las arrebataron y de inmediato se hicieron a la vela rumbo a Egipto. Ese raptó, según revelaciones de los doctos persas, fue el primero de continuos agravios mutuos, entre ellos el raptó de Europa, la de ancha frente, hija del rey fenicio de Tiro; el de Medea, hija del rey de la Cólquide; y finalmente el más trágico y de mayor fama de todos, el de Helena. (Herodoto opina: «robar mujeres es cosa de hombres injustos, empeñarse en cobrar venganza por las raptadas es de necios, no hacer caso de ellas es propio de sabios, porque bien claro está que si ellas no lo quisiesen nunca las robarían».)

Helena, hija de Zeus, fue raptada al menos dos veces. La primera por Teseo, cuando aún era niña, cuando la llevó al Atica de donde la rescataron sus hermanos Dióscuros. La segunda, por designio de los dioses, para que se iniciara una guerra necesaria. En *Ilíada* seduce sin duda su figura trágica, destinada irremisiblemente a causar grandes males a todos con su belleza y comportamiento y a ser plenamente consciente de ello («por lo cual yo ahora me consumo llorando», revela en el Canto III).

En la tradición mitológica popular, Helena fue una divinidad importante en Esparta. En la tradición literaria homérica aparece como la adulta esposa enteramente humana de Menelao, el agraviado hermano menor de Agamenón. Por su magnífica belleza había sido cortejada en su juventud por todos los hijos de reyes de Grecia. Uno de los pretendientes sin posibilidades de éxito, el astuto Odiseo, rico en ardid, sugirió atinadamente permitirle elegir a quien quisiese, y luego todos juraron respetar su elección y apoyar en toda circunstancia los derechos del elegido. Así, casó con Menelao, rey de Esparta, y nació su hija única Hermione. Tiempo después, un viaje rutinario de Menelao a Creta coincidió con la visita a Esparta de una embajada troyana comandada por el príncipe Paris. Por designios de Afrodita, que debía cumplir una promesa, nació el aciago amor de Helena por Paris.

*Helena de Troya,
enigmática y
ambivalente, aplicó
sus conocimientos de
magia y hechicería.*

En el noveno año del asedio a Troya, ante su radiante figura sobre las almenas de la ciudad, siete ancianos del pueblo que acompañaban a Príamo y a Helena para observar a los guerreros aqueos que combatían en la llanura, «decían unos a otros, con aladas palabras» que su belleza («se parece, al mirarla de frente, a diosas inmortales») la libraba de toda culpa. El mismo Príamo la exime: «No eres para mí en nada culpable; culpables son los dioses, que esta guerra de aqueos contra mí han impulsado».

Una tradición no homérica refiere que Zeus y Hera permitieron que la Helena llevada a Troya por Paris fuera solamente un fantasma, pues la verdadera ya había sido puesta fuera de peligro en Egipto, en los dominios del rey Proteo, en donde vivió hasta su reencuentro con Menelao mientras se iniciaba en el conocimiento de la magia y la brujería.

En *Odisea* su figura es enigmática, ambivalente. Ella misma cuenta en el Canto IV cómo durante la guerra Odiseo se introdujo disfrazado de mendigo en Ilión y sólo ella logró reconocerlo, alegrándose su corazón cuando, después de haberle jurado con firme juramento que no lo delataría, consiguió que el héroe griego le revelara todo el plan contra Troya y lo vio impasible matar a muchos troyanos con afilado bronce y después volver junto a los argivos llevándose abundante información. Pero allí mismo Menelao le recuerda su comportamiento contrario, cuando casi logró que se delataran los griegos escondidos dentro del caballo de madera, mediante una repe-

tida estratagema: «Tres veces te acercaste a golpear con tu puño la cóncava trampa, y llamaste a cada uno de los mejores aqueos por su nombre, imitando con engaño la voz de sus esposas. Sólo Odiseo nos salvó impidiéndonos a todos responderte».

En ese mismo canto se encuentra la referencia más directa a sus conocimientos de magia y hechicería. Mientras Telémaco y Pisístrato dialogan con Menelao, Helena «hechó en el vino del que bebían una droga para disipar el dolor, aplacar la cólera y olvidar todos los males. Quien la tomara después de mezclada en la crátera, no derramaría lágrimas por las mejillas durante un día completo, aunque hubieran muerto sus padres y mataran ante sus ojos con el bronce a su hermano o a su hijo. Tales drogas excelentes e ingeniosas tenía la hija de Zeus; se las había dado Polidamna de Egipto, cuya fértil tierra produce muchísimas drogas, unas buenas y otras perniciosas».

2. Cuando el Tesalio Jasón llegó a la Cólquida, en el extremo oriental del Mar Negro, lindante con el Cáucaso, el rey local Eetes le impuso como condición para recuperar el Vello de Oro un trabajo desmesurado, sólo realizable mediante el arte de la magia: uncir al arado a dos toros que echaban fuego por el hocico y tenían pezuñas de bronce, arar un extenso campo para sembrar en él los dientes de un dragón, y finalmente enfrentar la furia de los hombres armados que brotarían de tal siembra. Jasón cumplió el encargo gracias a la inesperada ayuda de la hija de Eetes, Medea, que con su repentino y apasionado amor, y mediante sus artes y poderes mágicos —para adormecer al dragón y volver invulnerable a Jasón ante el aliento de fuego de los toros—, lo hizo triunfar, para después huir juntos a Tesalia, la cuna griega de la brujería y de la magia.

En el breve tiempo en que Jasón y Medea vivieron en Tesalia y en Corinto la maga devolvió la juventud a su suegro Esón metiéndolo en un caldero con hierbas hirvientes; mató a Palias, hermano de Esón, por injusto y ambicioso; extravió su cofre con hierbas mágicas asiáticas llevadas desde la Cólquida, que enraizaron y se extendieron por todo el fértil suelo tesalio (a partir de entonces creció la fama de las brujas tesalias como elaboradoras de venenos y hacedoras de prodigios, entre ellos bajar la luna del cielo); celosa e iracunda, urdió la muerte de Creonte, rey de Corinto, y de su hija prometida en matrimonio a Jasón: como regalo de bodas envió a la novia un fino velo y una corona de oro, ambos impregnados con secretos líquidos que en el momento previsto se inflamaron, abrasaron a la joven y se exten-

dieron en un incendio general que destruyó el palacio imperial de Creonte; mató después a sus propios hijos y huyó a Atenas.

3. Helena, causante de una guerra famosa, era apenas una aprendiz de hechicera que recibió sus primeras enseñanzas en el lejano Egipto profundo. En cambio Medea, la princesa bárbara, y Circe, son sin duda las brujas más antiguas. El canto X de *Odisea* describe la llegada del héroe, en su regreso a Itaca, al palacio de Circe la hechicera en la isla Eea. La diosa transformó entonces en animales a la mitad de los compañeros de Odiseo: «Encontraron en un valle su morada, construida con piedras talladas, vigilada por lobos montaraces y leones a los que la diosa había hechizado. Los hizo entrar y sentar en cómodos sillones, mezcló en su presencia queso, harina, rubia miel y vino, echó brebajes maléficos en la pócima, y los obligó a beberla para que olvidaran por completo a su tierra patria. Después los golpeó con una vara mágica e inmediatamente quedaron con cabeza, voz, pelambre y figura de cerdos, encerrados en pocilgas». El mismo Odiseo sólo pudo resistir los hechizos de la diosa maga gracias a la hierba *moly* de raíz negra y flor lechosa que le había entregado Hermes.

Profetizas y oráculos

1. En su origen, Apolo fue dios de las epidemias, de la curación, del cuidado de hatos y rebaños, de la música, de la luz, pero toda Grecia le rendía culto principalmente como dios de los oráculos y las profecías. Tuvo innumerables amores, entre ellos con la iluminada troyana Casandra, y se sabe que todas las Sibilas profetizaban en estado de éxtasis, poseídas por el dios, que hablaba a través de ellas. La más antigua Sibila conocida es Herófila, que profetizó a Hécuba, reina de Troya, la guerra mucho antes de que estallara. La Sibila más famosa es la sacerdotisa del templo de Apolo en Cumas, al norte de Nápoles, que sirvió de guía a Eneas en su descenso al reino de la muerte. Al pie del templo, en una de las cumbres de la montaña, se abría la boca de una caverna; a través de un corredor de treinta metros se llegaba a un gran vestíbulo en donde confluían numerosas galerías: allí se encontraba el antro de la Sibila virgiliana. En el Libro VI de *Eneida*, «Descenso al Reino de las Sombras», Eneas pide visitar a su padre muerto y la Sibila hace la advertencia: «Troyano, hijo de Anquises, descendiente de sangre de dioses, la bajada al Averno es

Empédocles, místico y curandero, fue figura sobresaliente en la instauración de la democracia.

cosa fácil. La puerta del sombrío Plutón está de par en par abierta noche y día, pero volver pie atrás y salir a las auras de la vida, eso es lo trabajoso, allí está el riesgo». Después lo instruye sobre las tareas previas indispensables para atravesar la laguna Estigia y el tenebroso Tártaro. Eneas ofrece el sacrificio de ovejas negras en la boca del Averno, «una honda cueva pavorosa, con su ancha fauce abierta,

áspera de guijarros, protegida por un lago de aguas negras y un tenebroso bosque», mientras la Sibila invoca a Hécate, diosa del reino de las sombras que anunciaba su presencia con los aullidos de un cortejo de perras salvajes. Ambos penetran en la caverna. Apenas en el vestíbulo, encuentran «el Miedo y el Hambre, maligna consejera, y la Pobreza, y la Muerte y la Pena», además de «varios ejemplos de monstruosas fieras, centauros,

Escilas biformes, Briareo el gigante de cien brazos, la Hidra de Lerna, de silbidos horribles, la Quimera, las Gorgonas, las Harpías». La Sibila explica al aterrizado Eneas «que eran sutiles almas sin cuerpo las que veía volar bajo apariencia de vacíos fantasmas».

El encuentro y el diálogo de Eneas y su padre Anquises ocurre en el valle del Leteo, el río del olvido. «Dame a estrechar tu mano, padre mío, y no esquivé tu cuello mis abrazos», exclama Eneas emocionado.

«Tres veces porfió en rodearle el cuello con sus brazos y tres veces la sombra asida en vano se le fue de las manos lo mismo que aura leve, en todo parecida a un sueño alado.»

La salida del Sueño es por una de dos puertas: la primera da fácil acceso hacia las Sombras verdaderas; la otra es brillante, «con la lumbré del albo marfil resplandeciente». Por ésta vuelven a la luz terrena Eneas y la Sibila. Eneas no conservará de cuanto ha visto y oído otro recuerdo que el que vagamente se conserva de un sueño extraño.

No sabemos más del regreso de la Sibila a su caverna de Cumas, pero sí de la historia de sus amores con Apolo. En el principio, el dios ofreció darle lo que pidiera si lo aceptaba como amante. Ella pidió la inmortalidad, pero olvidó pedir también la juventud, por lo que envejecía eternamente. Trimalción, personaje del *Satiricón* de Petronio, dice haberla visto mucho tiempo después encerrada en una botella colgada del techo de su caverna, desde donde fluía incesante su voz, convertida en una especie de chicharra. Cuando los niños le preguntaban si deseaba algo respondía «quiero morir».

2. Tres notables personajes de la antigüedad (Creso, último rey de Lidia; Epaminondas, general tebano vencedor de Esparta; Filipo II de Macedonia, padre de Alejandro) han referido con parecidas palabras sus respectivas visitas y consultas al poderoso oráculo de Trofonio, en una honda cueva de Beocia. Cada uno de ellos, después de ciertos trabajos preparativos que incluían beber de los manantiales del Olvido y de la Memoria, había descendido a un abismo, en cuyo fondo había un agujero. En él habían introducido las piernas y de inmediato habían sido arrebatados a otro lugar «como si un profundo y rápido río arrastrara a un hombre en una corriente y lo absorbiera». Allí los consultantes habían conocido el futuro por cosas que vieron u oyeron, antes de ser devueltos cabeza abajo por el mismo camino, pálidos y aterrorizados.

Brujos y soñadores

1. Entre los griegos de su tiempo, el filósofo presocrático Empédocles tuvo el prestigio de haber sido figura sobresaliente en la instauración de la democracia —en el siglo V antes de nuestra era, tras el derrocamiento de Trasideo, hijo del tirano Terón, hijo del despota Fálaris—, en Agrigento, la deslumbrante ciudad griega en la costa suoriental de Sicilia. Además de hombre de Estado, fue médico (Galeno habla de él como fundador de la escuela siciliana de medicina), gran orador (Aristóteles le atribuye la invención de la retórica), místico y curandero. Entre sus múltiples biografías, apócrifas y fidedignas, prefiero la de Marcel Schwob, que asegura que «antes de recorrer en su gloria los campos de Sicilia ya había pasado por cuatro existencias en nuestro mundo: había sido planta, pez, pájaro y muchacha», curaba enfermos con sólo tocarlos, vestía manta púrpura, cinta de oro en la cabeza y sandalias de bronce, y recitaba versos a la manera homérica. La gente lo seguía esperanzada, adorándolo, pidiéndole el fin de las lluvias y de los huracanes.

Postuló en versos hexámetros la existencia de cuatro elementos eternos constitutivos de todas las cosas, tierra, aire, agua, fuego, cuya fusión origina la voluntad y la fuerza para el cambio. Después agregó el amor y la discordia, elementos sin cualidades físicas propias pero igualmente eternos que actúan sobre los otros y mantienen al universo bajo su dominio intermitente: en el transcurso del tiempo el amor mantiene una mezcla apropiadamente equilibrada de las cosas,

pero en su turno la discordia disuelve la mezcla en elementos enfrentados entre sí. «Todos los seres —decía— no son otra cosa que pedazos desprendidos de una gran esfera de amor, en la cual se insinuó el odio. Y lo que llamamos amor es el deseo de unirnos y de fundirnos y de confundirnos, como estábamos antes, en el seno del dios globular que la discordia rompió».

Concibió la idea del primer pecado y de la caída colectiva de la humanidad, el castigo del alma a través de sucesivas encarnaciones vegetales y animales, el exilio sin hogar hasta alcanzar la pureza original después de ascender hasta el escalón más alto, el de profetas, bardos, médicos y príncipes, y finalmente la vuelta al primigenio estado incorpóreo de divinidad. Se dice que Empédocles alcanzó tal estado.

Desde su juventud fue instruido por los magos de Persia, de quienes aprendió la necromancia y la ciencia de las hierbas que vuelven loco. «Un día, mientras cenaba en casa de Anquitos, un hombre furioso irrumpió en la sala, la espada en alto. Empédocles se incorporó, tendió el brazo y cantó los versos de Homero sobre la nepenta, que da la insensibilidad. E inmediatamente la fuerza de la nepenta aferró al furioso y éste quedó inmóvil, con la espada en el aire, olvidado de todo como si hubiese bebido el dulce veneno mezclado con el vino espumoso de una cratera».

Tuvo larga vida. Desapareció una noche de tinieblas y amenazas, cuando todos sus seguidores oyeron una voz imponente que lo llamó: «¡Empédocles!». Nadie volvió a verlo. «Un esclavo espantado contó que había visto una saeta roja que surcaba las tinieblas hacia la cima del Etna. Al amanecer, sus fieles subieron a la montaña y encontraron en el poroso brocal de lava que rodea el abismo ardiente, una sandalia de bronce retorcida por el fuego».

2. Luciano de Samosata nació en el siglo II de nuestra era, en las suaves orillas del Eufrates superior, en el actual territorio de Turquía, y su lengua materna fue el sirio, pero soñó y escribió en griego. De joven adquirió una notable educación retórica en su patria natal, pero la cambió más tarde, en Atenas, por la filosofía y por la decisión de enseñarla como conferenciante deambulatorio. En sus extensos vagabundajes, al menos en dos ocasiones recorrió a pie el mismo itinerario por países de Asia y luego Grecia, Italia y Galia. En los intervalos escribió *De historia conscribenda*, en español *Cómo se escribe la historia*, una exposición minuciosa de las cualidades indispensables de una historia y su autor, y los *Diálogos*, anécdotas con

dioses, cortesanas y muertos. En *Caronte*, el barquero del infierno viaja al mundo terrenal para tratar de entender qué añoran y lamentan las almas cuando suben a su barca. Observa la insignificancia de los humanos y comenta: «Todo esto es ridículo». En *Icaro*, Menipo exasperado por las contradicciones de la filosofía, y disgustado por las estériles disputas permanentes de los políticos, decide viajar a los cielos para averiguar la verdad, valiéndose de las alas de un águila y de un buitre que él mismo ha cortado y preparado días antes. Invitado a un banquete, escucha casualmente la decisión de los dioses de destruir a políticos y filósofos, por zánganos inútiles. En su viaje de regreso Menipo saborea con placer maligno la idea de dar a conocer al día siguiente en la Asamblea el inmediato destino de todos. Sus *Historias verdaderas* incluyen un viaje a la luna y a una isla dichosa:

«Navegamos hacia la más próxima de las islas, atraídos por el suave y gratisimo olor que de ella emanaba. Alguien dijo que era la Isla de los Bienaventurados, regida por Radamanto. A su ciudad la rodea un río de perfumes. Sus muros son esmeralda y oro. Los baños públicos están hechos con cristal y son perfumados con cinamomo; en vez de agua, las cisternas están llenas de rocío templado. Nadie envejece: cada quien conserva la edad que tenía al llegar. Hay trescientas sesenta y cinco fuentes de agua y otras tantas de miel. En los banquetes, los comensales beben antes que nada de las fuentes del Placer y de la Risa. Todas las mujeres son comunes, y nadie tiene celos del vecino».

Apuleyo escribió la mayoría de sus libros en Cartago, donde fue nombrado sumo sacerdote.

3. Un hijo de familia distinguida y de elevada posición nacido en el norte de Africa, como la mayoría de escritores latinos del siglo II, a la muerte de su padre recibe una cuantiosa herencia, viaja por Oriente, estudia filosofía en Grecia y elocuencia en Roma acompañado por su amante Ponciano, se inicia en el conocimiento de la magia, y antes de cumplir treinta años dilapida toda su fortuna. Sobrevive dando conferencias en griego y en latín en Tagasta, en Hipona y sobre todo en Cartago, que más tarde será el centro de su gloria. En un viaje rumbo a Alejandría cae gravemente enfermo; Ponciano lo salva llevándolo a casa de su madre Emilia Pudentila. Cuando sana, casa con ella, viuda rica veinte años mayor que él. Pudens, hermano mayor de Ponciano, lo acusa ante los tribunales de haber embaucado a su madre mediante el arte de la magia.

Apuleyo hizo su propia defensa en la *Apología*, escrita como la mayoría de sus libros cuando radicó en Cartago. La fortuna lo hizo diletante, erudito, viajero constante, estudioso e iniciado en los misterios eleusinos, escritor fecundo, con obra literaria, histórica, musical, matemática, lúdica, satírica, filosófica, científica y oratoria. Ya viejo los cartagineses lo nombraron sumo sacerdote de la provincia y le levantaron una enorme estatua de piedra con incrustaciones de marfil.

Pero Apuleyo es ante todo el creador de *El asno de oro*, novela conocida también como *Las metamorfosis*, joya especial en la historia de la literatura, única novela de la antigüedad clásica íntegramente conservada, ejemplo notable y característico de las llamadas «milesias» (por su origen en Mileto, de costumbres ampliamente relajadas), obras desenfadadas, fáciles, de estilo ligero, variedad de incidentes y anécdotas sin unidad intrínseca, sobre temas escabrosos y con libertad en el uso del lenguaje hasta la obscenidad.

Lucio, mercader de Corinto, visita Tesalia, tierra original de los hechizos y de la magia clásica. Por su irrefrenable curiosidad sufre una metamorfosis mágica y queda convertido en asno. Como tal se enreda en una serie de penosas tribulaciones, es testigo de aventuras e historias sobrenaturales, cae en manos de ladrones, recupera la forma humana al comer unas rosas y finalmente narra su historia. En ella «hay duendes, hechiceras, bandoleros, crónicas macabras, juicios sensacionales, espectáculos fastuosos, historias románticas, resurrecciones de difuntos, apariciones de divinidades, execraciones, maldiciones, fervorosas plegarias e iniciaciones místicas». La hechicería tiene un lugar central, con brujas que por primera vez vuelan, que saben además someter a su voluntad a las fuerzas sobrenaturales, y que cuentan con los artificios necesarios para dominar los sentimientos del corazón.

Desde el inicio de la obra aparecen en el camino a Tesalia: Méroe «es una hechicera, una adivina capaz de rebajar la bóveda del cielo, de suspender en los aires la tierra, de petrificar las aguas, de disolver las montañas, de invocar a los poderes infernales, de hacer descender a los dioses, de oscurecer las estrellas o iluminar hasta el Tártaro». Por infiel transformó a uno de sus amantes en castor, a un rival en rana, a un abogado en borrego. Cuando el pueblo indignado por sus atrocidades organizaba su castigo, mediante devociones sepulcrales «retuvo a todos, por la fuerza misteriosa de los seres sobrenaturales, encerrados en sus respecti-

vas casas. Durante dos días completos fue imposible forzar las cerraduras, arrancar las puertas y hasta perforar las paredes».

Al llegar al corazón de Tesalia, «donde las brujas desgarran corrientemente a mordiscos la cara de los muertos en busca del ingrediente que complementa su ciencia mágica», conoce a Pánfila:

«Se la tiene por hechicera de primer orden, una maestra en toda clase de encantamientos sepulcrales. Le basta soplar sobre unas simples varitas o unas menudas piedras para sumergir toda la luz de este mundo sideral en el fondo del Tártaro y del antiguo Caos».

Lucio observa las operaciones mágicas de Pánfila:

«Empieza por organizar el infernal laboratorio con su equipo habitual: se llena el escenario de aromas de todas clases láminas cubiertas de escrituras indescifrables, restos de navíos perdidos en el mar, innumerables fragmentos de cadáveres recientemente llorados y enterrados; por un lado hay narices y dedos, por otro clavos con trozos de carne colgando, más allá guarda la sangre de personas degolladas y los cráneos mutilados que ha podido arrebatarse a la voracidad de las fieras. Luego pronuncia palabras mágicas sobre las entrañas aún palpitantes y prepara el sacrificio derramando varios líquidos: primero agua de la fuente, luego leche de vaca, después miel silvestre y, finalmente hidromiel.

Pánfila empieza por desnudarse por completo; luego abre una arqueta y saca unas cuantas cajas; destapa una, y con la pomada que contiene se frota mucho rato con ambas manos, se unta todo el cuerpo, desde las uñas de los pies hasta la coronilla; habla con su lámpara muy detenidamente en voz baja; agita con leves sacudidas sus miembros. Y, tras un levísimo movimiento ondulatorio, apunta una suave pelusa que se desarrolla al instante y se convierte en recias plumas; la nariz se le encorva y endurece; las uñas se convierten en poderosas garras. Pánfila ya es búho. Lanza un graznido doloroso y, para comprobar su nuevo estado, se pone a revolotear progresivamente; luego, saliendo al exterior, gana altura y desaparece en pleno vuelo.»

Pánfila tiene todas las recetas para recobrar la forma humana después de tales transformaciones. Todas llevan eneldo, hojas de laurel y agua de la fuente.

Lucio se aplica una pomada equivocada:

«La clara realidad es que mis pelos se endurecen como cerdas; mi suave cutis adquiere la rigidez del cuero; en mis extremidades no se pueden ya contar los dedos, pues cada miembro termina en uno solo

con una sola uña; y en la última vértebra me sale una larga cola. Mi rostro pierde toda proporción: me crece la boca, se me ensanchan las narices, me cuelgan los labios; de la misma manera se cubren de pelo y se desarrollan exageradamente las orejas.»

Lucio-Apuleyo es ya un asno, y sólo dejará de serlo comiendo rosas.

Un brujo, asesino y poeta escandinavo

Kveld-Ulf —«Lobo nocturno» en lengua escandinava antigua— vivió en el siglo X, en tiempos en que Harald el Peludo llegó a ser mediante las armas el primero de los reyes de toda Noruega. En su juventud Ulf adquirió tierras y grandes riquezas como vikingo. Era el más alto y fuerte de los hombres, y al atardecer de cada día se irritaba tanto que nadie osaba dirigirle la palabra. Se decía que cambiaba de forma a voluntad. Sabía luchar y guerrear como los «berserk», que lo hacían en estado de trance conseguido con hipnosis o drogas. Se negó a acompañar al rey en sus batallas y en su vida cortesana, porque su clarividencia le indicaba que Harald causaría la ruina de su familia. El destino se cumplió: el rey mató a su hijo mayor y después despojó a la familia de todas sus tierras.

El otro hijo de Ulf, Skallagrim —«Grim el Calvo»—, intentó conseguir de Harald una compensación.

Visitó la corte acompañado por hombres fortísimos, hijos de hechiceras, que sabían manipular el fuego sin sufrir daño, pero el rey intransigente mandó perseguirlos y matarlos. Skallagrim logró huir y llegar a casa de su padre, y ambos decidieron abandonar Noruega hacia Islandia. Kveld-Ulf murió en el camino; Skallagrim colonizó parte de las costas islandesas, y allí nació Egil Skallagrimsson —«hijo de Grim el Calvo»— más corpulento que su abuelo y muy feo y moreno como su padre.

Egil era aún adolescente cuando en un juego de pelota islandés un rival de mayor edad y fuerza lo golpeó, ante las burlas de todos; Egil salió enfadado del campo, y cuando un momento después regresó, hundió su hacha en la cabeza del otro «atravesándola hasta los sesos». En la noche, su padre le manifestó con voz alterada su desagrado por el hecho; en cambio su madre, comprensiva, vio en él

En la Saga de Egil Skallagrimsson se mezclan los poderes ocultos con el crimen y la violencia.

madera de vikingo y propuso darle en breve un buen barco de guerra. Egil compuso entonces un poema:

*Así dijo mi madre,
que me habría de comprar
nave, y buenos remos,
para ir como vikingo,
firme, en pie en la proa,
y mandar bella nave,
lanzarme así a la mar,
matar a más de uno.*

Un invierno, en compañía de su amigo Thord, le tocó a Egil enfrentar en juegos de fuerza a su padre Skallagrim. A la luz del día el combate parecía inclinado a favor de Egil; pero el caer la tarde, al igual que Kveld-Ulf, Grim el Calvo sufría grandes transformaciones y se volvió tan fuerte que mató a Thord. Una hechicera evitó momentos después que matara también a su hijo Egil. Más tarde, ya en casa, sentado Skallagrim a la mesa con toda la gente, llegó Egil muy enfadado, encontró en la cocina al amigo más íntimo de su padre y le cortó la nuca con un certero hachazo. Luego fue a acomodarse en su asiento, ambos, padre e hijo, en silencio y tranquilidad.

Poco después, en una hacienda propiedad del rey, mató de una estocada al administrador porque no les dio de beber cerveza sino leche agria. Por ese tiempo Egil tenía «frente grande, cejas espesas, nariz corta y aplastada, mandíbula amplia, cuello macizo, hombros más anchos que los de cualquier otro hombre, y pelo gris y espeso como de lobo».

Una noche de invierno Egil y sus hombres encontraron albergue y comida en casa de un campesino. Había una mujer enferma acostada en una tarima lateral; era la hija única del campesino. Su enfermedad era grave; no dormía, y por la noche deliraba. «¿Se ha hecho algo para curarla?», preguntó Egil. «Se han grabado runas, pero la han empeorado», le respondieron. Egil raspó y borró las runas del hueso de ballena en que estaban escritas y lo arrojó al fuego. Dijo un poema:

*No ha de esculpir runas, sino
aquel que sepa leerlas,
son muchos los que yerran
al usar los misterios;
he visto en una rama*

*diez runas mágicas:
causaron a su dueña
duro y largo dolor.*

Después grabó en cuero otras runas que puso bajo la almohada de la joven; a ella le pareció que despertaba de un sueño, y se levantó, curada.

En el poema *Pérdida irreparable de los hijos*, Egil incluyó estos versos:

*Odín, el guerrero
habitado al combate,
me concedió un arte
perfecto y sin tacha,
que obliga al enemigo
a descubrir sus tretas,
tal es la fuerza
de la poesía.*

Egil Skallagrímsson envejeció mucho y quedó un poco sordo y completamente ciego:

*Me vacila el cuello;
fácil caigo de cabeza;
blando está el órgano
que engendra; seco el oído.*

Algún tiempo después de que murió, se encontraron sus huesos bajo el altar de una iglesia; se dice que el cráneo era asombroso, por su tamaño y por su anormal grosor. Un sacerdote quiso comprobar su dureza. Lo golpeó con una roca, pero no logró romperlo ni rajarlo. Decidieron entonces volverlo a enterrar, esta vez en Mosfell, un remoto rincón escandinavo. ♦

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- La filosofía oculta en la época isabelina*, de Frances Yates.
- Oxford Companion to Classical Literature*, de M. C. Howatson.
- Las traducciones al español de *Macbeth*, por Luis Astrana Marín; de *Iliada*, por Antonio López Eire; de *Odisea*, por José Luis Calvo; de *El Satiricón* y de *El asno de oro*, por Lisardo Rubio Fernández; de las *Vidas imaginarias*, de Marcel Schwob, por Julio Pérez Millán; y de la *Saga de Egil Skallagrímsson*, por Enrique Bernárdez.

Desarrollo de la literatura dramática en El Salvador

Miguel Angel Chinchilla

Las distintas expresiones de la literatura dramática salvadoreña a lo largo de casi dos siglos constituyen la materia de reflexión de este texto. Chinchilla aborda gustos, tendencias, limitaciones y logros de cada época. Un ensayo valioso por su oferta informativa y por su esfuerzo de sistematización.

La literatura y el teatro son reflejo estético del contexto social en el cual nacen y se desarrollan. La literatura dramática salvadoreña, comprendida entre 1814-1996, siempre ha sido de corte social, realista por momentos, simbólica en otros, pero al servicio de un paradigma, de una utopía, que ha venido retratando dramáticamente en las distintas coyunturas históricas.

La primera literatura dramática de la que tenemos noticia en El Salvador, es la contenida en los textos anónimos de los populares historiantes, que eran los encargados de representar *Las historias de moros y cristianos*, así como también *Las pastorelas*, dos formas de teatro aún vigentes cuyos orígenes se remontan a la colonia. Uno de aquellos textos de historiantes es *La historia del famoso Partideño*, leyenda sobre la cual seguramente se basó don Francisco Gavidia para escribir *Ursino*, y muchos años después Alvaro Menéndez Leal para escribir *Un cielo para el reverendo*. José Roberto Cea, en su libro *Teatro en y de una comarca centroamericana*, anota respecto a *La historia del famoso Partideño*: «tiene elementos de la etapa colonial de este tipo de historias como de las luchas independentistas»¹.

Cea, José Roberto. *Teatro en y de una comarca centroamericana*, p. 14. Canoa Editores, San Salvador, 1993.

La tragedia de Morazán, de Francisco Díaz, es el primer drama salvadoreño de autor conocido.

O sea que el continente, el formato de este tipo de teatro elemental, utilizado primordialmente por la iglesia en sus autos sacramentales para el adoctrinamiento de los infieles indígenas, en un momento fue trasegado por contenidos menos sacros y más sociales. El Partideño, tildado todavía por algunos como bandido, era una especie de Robin Hood criollo que luchaba por los más desprotegidos.

Más adelante, en el período previo a la Independencia, a través de Alberto Luna nos enteramos de que el 16 de enero de 1814 se realizó en San Salvador la primera representación teatral con el drama *Más vale tarde que nunca*, de autor desconocido, «en el que tomarían parte oficiales del cuartel de La Bandera y algunos conjurados de resolución y empuje»².

Luego de firmada el Acta de Independencia, en 1821, se suscitó en las provincias centroamericanas una crisis política generada por los pleitos entre liberales y conservadores. El contradictorio y polémico papel jugado por el general Manuel José Arce en estas luchas intestinas fue motivo para que la musa popular a través de autor anónimo publicara, en 1827, en la Imprenta del Gobierno de San Salvador, la farsa titulada *Las noches fúnebres de Coajinicuilapa. Después de la fatal malhada derrota de Arce y su cómica comparsa en el terrible Milingo*.

Veinte años después, en 1847, aparece publicada otra obra teatral de carácter histórico titulada *La tragedia de Morazán*, original del poeta vicentino Francisco Díaz, quien había sido asesinado en 1845, mismo año en que la tragedia fue estrenada en el teatro construido por Mariano Cáceres. Este es el primer drama salvadoreño del siglo XIX de autor conocido, cuyo estreno y publicación se realizó durante las gestiones presidenciales de Juan José Guzmán, Francisco Malespín y Joaquín Eufasio Guzmán, los tres de tendencia morazanista.

Esta tragedia, cuyo personaje principal es el caudillo centroamericano Francisco Morazán, fusilado en Costa Rica en 1842, ha sido criticada por la inconsistencia de sus versos. Sin embargo, su importancia histórica es incuestionable ya que describe en forma de apología la inmolación del héroe unionista, de manera opuesta a lo que el autor anónimo de *Las noches fúnebres* hiciera con Manuel José Arce a través de la diatriba.

² Luna, Alberto «Ensayo de una intención y la primera representación dramática en El Salvador». Revista ARS No. 9. Ministerio de Educación, San Salvador, 1996.

Otra obra teatral que refleja la crisis política salvadoreña en la segunda mitad del siglo XIX, es una comedia escrita por el general y abogado Luciano Hernández, titulada *Las candidaturas*, que según parece fue estrenada en Nicaragua en 1874. En esta obra el autor se burla de algunos personajes del partido conservador, lo que le valió la expulsión de aquel país. Dicha comedia del general Hernández, igual que muchas otras, desafortunadamente se perdió.

En este contexto aparece una obra de Francisco Esteban Galindo, titulada *Dos flores o sea Rosa y María*, estrenada en el Solar del Coliseo de San Salvador, en 1872. Este drama rompe con la constante del teatro de corte histórico, abordando un tema puramente romántico cuya trama «se desenvuelve entre dos bellas mujeres que como las flores, se marchitaron tristes y dolidas en una existencia de contrariedades»³.

En los últimos años del siglo pasado, El Salvador hubo de integrarse al proceso de liberalismo económico internacional, como consecuencia de los beneficios que los grandes cafetaleros percibían de sus transacciones a nivel mundial. Una característica común entre los gobiernos de Rafael Zaldívar y Francisco Menéndez fue su propensión a proteger escritores e intelectuales. En la administración de Zaldívar, por ejemplo, se publicó por más de cinco años consecutivos *La juventud* —revista de literatura, ciencia y bellas artes—, así como también la *Guinalda salvadoreña* de Román Mayorga Rivas. Durante el gobierno de Menéndez, la Universidad e institutos nacionales fueron proveídos de los enseres necesarios y además fue fundada la Escuela de Artes y Oficios. Posteriormente, en la administración del general Rafael Antonio Gutiérrez, nació el primer periódico moderno del país, *Diario del Salvador* (1895), dirigido por Román Mayorga Rivas. En esta época de modernidad surgió el joven Francisco Gavidia, publicando primeramente en 1887 la tragedia *Ursino*, estrenada el 1 de abril de ese año por la compañía de Mariano Luque en el Teatro Nacional.

Respecto a *Ursino*, José Mata Gavidia (nieto del autor) opina: «Es obra de juventud, pero de una juventud profundamente indignada contra la perversidad»⁴. Ocho años después, en 1895, la compañía teatral Julibert-Buxéns estrenó —también de Gavidia— *Jupiter*, tragedia en cuatro actos en la cual se representan los primeros movimientos independentistas de Centro América en 1811.

A finales del siglo XIX, Gavidia sabía cuál era el rumbo que debía tomar el teatro nacional. No por capricho sus dos primeros

³ Ceo. *Ibid.* Pág. 39.

⁴ Gavidia, Francisco. *Teatro*. Prólogo de José Mata Gavidia, pág. 39. Investigación y recopilación de Carlos Cañas Dinarte, Fundación María Escalón de Núñez, San Salvador, 1996.

dramas recrean aspectos históricos centroamericanos. El maestro se preocupaba por el desconocimiento de las cosas propias, por la supina falta de identidad, y estaba convencido de que el teatro era la mejor alternativa artística para el cometido de aquella ideología. Con Gavidia nace la literatura dramática en El Salvador. Lo poco que antes se había producido queda en buenos intentos que sin embargo debieron servirle a Gavidia para escribir su monumental obra teatral.

Sobre el teatro de Gavidia se habla de tres ciclos: el primero es el histórico, en el que están las obras ya citadas, así como también *Lucía Lasso o los piratas*, dedicada al presidente Manuel Enrique Araujo después de su asesinato en 1913. El segundo ciclo es el indígena, que incluye los dramas *La princesa Cavek*, *La princesa Citalá* y *Héspero*. El tercer ciclo es el moderno, cuyos temas son primordialmente políticos, como en las obras *Ramona*, *La torre de marfil* y *Amor e intereses*. En esta última etapa, Gavidia tenía entre cincuenta y sesenta años de edad.

El teatro de Gavidia es eminentemente romántico, primero por la utopía de sus ficciones, relleno con literatura los vacíos de la historia: por ejemplo, se vale de una carta de Pedro de Alvarado a Hernán Cortés, donde narra la batalla de Acajutla, creando en las lagunas del tiempo que no menciona Alvarado una situación casi sentimental con la princesa Citalá que al final es sacrificada por traición, mientras el futuro Adelantado don Pedro de Alvarado volvía en ancas de regreso a Guatemala. Eso se llama drama histórico y quien lo escriba debe saber historia. Gavidia escribió una *Historia moderna de El Salvador*, publicada en 1958, tres años después de su muerte.

Romántico también es el teatro de Gavidia, puesto que en el orden de sus temas el conflicto que propicia las diversas situaciones parte de una mujer. En *Ursino* el rapto de la mujer del Partideño da origen a veinte años de guerra. En *Jupiter* es Blanca Celis uno de los motivos del conflicto. En *Lucía Lasso* un bandido se redime por la belleza moral y física de Lucía, hija del alcalde. *La princesa Citalá* muere por traicionar su raza; *Héspero* en amores con América y *Ramona* anunciando la llegada de Soteer, el nuevo Adán.

Romántico porque fueron pocos los que entendieron su mensaje. Los demás se dedicaron a estudiar su poesía y narrativa, lo cual por supuesto es legítimo e igualmente necesario. Lo que quiero decir lo explica mejor Mata Gavidia citando a su abuelo: «El mismo decía que el teatro es escuela de moral y de costumbres, pero para ser efi-

caz tiene que retratar no la fisonomía extranjera, sino la propia en el sentido simbólico del pensar, el querer y el sentir»⁵.

¿Cuántos de los directores de teatro que viven y montan obras en El Salvador conocen la literatura dramática de Gavidia? El año pasado se cumplió un siglo de la publicación de *Jupiter* y nadie lo celebró. En este aspecto hay que elogiar el trabajo de investigación, recopilación y edición que ha facturado Carlos Cañas Dinarte, en el libro que recoge la mayor parte del teatro del maestro y que actualmente se encuentra en prensa.

La transición del siglo XIX al XX multiplicó los capitales de los cafetaleros salvadoreños, lo que causó en el espíritu de las familias pudientes un prurito de modernidad que se manifestaba en la ropa, en el arte y de manera especial en el teatro. Durante el régimen del general Fernando Figueroa —que mantuvo a la República en un constante estado de sitio— se inauguraron el teatro de Santa Ana (1908) y el de San Miguel (1909). El 17 de febrero de 1910, un incendio consumió el edificio del Teatro Nacional de San Salvador. Estos edificios situados estratégicamente en las tres principales cabeceras del país, sirvieron para incrementar las visitas de los elencos extranjeros. Sólo entre 1878 y 1879, según *El Faro Salvadoreño* No. 239, visitaron el país las compañías Blen, Luque, Romeral-Iroba, Dramática Española y la Compañía Infantil Mexicana⁶.

En los primeros años del siglo XX, seguramente motivados por aquella actividad teatral, surgen algunos jóvenes dramaturgos que supieron aprovechar la visita de las compañías extranjeras. No por gusto Hugo Lindo llama a este período «la época de los elencos españoles»⁷. El primero de ellos es José Emilio Aragón (1884 ó 1887-1938), de quien en 1922 la compañía Vila-Goula puso en escena una zarzuela titulada *El premio gordo*. Otras obras de Aragón son: *La propia vida*, *El gran galeoto*, *La muñeca rota* y *Los contrabandistas*, estrenada por la compañía de Evangelina Adams, en el teatro Variedades de San Salvador, el 2 de marzo de 1911.

Otro dramaturgo de principios de siglo es José Llerena (1895-1943). Llerena, que también era médico, tuvo la suerte de ver representadas sus obras por compañías como la de Mercedes Navarro, Virginia Fábregas, Fernando Soler, Matilde Paliú y Gerardo de Nieva. Entre 1921 y 1928, los dramas de Llerena se estrenaron uno por año sin repetir, lo cual demuestra la prolífica actividad teatral

A principios del siglo XX surgieron jóvenes dramaturgos motivados por la visita de compañías extranjeras.

⁵ Gavidia. *Ibid.* Pág. 49.

⁶ Ceo. *Ibid.* Pág. 49.

⁷ Barbero, Edmundo. *Panorama del teatro en El Salvador*. Pág. 12. Editorial Universitaria, San Salvador, 1979.

que gozaba el país en dicha época. Entre los principales dramas de Llerena menciono: *El corazón de los hombres tatuados*, *El derecho de los otros*, *La miseria alegre*, *Nuestra sombra*, *El sabor de la vida*, *Negación de la naturaleza*, *Los vínculos*, *El hambre*, *La esclavitud de los libres*, *La raza nueva* y *Tierra cansada*. Mención especial merece su obra *Las dos águilas*, publicada en 1928, y que Llerena dedica «al glorioso guerrillero, General Augusto César Sandino, porque lo juzgo el más elevado de los actuales defensores de la soberanía de mi América...»⁸. Cea, en su libro ya citado, reproduce una carta que Sandino envió a Llerena, a través de Agustín Farabundo Martí, de agradecimiento por la dedicatoria.

Otro de los dramaturgos consignados en este período de las «compañías españolas» que abarca aproximadamente de 1900 a 1930, es el poeta, cuentista y dramaturgo, Alberto Rivas Bonilla (1891-1986). Bonilla escribió: *Alma de mujer*, *Los millones de Cucú*, *Una chica moderna* y *Celia en vacaciones*; un cuarteto de obras con el común tema de la mujer. Todas fueron producidas por el grupo de la Escuela Nacional de Prácticas Escénicas que dirigía don Gerardo de Nieva, quien llegó al país en la troupé de la compañía Adams y decidió radicarse en estas tierras a fin de formar actores y dramaturgos. Con la apertura de la Escuela Nacional de Prácticas Escénicas, bajo la responsabilidad de De Nieva, comienza un nuevo período para el teatro y la dramaturgia salvadoreños.

Durante los primeros treinta años del nuevo siglo XX, el espíritu de Gavidia pesaba como una enciclopedia y todos los intelectuales le guardaban gran respeto. «En 1912 y 1919 recibió sendos homenajes por parte del Poder Ejecutivo Nacional y en 1933 fue declarado Salvadoreño meritísimo por la Asamblea Nacional»⁹, curiosamente un año después de la insurrección campesina de 1932.

El 1914 Gavidia dedicó *Lucía Lasso* al asesinado presidente Manuel Enrique Araujo. Catorce años después, en 1928, Llerena dedicó su drama *Las dos águilas* al general Sandino. Es decir, la preocupación social era el hilo conductor que unía a los dramaturgos más destacados de esta época; y aunque la mayor parte de dramas en ese período eran «comedias de situaciones» a la manera de cuadros de costumbres, en los subtextos había conflictos de clase propios de aquellos años.

En 1931, José María Peralta Lagos, T.P. Mechín (1873-1944), publica su comedia *Candidato*, que venía a ser como el sesgo entre el período de las compañías españolas y el período Gerardo de

⁸ Cea. *Ibid.* Pág. 81.

⁹ Gavidia. *Ibid.* Pág. 7. Presentación de Carlos Cañas Dinaré.

Nieva. *Candidato* satiriza las elecciones que el Presidente Pío Romero Bosque había promovido entre 1930 y 1931. El mismo T. P. Mechín dice en el prólogo: «Nuestra recién pasada lucha electoral dejó de ser la antigua tragicomedia con sus tremolinas, apaleados y muertos, cosas que aceptábamos de mal grado, para convertirse en algo moderno y humano, o sea, en entretenida comedia con sus puntas de sainete»¹⁰.

Candidato fue puesta en escena en 1932 por la compañía María Teresa Montoya, y en 1993 quien escribe estas líneas produjo una adaptación radiofónica en la que participaron alumnos de Periodismo de la Universidad de El Salvador. Otra comedia de Peralta Lagos es el *Entremés de las coyotas*, publicada en 1949, cinco años después de su muerte.

El período Gerardo de Nieva produjo en tablas las obras de varios dramaturgos jóvenes, entre ellos Ernesto Arrieta Yúdice, Pedro F. Quiteño, Julio Alberto Martí, Roberto Suárez Fiallos, Jacinto Castellanos Rivas, Crescencio Castellanos Rivas, Raúl Contreras, y también Salarrué, que alguna vez actuó como Petronio en *¿Quo Vadis?*

Los sucesos sangrientos de 1932 marcaron la pauta en la pluma de los escritores nacionales. En este período los dramaturgos se inclinaron por dramas costumbristas o regionalistas, quizá como una forma de apología al sacrificio de tantos miles de «naturales» masacrados por la Guardia Nacional de Hernández Martínez. Por ejemplo, Pedro F. Quiteño escribió dos piezas importantes: *Pájaros sin nido* y *Vientos de octubre*, «en las que plantea la problemática del campesino salvadoreño después de la matanza de 1932»¹¹. Otras piezas de Quiteño son: *El chapulín*, *Toribión*, *¿Qué le importa al indio eso!*, *El sueño de Atanasio* y *Postales agostinas*.

La caducidad del período de la Escuela Nacional de Prácticas Escénicas (aprox. 1950), coincide con el inicio del gobierno reformista del coronel Oscar Osorio, quien durante su administración fundó la Dirección General de Bellas Artes, en enero de 1951. El primer director del departamento de teatro de Bellas Artes fue el argentino Darío Cossier (1907-1991). La idea de Cossier era incursionar en el teatro infantil; comenzó con su obra *El sueño de la niña pobre*, en la cual los actores y las actrices eran niños y niñas.

En 1952, el actor y director español Edmundo Barbero (1899-1985) reemplazó a Cossier en la dirección del departamento de teatro. Con Barbero se inicia realmente un nuevo período en el desa-

¹⁰ Peralta Lagos, José María. *Candidato*. Pág. 11. UCA Editores, San Salvador, 1976.

¹¹ Cea. *Ibid.* Pág. 90.

*Edmundo Barbero
rompió con la
tradición mojigata y
costumbrista que se
cultivaba en el país.*

rollo del arte dramático nacional. Al respecto, Cea dice: «En cuanto a la actividad teatral de Barbero, a partir de marzo de 1952 es de rompimiento con la visión mojigata y costumbrista que se cultivaba en el país»¹².

La primera puesta en escena que hace Barbero en El Salvador es *A puerta cerrada* de Jean Paul-Sartre, que causó escándalo y revuelo. Barbero puso en escena con el elenco estable de Bellas Artes a Calderón de la Barca, Lope de Vega, Cervantes, Molière, Gogol, Pirandello, O'Neill, Lorca, Casona, Priestley, Francisco Gavidia y José Llerena. La idea era representar para el público salvadoreño clásicos universales y los mejores dramas de autores nacionales. Obviamente como consecuencia de la visión de mundo abierto que poseía don Edmundo, surgió una nueva hornada de dramaturgos.

En 1956, un año después de la muerte de Francisco Gavidia, la Universidad de El Salvador contrató a Barbero para la creación del Teatro Universitario, pero como el maestro había caído en desgracia con el gobierno de Osorio, tuvo que salir del país para regresar después no sin antes sortear muchos obstáculos. Coincidentemente en ese mismo año surgía «La generación comprometida», un grupo de escritores jóvenes con filiación marxista, autores algunos de literatura dramática. Atrás quedaban el costumbrismo, el romanticismo y el modernismo al estilo Darío; aparecen así en el desarrollo del teatro nacional, a la manera europea, «primeramente el existencialismo y algunos movimientos de vanguardia, y poco después el historicismo marxista»¹³.

En este período, entre 1956 y 1970, los autores dramáticos más sobresalientes son: Walter Béneke (1930-1980), Waldo Chávez Velasco (1932), Roberto Arturo Menéndez (1930), Italo López Vallecillos (1932-1986), Alvaro Menéndez Leal (1931), José Roberto Cea (1939), José María Méndez (1916), José Rodríguez Ruiz (1930), Miguel Angel Parada (1932), Tirso Canales (1929), Roque Dalton (1935-1975), Roberto Armijo (1937) y Matilde Elena López (1922), posiblemente la única escritora salvadoreña que haya producido drama de corte histórico.

En una primera etapa se escribe teatro de corte existencialista: *El paraíso de los imprudentes* y *Funeral Home* de Béneke, *Fábrica de sueños* de Chávez Velasco, *La ira del cordero* de Menéndez, *Las*

¹² Cea. *Ibid.* Pág. 103.

¹³ Melgar Brizuela, Luis. *Cara y cruz de la dramaturgia salvadoreña contemporánea: 1956-1992*. Prólogo publicado por el Centro de Documentación Teatral de Madrid, España, 1993.

manos vencidas de López Vallecillos y *Luz negra* de Menéndez Leal. «Con *Luz negra*, obra maestra de la dramaturgia salvadoreña, modelo de confluencias estéticas —lo existencial y lo político—, de diálogo profundo y eficacia escénica, parece culminar y agotarse el ciclo hegemónico del existencialismo»¹⁴.

En adelante irían ganando terreno los dramas de carácter social e histórico, con el estímulo que representó para los intelectuales de América Latina el triunfo de la revolución cubana en 1959. En esta etapa aparecen obras como *Los ataúdes* de Rodríguez Ruiz y Canales, *Los helicópteros* de Dalton y Rodríguez Ruiz, *Burudy Sur* de López Vallecillos y *Jugando a la gallina ciega* de Armijo. En 1969, Rodríguez Ruiz retoma el cálamo del drama histórico legado por Gavidia y publica su tragedia *Anastasio Rey*, cuyo personaje principal es Anastasio Mártir Aquino San Carlos, llamado el Indio Aquino, caudillo indígena sacrificado en 1833. Matilde Elena López recurre al mismo personaje y publica, en 1977, su drama *La balada de Anastasio Aquino*.

Otro drama histórico de Rodríguez Ruiz escrito en coautoría con Miguel Angel Parada, es *San Matías destrabado y punto*, una especie de comedia en la cual se busca desmitificar al prócer José Matías Delgado.

A estas alturas del siglo XX, el movimiento teatral generado desde finales del siglo pasado hasta 1950 aproximadamente, había llegado a su punto más bajo, de tal suerte que los dramaturgos se volvieron seres en peligro de extinción: ¿de qué servía escribir dramas que nunca se producirían en el escenario?

Tres pudieron ser los factores que generaron este grado de apatía en desmedro del teatro nacional: el primero es la tendencia a divorciar la labor escénica de la dramática, propiciada por la Escuela Nacional de Teatro creada en 1971. Antes que nada aquellos jóvenes de la nueva escuela de teatro que venía a sustituir a la de Bellas Artes, aprendieron que en teatro lo más importante es el actor. Uno de los teóricos polacos que se puso de moda fue Jerzy Grotowski, quien sostenía precisamente el desprecio por el autor y proponía la tesis del teatro pobre. Otro factor que desestimuló la producción de literatura dramática fue el bajo perfil que cobró la industria editorial y librera; y por último, la aguda crisis política.

La década de los 70 estuvo marcada por la polarización política y la de los 80 por la guerra civil. Pero en el inicio del período de guerra que duraría casi doce años, «empezarían a sonar nuevos nombres

¹⁴ Melgar. *Ibid.*

de autores dramáticos y a producirse nuevas temáticas para el escenario (...) El primer dramaturgo en esta línea fue Miguel Angel Chinchilla (1956) con su pieza breve *Las abejas*, publicada en Panamá y en El Salvador, y llevada varias veces a escena. Dedicada “a Nicaragua Sandinista”, es una jocosa alegoría de las luchas revolucionarias, que transpone a las abejas el hacer de los humanos»¹⁵. Otras obras escritas por Chinchilla en este período son: *Payasada* (1980), *Aventuras de cipitío* (1983), dentro del tono gavidiano de la leyenda y el mito indígenas; *El montaje de las noches fúnebres*, «drama histórico de tipo satírico y humor del bueno, que bota de su pedestal a otro de los “padres de la patria”, el general Manuel José Arce»¹⁶.

Otros escritores que hicieron literatura dramática en esos años de guerra fueron David Escobar Galindo (1943), que publica *El caballo en la sombra* (1983) y *Las hogueras de Itaca* (1987). La primera narra el conflicto de una familia burguesa en crisis por su visión frente a la guerra, y la segunda es una paráfrasis simbólica del mito griego de Ulises, escrita en verso clásico a la manera del teatro antiguo. Ricardo Lindo (1947) publica *Ajedrez* (1982), *El palacio en llamas de otoño* y *Noche de agosto* (1990).

José Luis Ayala (1935) publicó en 1987 *Aquel día de octubre*, *Nos vemos en la Procuraduría* y *Mejor por la escalera*. Carlos Velis (1951), actor y autor, escribe y produce *La bruja Raquel* (1988), *La misma sangre* (1990) y *Tierra de cenizas y esperanzas* (1993). Mario Ben Castro (1949) presentó en Arlington, Virginia (1988), su drama *La encrucijada*. Geovani Galeas (1961) publicó en México *La conferencia y diálogos eternos* (1990), en tanto Cea escribe *Memoria en carne propia* (1990) —una especie de cantata testimonial que narra la masacre del río Sumpul perpetrada por el ejército en 1980— y *Sihuapil Taquetzali* (1991). Por su parte, Menéndez Leal publicó *La bicicleta al pie de la muralla* (1991), que trata de dos ciegos y un hombre cruel que los tortura.

El más joven dramaturgo y director en este período es Edgar Roberto Gustave (1965), que en los últimos años de la guerra publicó cinco obras en la desaparecida revista *Taller de Letras* de la UCA. Luis Melgar Brizuela, refiriéndose a Gustave, dice: «muestra, pese a su corta edad, un respetable dominio del género. Su obra, fecunda, diversa y polémica, parece ser un buen augurio de la dramaturgia de la post guerra, es decir, de una nueva era para el teatro, el arte, la cultura y la vida de los salvadoreños»¹⁷.

¹⁵ Melgar. *Ibid.*

¹⁶ Melgar. *Ibid.*

¹⁷ Melgar. *Ibid.*

Muchas de las obras que conforman el corpus de nuestra literatura dramática de los últimos cuarenta años, han merecido reconocimiento en los tradicionales Juegos Florales de Quezaltenango, Guatemala: José David Calderón, López Vallecillos, Menéndez Leal, Cea, Rodríguez Ruiz, Matilde Elena López, Escobar Galindo, Chinchilla y Gustave, obtuvieron entre 1955 y 1992 premios de dramaturgia en ese certamen centroamericano que se realiza anualmente desde 1916.

No obstante, son pocas las páginas que los investigadores literarios han dedicado al desarrollo del teatro nacional. Posiblemente el primero en escribir una reflexión sería sobre nuestro teatro fue Francisco Gavidia en su artículo «La máscara del teatro». Después se registran reflexiones breves y parciales escritas por Juan Felipe Toruño, Luis Gallegos Valdés, Hugo Lindo, Edmundo Barbero, Hildebrando Juárez, Alfonso Velis, Ricardo Lindo y Melgar Brizuela. Pero es el libro de Cea el que ofrece el panorama más completo que hasta el momento se ha escrito sobre teatro en El Salvador. En 1993, apareció un libro de Carlos Velis titulado *Historia del teatro en El Salvador*, tomo I, editado en Chiapas; un trabajo con omisiones y desaciertos.

La más reciente producción de literatura dramática en El Salvador se inicia con el Certamen Nacional de Dramaturgia «Siembra una Semilla» 1996, convocado por la Compañía Sol del Río, la Fundación María Escalón de Núñez y CONCULTURA. En esta primera edición el jurado decidió compartir el Premio Único entre Gustave, Francisco Ayala (1967) y Chinchilla, por sus obras *El sentido de las eses*, *Mujer de las aguas* y *El cura sin cabeza*, respectivamente. ●

Son pocas las páginas que los investigadores literarios han dedicado al teatro nacional.

San Salvador, viernes 6 de septiembre de 1996.

Foto: Giuseppe Dezzo



La teoría de conjuntos y silencios en la música

Entrevista con German Cáceres

Por: Godofredo Echeverría

El panorama de la música salvadoreña, a diferencia de la pintura y la literatura, contiene pocos nombres de compositores de ese género que no se acierta a definir como música culta, clásica, académica, o de concierto; también contiene pocos nombres de directores. Sin embargo, pilares como Alejandro Muñoz Ciudad Real, Esteban Servellón, Ion Cubicec y Gilberto Orellana p. han marcado a generaciones de jóvenes estudiantes que al desarrollarse han enriquecido ese panorama musical. Son numerosos ya los instrumentistas con una formación musical sólida, numerosos también los que se fueron y ahora forman parte de orquestas sinfónicas de diferentes lugares del mundo o de agrupaciones musicales de otro tipo. Lo cierto



es que este género musical es más apreciado fuera de las fronteras patrias, como lo demuestra el que la mayor parte de obras de nuestro entrevistado ha sido estrenada fuera de El Salvador y que con frecuencia German Cáceres (San Salvador, 1954) debe ausentarse para dirigir o estrenar sus obras en diferentes lugares del mundo que van de New York a Santo Domingo, de Bruselas a Zürich, de Caracas a México D.F. Sin embargo, la existencia de un público que se ha ido formando desde hace años y que ha estado en contacto con grandes directores y solistas exige un mayor desarrollo del medio musical y un mayor apoyo a jóvenes compositores que aun no han encontrado espacio para manifestarse.

Godofredo Echeverría (San Salvador, 1955). Músico y articulista. Fue integrante del grupo musical Banda Tepehuani. Graduado en Letras por la Universidad de El Salvador.

En las siguientes páginas encontrarán aspectos de la conversación que sostuve con Germán Cáceres pocos días antes de la navidad de 1996 y que reflejan su compleja labor como director y compositor. He hecho énfasis en algunos recursos de la composición en vista de que muy pocas veces se habla de ello, manteniéndose las técnicas de los músicos en el más profundo misterio, lo que para nuestra época ya no es lo mejor, pues compartir experiencias, recursos técnicos, trucos, se hace necesario para ampliar el circuito musical, tanto de los oyentes como de los que la practican. Como quiera, el tema de la música y de este gran compositor salvadoreño apenas se ha tocado.

¿De dónde viene tu amor por la música?

Viene del ambiente en que crecí. Ninguno de mis padres es músico, pero a mi padre le encanta especialmente la música, es un gran amante del arte en general y de la lectura, de la literatura. Yo nací escuchando música. Al final de la década de los 50 y principio de los 60, yo tenía cuatro o cinco años y asistía a los conciertos de la orquesta, a conciertos de música de cámara, a la ópera. Ese ambiente en el que crecí fue definitivo para que más tarde tomara una decisión sobre lo que quería hacer en la vida.

¿El oboe era el instrumento que más te gustaba?

El oboe fue mi instrumento. Toqué bastante el oboe en recitales, conciertos con orquesta de música de cámara, pero luego mis intereses fueron yéndose a la composición y la dirección de orquesta y llegó un momento en que debía tomar una decisión. Eran demasiadas cosas. Tocar un instrumento requiere practicar cinco o seis horas diariamente; y la composición y la dirección me estaban absorbiendo más tiempo.

Esto es lo que más me interesó. La experiencia de tocar un instrumento es fundamental para un músico y para el director de orquesta. No digo que no pueda haber directores de orquesta que no hayan tenido la experiencia de tocar un instrumento, como el oboe, pero para mí fue muy importante y es parte de la formación que un músico debe tener. Hace ya nueve años que dejé de tocar el oboe en público.

¿Es muy importante la experiencia del instrumentista para dirigir y componer?

Claro que sí, las excepciones en la historia de la música son muy pocas.

German, si no hubieras podido estudiar música fuera de El Salvador ¿qué estarías haciendo?

(risas) No sé exactamente, pero tuve la suerte de recibir el apoyo de mi padre para estudiar en Nueva York, en Julliard, y después con una beca *Fulbright* fui a la Universidad de Cincinnati donde hice el Doctorado en Composición Musical. Si no hubiera tenido esa oportunidad me hubiera dedicado a las letras. De hecho, cuando terminé el bachillerato, me matriculé en Letras en la UCA. También consideré la posibilidad de estudiar derecho. Pero si no hubiera tenido la oportunidad de salir del país a estudiar música, de una forma académica hubiera estudiado Letras.

¿Te gusta escribir?

He escrito artículos sobre temas musicales y uno que otro relacionado con la literatura. Yo leo muchísima literatura. Uno de los artículos que he escrito —titulado «Hugo Lindo y la música»— relaciona la literatura y la música. Hugo Lindo era un gran amante de la música. Pero no me considero un escritor.

Me enteré que habías escrito el prólogo del libro de Rafael Rodríguez Díaz sobre Roque Dalton.

Eso fue algo que Lito me pidió. Hablábamos mucho de su estudio sobre Roque; yo lo leí y de repente a él se le ocurrió pedirme que le escribiera el prólogo. Lo escribí no sin temor, porque no me considero un literato y se lo dí a Lito para que considerara. Le dije que si le parecía que lo pusiera y si no que lo desechara. A Lito le gustó y decidió publicarlo.

¿Has escrito el texto de algunas de tus obras?

No. He escrito música vocal con textos de escritores: Hugo Lindo, Ricardo Lindo, Alvaro Menén Desleal. He utilizado poesías de Ernesto Cardenal y de otros escritores y poetas, pero textos míos no. No me considero capaz de escribir un texto poético.

¿Lo has intentado?

En algún momento de mi vida quise ser pintor, en algún momento quise ser escritor, pero no pasaron de ser deseos que no se cumplieron porque decidí dedicarme a la música.

¿Siempre has estado vinculado al arte?

Sí, siempre he estado vinculado al arte, a los libros, porque en mi casa se lee mucho. Mi padre es un gran lector que lee desde libros científicos hasta literatura; podés encontrarte *La Montaña mágica* de Thomas Mann o las *Obras escogidas* de Salarrué, mucha variedad; a mi padre también le gusta mucho la pintura. Fue un ambiente muy propicio, aunque debe de haber cierta inclinación natural. Por alguna razón misteriosa uno escoge hacer ciertas cosas en la vida.

Mis hermanas, por ejemplo, escogieron otras profesiones que no tenían nada que ver con el arte y crecieron en el mismo ambiente. Es una combinación de factores que determina que a uno le interesen cierto tipo de actividades, en este caso artísticas e intelectuales, y a otros les interesen otras.

¿Cómo te iniciaste en la composición?

Hubo una serie de composiciones que no figuran en la lista de mis obras, que fueron ensayos, intentos de un joven estudiante de música. La primera obra mía que se tocó en público fue en 1971. Esteban Servellón —quien era director de la Orquesta Sinfónica, compositor y mi profesor de composición, armonía, contrapunto, formas musicales— decidió incluir una obra mía que titulé *Ensayo al estilo barroco*. Era eso, un ensayo y tenía la estructura de un *concerto grosso* a la manera barroca. Esa obra la escribí cuando tenía 16 años, en 1970, y se estrenó en 1971, ya han pasado 25 años. Fue en septiembre, para un concierto con el que se celebraba el sesquicentenario de la independencia de Centroamérica.

¿Cómo definirías tu estilo de composición?

Después de veinticinco años de mi primera obra se puede observar una evolución en la composición. Mis primeras obras están marcadas por un estilo que podría llamar neoclásico, o asociado al neoclacisismo del siglo XX. De alguna manera bajo la influencia de Hindemith, pero más tarde, hace casi unos diez años me interesa mucho la teoría de los conjuntos aplicada a la composición musical, álgebra me podrías decir, algo muy frío si se quiere, muy cerebral. Para mí la teoría de los conjuntos está muy relacionada, está muy

cerca del desarrollo motivico, del desarrollo de las ideas musicales, del desarrollo temático y también asociada al concepto de la variación musical. Un conjunto es una cosa muy abstracta, la teoría en sí la podríamos aplicar a una cantidad enorme de cosas, de hecho se aplica. Un conjunto musical, digamos el material musical puede ser un conjunto de seis o siete notas, las transformaciones que se le pueden dar a ese grupo de notas son enormes, casi infinitas, a pesar de que en música se trabaja en módulo 12, de 0 a 11, porque 12 es cero otra vez y son doce notas las que se utilizan en distintas octavas, desde lo grave hasta lo agudo, teóricamente *ad infinitum* en las dos direcciones. También hay otras cosas que me han interesado últimamente, como por ejemplo el empleo del silencio en la música. No es nada nuevo, porque los compositores desde la Edad Media han estado preocupados por el uso de las pausas, del silencio. Es un tema fascinante. La forma cómo se puede utilizar la teoría de los conjuntos o la forma cómo se puede utilizar el silencio dentro de una estructura musical, es amplísima, con muchas posibilidades.

Realmente el silencio es un componente fundamental de la música.

Sí, es precisamente eso. El silencio puede ser parte integral de una frase musical, así como la pausa es una parte del discurso cuando uno habla, cuando uno lee, utilizando una coma o un punto, y si uno cambia de lugar en una

frase una coma, un punto o un punto y coma, le podríamos dar un sentido totalmente diferente. Algo así sucede con la música: un silencio puede tener la característica de una coma y en ese caso el silencio podría ser parte integral de la frase musical, o si es un punto podría ser el final de una frase musical. Existen muchas maneras de utilizarlo. En la Edad media se utilizaba una técnica que se conoce como *hoquetus*¹, pero *hoquetus* significa hipo, entonces al cantar, los silencios daban la impresión de un hipo. Desde el *hoquetus* medieval existe una preocupación por el uso del silencio hasta Anton Von Webern² a mediados de este siglo, donde el silencio es muy importante o en el *Sturm und Drang* —un movimiento alemán de literatura absorbido por los compositores alemanes del clasicismo, los compositores de la época de la ilustración— donde el silencio, las pausas súbitas, son parte del elemento dramático tan característico de ese movimiento.

¿Podríamos volver a la teoría de los conjuntos aplicada a la música?

Un conjunto X (de cinco, seis o siete notas) que escoja un compositor tendrá ciertas características propias en cuanto a intervalos (el intervalo es la distancia que hay de una nota a otra), habrá ciertos intervalos que son más comunes en ese conjunto; sería posible también que no existan ciertos intervalos. Eso le da ciertas características al conjunto de acuerdo a lo que escogió el compositor. Muchas veces es allí donde entra —por lo

¹ Hoquetus: recurso de la música contrapuntística de los siglos XII y XIII, consistente en la introducción de silencios en dos o más partes vocales de tal manera que una nota de una de las voces coincidía con el silencio de la otra de manera que siempre

sonaba una de las dos. Persy A. Schles, *Diccionario Oxford de la música*, novena edición, 1964.

² Anton Von Webern, compositor austriaco nacido en Viena en 1883 y muerto en

Mittersill, cerca de Salzburgo, en 1945 en circunstancias trágicas. Alumno de Guido Adler y de Arnold Schöenberg. De visión personalísima como compositor llegó a fuerza de sintetizar los elementos empleados a resultados personalísimos. Op. cit.

menos en mi caso— el elemento subjetivo de escoger. ¿Por qué se escogen ciertas notas? Porque la intuición te dictó que éstas deberían ser las notas de ese conjunto. Entonces, ese conjunto puede servirte para los elementos melódicos, lo lineal de una composición te puede servir para los aspectos verticales, es decir los acordes, las sonoridades verticales. Las posibilidades son enormes. Por otro lado, muchas veces se asocia —y con razón— la teoría de los conjuntos aplicada a la composición musical, a la música atonal³, asociada —en términos muy generales— a lo que es el expresionismo o aun post expresionismo, porque la teoría de los conjuntos aplicada a la música es relativamente nueva; quizás los primeros libros teóricos al respecto aparecieron hace unos 25 años. Eso también da la oportunidad de escribir música que no necesariamente es atonal en el sentido dodecafónico⁴, porque en el dodecafonismo se supone que la idea musical debe de tener las doce notas, sin que se repita ninguna de ellas para que no exista un centro tonal —al insistir en una nota podés crear la sensación de un centro tonal. En la teoría de los conjuntos, por medio de las dis-

tintas posibilidades que tiene el set de notas que escogió el compositor, podés eliminar por el tiempo deseado ciertas notas y hacerlas aparecer a voluntad de manera que ese recurso te da la oportunidad de refrescar ciertos momentos de la composición al eliminar ciertas notas y luego hacerlas reaparecer. Podríamos compararlo al concepto de la modulación⁵ en la música tonal, cuando estás en una tonalidad, hacés una modulación a otra tonalidad y eso te puede dar la sensación de renovación, de frescura; aparece una nueva tonalidad. Aunque la idea de modulación es propia de la música tonal, en el caso de la teoría de los conjuntos se puede lograr esa sensación de renovación. Una de las características del dodecafonismo es que las doce notas aparecen de inmediato. Esa es la forma como yo utilizo la teoría de los conjuntos. El método no es más rígido que las estructuras canónicas⁶ de Johan Sebastian Bach⁷ en *El arte de la Fuga* o en las *Variaciones Goldberg*, donde se utilizan los elementos del canon en una forma severa, pero cuando escuchás las *Variaciones Goldberg* olvidás que esa es una obra escrita con una gran severidad o en la Edad Media, en el *Ars Nova*⁸, con el método

³ Atonal: principio armónico que rechaza las relaciones básicas entre los grados de la escala diatónica, concediendo autonomía a cada uno de ellos, anulando las cadencias y aboliendo el principio tradicional basado en el contraste entre disonancia y consonancia. Estéticamente el atonalismo es la característica del expresionismo alemán y austriaco. Se acepta como fecha de su aparición la de las *Drei Klavier Stücke* de Arnold Schönberg (1908).

⁴ Dodecafonismo: técnica de la armonía y de la composición denominada «de los doce sonidos». Procede directamente del período atonal organizado (1923-24). La base del dodecafonismo consiste en una nueva organización de las doce notas de la escala cromática. Op.cil.

⁵ Modulación: puede definirse como el método de cambiar de tonalidad sin molestias. así se suaviza la adopción del nuevo conjunto de condiciones tonales, o por lo menos se lo hace inteligible. Para realizar este paso se utilizan notas y acordes comunes o diferente notación (enarmonía).

⁶ Canon: la palabra significa «regla» y se aplica a esa especie de contrapunto en el cual las reglas se siguen más estrictamente. La voz que comienza el pasaje canónico debe ser estrictamente imitada nota por nota por otra voz que comienza más tarde y que encabalga a la primera. Se considera la composición de cánones como la práctica más difícil de la composición.

⁷ Compositor alemán (1685-1750) que

vivió en la Alemania protestante del norte. Su obra cierra una escuela dentro de la historia general de la música, la de la última época del estilo contrapuntístico (del cual la fuga es la expresión más definida), y dentro de la escuela alemana la del protestantismo alemán del norte, para el cual el coral fue el elemento de inspiración.

⁸ Las expresiones *Ars Antiqua* y *Ars Nova* empezaron a utilizarse en el siglo XIV, para indicar el cambio que tuvo lugar en la música de esa época. *Ars Nova* representa una liberación general de las viejas influencias. Las características del nuevo estilo fueron una mayor variedad en el ritmo, curvas melódicas más armoniosas y partes vocales más independientes. Op.cil.

de la isorritmia, que utiliza un grupo de notas llamado color y un grupo de ritmos llamado talea repetidos con severidad todo el tiempo. La *Misa de Notre Dame* que utiliza el método isorrítmico de Machault⁹ y es una de las mejores obras del *Ars Nova* francés. Los compositores flamencos del Renacimiento escribían todos esos dobles cánones con una severidad tremenda. Uno escucha esas obras y olvida la complejidad de la estructura. Claro que eso ya depende del talento que el compositor tenga para hacer uso de esa técnica.

La técnica en música es muy importante, pero el arte es una mezcla de técnica y de intuición. La intuición es importantísima, por ejemplo en *La Consagración de la Primavera* de Stravinski. Stravinski era un compositor de una técnica formidable, pero también de una intuición poderosa para poder crear algo nuevo. No tiene precedentes, aunque sea la continuación de la historia del arte. El ritmo es una de las enormes innovaciones que hace Stravinski, sobretodo en *La Consagración de la Primavera* —estamos hablando de 1913, ni siquiera podemos decir que es música contemporánea. Se trataba de un ballet y la polimétrica rompe con todo el concepto tradicional del ballet. En la música occidental generalmente una composición está escrita en un compás, pero cuando se combinan estos compases, se crea una irregularidad rítmica en la composición, que es lo que hace Stravinski, además de utilizar compases de amalgama, por ejemplo 7/8, la combinación de 4+3 o de 3+4, eso le da mucha irregularidad a la música y allí está la intuición, porque no hay muchos precedentes en cuanto a la polimétrica y a la polorritmia.

¿Qué importancia le das al elemento rítmico en tus composiciones?

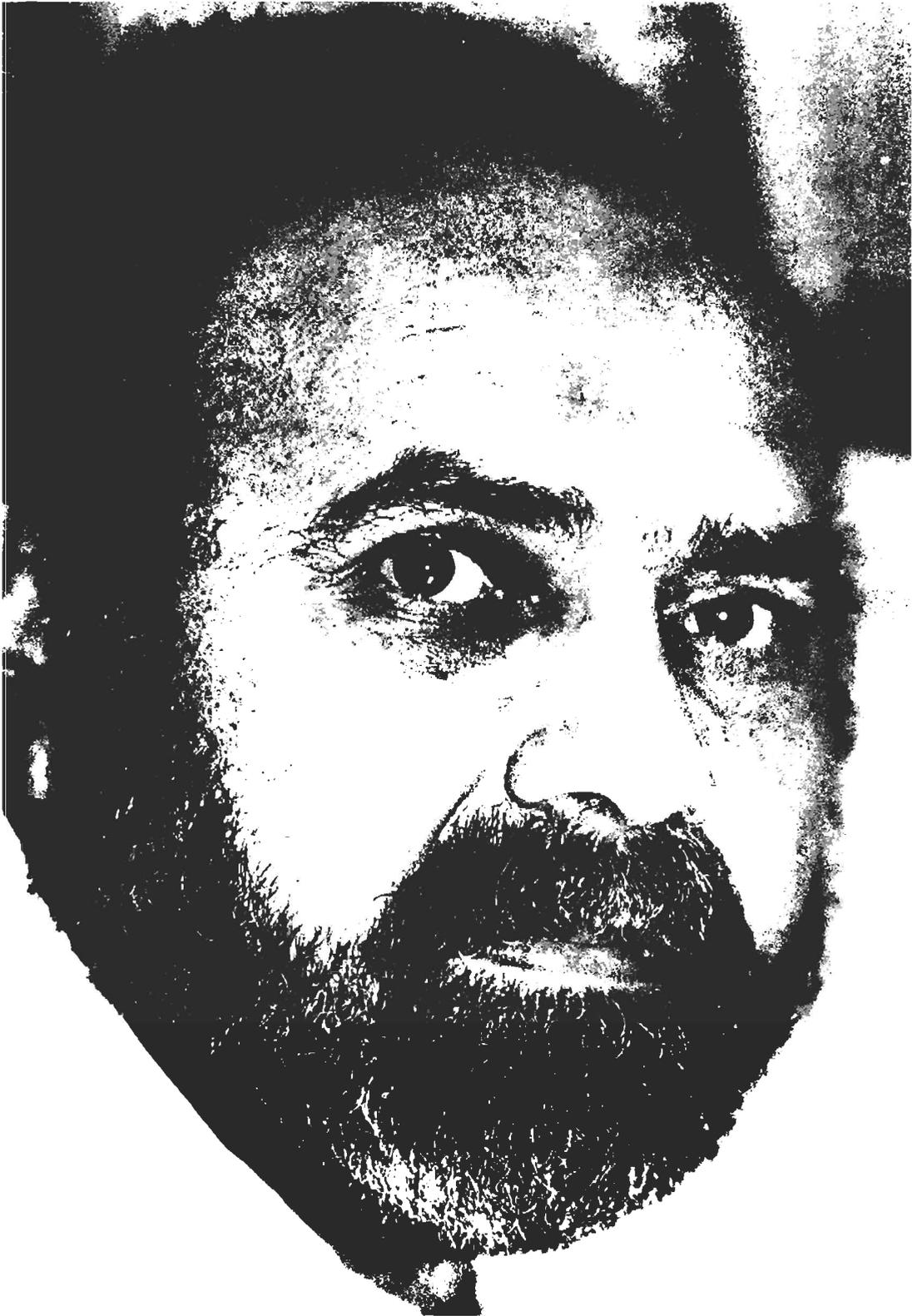
Hay un elemento rítmico importante en mis obras que he utilizado igual que otros compositores usaron la polimétrica y la polirritmia. En el caso nuestro, de América Latina, hay un elemento rítmico que proviene de la música popular y de la música folklórica latinoamericana que ha sido y sigue siendo importante. Los compositores que estuvieron en el movimiento nacionalista latinoamericano —como Héctor Villalobos, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y otros— utilizaron los elementos rítmicos que provenían de la música popular y folklórica de sus países. Ese es un elemento importante para los compositores latinoamericanos. En mi caso, utilizo muchas posibilidades rítmicas y dentro de ellas es importante el contrapunto, la mezcla de varias melodías al mismo tiempo, que también tiene que ver con el uso del ritmo, pues en el contrapunto las posibilidades de combinar distintas líneas melódicas tienen relación con la utilización de distintos ritmos, lo que ofrece una posibilidad que puede llegar a ser bastante compleja.

El contrapunto me interesa muchísimo. En la obra de los compositores, de los escritores, de los pintores se refleja su formación técnica y sus gustos —no sólo musicales, sino también literarios, plásticos y hasta de carácter científico. A mí siempre me interesaron la música y el contrapunto renacentista y medieval. Eso se refleja en mi obra. Pero también me ha interesado el barroco americano; el barroco de nuestros países tiene originalidad y fuerza rítmica, tiene una personalidad propia tanto en la música como en la arquitectura y en la plás-

⁹ Guillaume de Machault. Músico francés (1300-1377). Es uno de los compositores más importantes del *Ars Nova* en Francia. Su música de

carácter vocal es predominantemente de signo religioso. Cospes Howeler, *Enciclopedia de la Música*, 3a Ed. Madrid, 1967.

Foto: Giuseppe De Lillo



tica. Ciertos elementos barrocos que tienen que ver con el contrapunto demuestran que somos muy afines a ese mundo barroco. En literatura habría que mencionar a Carpentier, además él también era músico. Ese barroquismo de la obra carpenteriana es muy de nuestro mundo, lleno de un montón de cosas, mezcolanzas de muchas corrientes culturales, que le da una característica propia. En *Los Pasos Perdidos* el protagonista es un compositor que de repente se encuentra con esa iglesia de barroco europeo donde hay unos ángeles tocando maracas y claves; eso ya no es precisamente barroco europeo. Me ha interesado muchísimo la obra de Juan de Araujo del Perú en el siglo XVII; me parece extraordinaria y cuando él utiliza en algunos villancicos este dialecto negro del Perú, mezcla de lenguas africanas y del castellano, esa música tiene un impulso rítmico que definitivamente es americano. Mi intención es utilizar el contrapunto con cierta flexibilidad rítmica que lo aleje del contrapunto académico.

¿Las tendencias musicales contemporáneas aprecian el contrapunto?

Existen tendencias actuales que se han visto muy de moda en los años 80 y parte de los 90, como el minimalismo, que es una reacción a las complejidades que alcanzó la música en ciertos momentos, una reacción en contra de los métodos contrapuntísticos que llegaron a ser muy complejos. Por otro lado, hay otros compositores que cultivan una especie de neorromanticismo. Este siglo que termina es el más rico en cuanto a tendencias estéticas, además las comunicaciones son tan fantásticas que difícilmente los creadores de las distintas ramas del arte pueden estar aislados, a menos que decidan no tener teléfono, ni televisión, ni

Internet, ni radio. Este día se estrena una obra de X compositor en Berlín y podemos ver el estreno por medio de la transmisión en vivo vía satélite y por medio de las comunicaciones estamos al tanto de un montón de cosas que sería antinatural que todas esas corrientes estéticas no ejerzan una influencia. El mundo ha cambiado: antes te enterabas que se había estrenado *La Consagración de la Primavera* diez años más tarde y veinte años después del estreno venía una grabación a El Salvador. Tenían que pasar muchos años para enterarte y descubrir las obras. En el siglo XIX era así, como no había grabaciones tenías que ir a un concierto. Está el caso de Juan Sebastián Bach...

¿Que fue a ver a Buxtehude?...

Que caminé como doscientos kilómetros para ir a oír a Buxtehude. Ahora es distinto. Uno se puede dar cuenta de que su estilo de composición —si es que uno tiene un estilo— cuenta con raíces y fuentes en muchos lados. Hay todavía ciertas tendencias que quieren cultivar un nacionalismo a ultranza en determinado país. Eso es bastante absurdo, aunque quisiéramos hacerlo, inconscientemente vamos a...

Tomar influencias de otros...

Sí, porque no vas a vivir encerrado en una cápsula. Vendrán otras reacciones en pro de un nacionalismo, de hecho ya las hay. Existen muchas corrientes estéticas, como las del posmodernismo, porque se supone que estamos viviendo en la posmodernidad, pero quién sabe, todo cambia tan rápido. En el posmodernismo los estilos han sido más eclécticos, en una sola obra de arte pueden convivir varias corrientes estéticas. Es muy difícil definir. Hace unos 30 años se podía definir con cierta

facilidad que era la vanguardia musical. Si te preguntaban podías decir: está la forma abierta, los compositores aleatorios, la música electrónica o la estocástica de Xenakis, la ley de probabilidades. Hoy en día, ¿qué es la vanguardia? Yo no sabría definirla. Por un lado tenés a estos que reaccionaron en contra de las complejidades, el minimalismo; por el otro, los que cultivaron una tendencia de música muy estática, también como una reacción en contra de las complejidades. Si me preguntaran cómo defino lo que hago, no sabría qué decir: me interesa el contrapunto, me interesa esto o lo otro, pero no definirlo ni encasillarlo.

¿Podríamos decir que en tu caso la melodía es más importante?

Hay un aspecto melódico no tradicional, es más, me interesa mucho. En el caso del contrapunto, intento que las melodías que puedan formar este contrapunto, tenga cada una independientemente un verdadero sentido melódico, que no sea un mero relleno. Lo ideal es que todas las voces tengan una personalidad, un sentido melódico. Para mí es muy importante, aunque hay gente que pueda opinar que no hay mucha melodía en mi música —es otro concepto de melodía.

¿El concepto de todos los elementos musicales es diferente?

Y distinta época. En mi música hay elementos modales que vienen exclusivamente de ese interés que he tenido por el Medioevo y por el Renacimiento.

¿Los siete modos griegos?

Sí, los modos griegos tomados por el gregoriano. Son elementos que me han interesado

mucho, desde antes que estuviera de moda el canto gregoriano de Santo Domingo de Silos. El gregoriano tiene unas características melódicas tan especiales, que no deja de haber algo de misterioso en todo eso, porque una cosa es hacer el análisis en frío —eso me ha sucedido analizando obras—, pero cuando lo escuchás, trasciende y uno se sigue preguntando: ¿por qué suena esta obra así? Hay algo misterioso y eso es una de las maravillas del arte, ese elemento que no se puede definir del todo, ni siquiera por el análisis más científico que se haga de una obra de arte. Siempre habrá —si se trata de una gran obra— esa cosa misteriosa que no tiene explicación.

¿Has compuesto música popular?

No, en el sentido popular comercial. Ese es otro tema muy difícil de definir. La brecha enorme que hay, en los últimos 60 años, es una cosa realmente nueva en la historia de la música, la brecha entre la «música culta» o «académica» o «clásica» como genéricamente se le dice y la música popular. Esa brecha no existía hace 60 años.

¿Los compositores utilizaban los elementos populares en sus obras?

Sí, desde siempre. Es hasta ahora que se ha abierto esa brecha y se debe al excesivo comercio de un producto, es un fenómeno inevitable de las comunicaciones, de la producción de discos en masa. Se ha escrito con fines puramente comerciales mucha música fácil, banal, que ofrece muy pocos valores estéticos con la idea de «esta canción puede pegar y voy a vender dos millones de discos». Ese es uno de los factores que ha contribuido a que esa brecha crezca. Para no ir muy lejos, los compositores de principios de este siglo compu-

sieron piezas populares, por ejemplo Stravinski compuso un tango en *L'histoire du soldat*, un ragtime. Juan José Castro, el compositor y director argentino, escribió una serie de tangos mucho más sofisticados, que vienen de la música popular.

¿Y Piazzola?

Piazzola es un caso difícil de clasificar, porque el tango es definitivamente música popular, pero más sofisticado, mucho más elaborado. El otro día escuché en Venezuela una pieza de Piazzola para cuarteto de cuerdas. Qué más clásico que la formación del cuarteto de cuerdas, acorde de Mozart, de Beethoven, de Haydn. Una obra que tenía los elementos característicos de su estilo, el tango, pero mucho más sofisticado, al igual que su *Concierto para Bandoneón y Orquesta*, ya no se trata de una música popular que tienda a lo comercial o a lo fácil, es algo más elaborado. Lamentablemente, hay música comercial de un pésimo gusto —hay mucha gente que no estará de acuerdo conmigo, porque la compra— y si vamos más allá de lo que es la música en sí, las letras son de una pobreza increíble, quizás habría que admirarlas por eso: son tan malas que tendríamos que admirarlas por eso. También en el ámbito de lo que se ha llamado música «cultura» o «clásica» ha habido cierta tendencia a lo comercial, lo cual puede ser muy peligroso. Hace algún tiempo escuché a Octavio Paz hablar sobre ese problema del exceso de comercialismo en el arte, muy peligroso porque desvirtúa lo que es el arte propiamente dicho. La música popular y folclórica de Latinoamérica ha tenido una influencia importantísima en el desarrollo de lo que es la música «cultura». Dentro de la música culta de

hoy hay influencias, por ejemplo del jazz, que no son nuevas: Ravel con su *Concierto en Sol para piano y orquesta*, el mismo Stravinski, Darius Milhaud y muchos otros compositores que tomaron elementos del jazz y los incorporaron a su música. También habría que ver la influencia del rock. Estoy seguro que la hay: es cuestión que con el tiempo se vaya aclarando. Uno tiene que hacer lo que cree que tiene que hacer, no con el fin de vender un millón de copias de un disco. No digo que no se deba ganar dinero con el arte, por supuesto, de eso vive uno...

¿Qué pensás del jazz?

No soy especialista en jazz, pero a los compositores como Ravel o Bernstein, el jazz les ofreció otra forma de ver el ritmo. El jazz es de las pocas corrientes estéticas que conservan la improvisación, una tradición que se perdió. Bach era uno de los grandes improvisadores; Beethoven también era famoso por improvisar, pero por alguna razón eso se perdió en la música culta. Händel escribía en sus conciertos para órgano los términos *ad libitum* y una especie de guía con la intención de que basándose en eso el ejecutante debía improvisar. El jazz tiene eso porque te da una serie de armonías básicas y sobre esas armonías básicas hay una serie de improvisaciones. Desconozco la conexión que pueda haber del barroco con el jazz.

Hacía mucho que no escuchaba que un compositor de música clásica se refiriera a la improvisación en la historia de la música y la relacionara con el jazz.

Sí, los compositores escribían el bajo cifrado, el bajo continuo y sobre eso improvisaban, era la práctica común.◆

OBRAS DE GERMAN CACERES

- Yulcuicat*, suite para orquesta, 1973.
- Cuarteto de cuerdas No 1*, 1974.
- Tres canciones* para soprano y cuarteto de cuerdas, 1975.
- Cuarteto de cuerdas No 2*, 1976.
- Concerto para arpa y orquesta*, 1977.
- Bálsamo*, ballet para orquesta, 1978.
- Estancias*, cantata para soprano y orquesta, 1979.
- Tres canciones epigramáticas* para soprano y piano, 1979.
- Concierto de Cámara para piano y quinteto de cuerdas*, 1979.
- Concerto para cuerdas*, 1979.
- Sonata para violín y piano No 1*, 1980.
- Concerto para viola y nueve instrumentos*, 1980.
- Tres Cantos* para coro a capella, 1981.
- Sonatina* para Guitarra, 1981.
- Cuatro Cantos* para soprano y piano, 1981.
- Concerto para piano y orquesta*, 1981.
- Sonata para Viola y Piano*, 1982.
- Premisas*, cantata para soprano y cuarteto de cuerdas, 1982.
- Sonata para oboe, cello y piano*, 1983.
- Sinfonía para gran orquesta*, 1983.
- Sonata para piano*, 1984.
- Cantos de fácil palabra* para soprano, flauta y cembalo, 1985.
- Tres Piezas* para clarinete bajo, arpa y vibráfono, 1987.
- Cinco deploraciones* para flauta solo, 1988.
- Cuatro piezas* para flauta y fagote, 1988.
- Concerto para instrumentos de viento*, 1988.
- Diferencias* para gran orquesta, 1988.
- Tres canciones* para soprano y orquesta, 1988.
- Sonata para violín y piano No 2*, 1988.
- Concerto para violín y orquesta*, 1989.
- Tres estudios sobre el silencio* para piano solo, 1989.
- Concierto de Cámara No 1*, para flauta, oboe, clarinete, fagote, piano, cuarteto de cuerdas y contrabajo, 1990.
- Cantos* para soprano y ocho instrumentos, para flauta, oboe, clarinete, fagote y cuarteto de cuerdas, 1990.
- Trio* para violín, cello y piano, 1991.
- Partitas* para flauta, oboe, clarinete, cémbalo (o piano), violín y cello, 1992.
- Cantata* para coro y orquesta, 1992.
- Lacónicas* para piano solo, 1993.
- Deploración* para gran orquesta, in memoriam Julián Orbón, 1993.
- Cuatro Piezas* para violín solo, 1993.
- Concierto de Cámara No 2* para dos violines, cello y cembalo, 1994.
- Fantasia sobre una cadencia de Gesualdo* para dos oboes, dos clarinetes, dos cornos franceses y dos fagotes, 1994.
- Tres canciones* para soprano y piano, 1995.
- Cuarteto de cuerdas No 3*, 1996.
- El Señor de la Casa del Tiempo* para soprano y piano, 1996.
- Fanfarría para San Salvador* para cuatro trompetas, cuatro cornos franceses, tres trombones y tuba, 1996.
- Villancico del calendario* para coro a capella, 1996.
- Tiento* para orquesta de cámara, 1996.

Camilo Minero

ARTE Y PARTE NUESTRA

José Roberto Cea

El pintor Camilo Minero obtuvo el Premio Nacional de Cultura 1996. Su perseverancia creativa, su dominio técnico, su permanente producción y su visión de mundo, son algunas de las virtudes de este artista plástico. El escritor José Roberto Cea presenta una semblanza de la obra, de la personalidad y del contexto social en que se desarrolló Minero.

«En la vida todo es fruto de montaje.
Hace falta solamente averiguar con arreglo
a qué principio ha sido realizado».
Victor Sklovski: *La energía del error*

El Premio Nacional de Cultura, Rama de Artes Plásticas, correspondiente a 1996, fue conferido a Camilo Minero; para tomar esta decisión, el Jurado Calificador destacó: «Ha sido fiel a una visión de mundo, la cual está impregnada de un respeto por los valores de nuestra tradición, y los rescata».

Quienes hemos estudiado su trabajo creador, eso hemos descubierto: una fidelidad a sus creencias estéticas puestas al servicio de su sociedad.

Camilo Minero nació en Zacatecoluca, el 11 de mayo de 1917. En su ciudad natal hizo estudios con el maestro Marcelino Carballo (1874-1949), luego pasó a la Escuela Nacional de Artes Gráficas, estuvo cerca de Luis Alfredo Cáceres Madrid (1908-1952) y Pedro Angel Espinoza (1891-1939), quienes le enseñaron una visión de la



Jardineras (piroxilino).

De origen popular y siempre al rescate del imaginario nacional, Minero nunca fue una víctima de las modas.

salvadoreñidad y un instrumental para su oficio, como también lo hizo otro Maestro: José Mejía Vides (1903-1993), Premio Nacional de Cultura, en 1976. Entre 1956 y 1960 Minero estuvo becado en México, D. F., por cuenta del Estado salvadoreño para estudiar pintura mural en el Instituto Politécnico Nacional y grabado en el Taller de Gráfica Popular. En 1965 fundó con los pintores José Mejía Vides, Mario Escobar (1915-1982) y Armando Solís (1940), la Galería Casa del Arte, que funcionó en la Calle Arce, frente al edificio Groz, hasta 1973. Fue profesor del Taller de Artes Plásticas de la Universidad de El Salvador desde 1970 a 1979; a raíz del conflicto bélico que padecimos la mayoría de salvadoreños, se exilió en la década de los años ochenta; a su regreso al país se reincorporó a ese Taller de la Universidad por 1993.

Camilo Minero desde sus años de estudiante realizó acciones para vincular su obra creadora con la mayoría de sus gentes, así lo tenemos por los años 40 a los 50 animando el grupo de pintores llamados «Los Independientes», quienes hacían exposiciones al aire libre: los portales que rodean al parque Libertad, bajo los árboles del parque Bolívar, lo que fue la plaza Barrios y otros sitios como el parque Cuscatlán fueron sus galerías; allí donde llegaban las gentes a descansar o pasar su tiempo de desocupados, estaban esos creadores con su obra pictórica como con sus explicaciones para los curiosos habitantes ciudadanos que veían aquello como una rareza que no entendían muy bien; los pintores querían despertarles el interés por la pintura, cuestión un tanto romántica y difícil en cuanto que nuestra gente —en su mayoría— por su precaria situación económica, no puede vivir estos goces, está más pendiente de la sobrevivencia que de aspectos que la enriquezcan en lo espiritual, pero aún así «Los Independientes» y «La Sociedad de Pintores Jóvenes de El Salvador», hacían sus acciones cada fin de semana o en los períodos vacacionales de las fiestas patronales.

En los años 70, Camilo Minero con otros pintores, fundó el Jardín del Arte, en una de las aceras del parque Cuscatlán frente al Hospital Rosales, en la Alameda Roosevelt. De aquellos pintores contestatarios y bulliciosos de por 1944 y años posteriores, solamente Camilo Minero trató siempre de comunicarse con su gente,



Minero es un hombre atento al contexto en que le ha tocado desarrollar su oficio, lo que le ha permitido airear los laberintos de su creación.

no perdió contacto con su origen popular, fue coherente en su relación con las galerías comerciales a la hora de vender su obra, las modas que éstas propician no lo alcanzaron, siempre en lo suyo, al rescate del imagi-

nario popular (estemos o no de acuerdo con su visión de mundo), siempre orgánicamente vertebrando lo suyo: manifestar los deseos y logros de una zona de la salvadoreñidad, los anhelos y angustias de este conglomerado que busca un mejor estadio para su cotidiana vida, su utopía está en el diario vivir no en el futuro lejano; Camilo Minero ha sido el único pintor nacional, de este tiempo, que ha sufrido cárceles y exilios por pensar y actuar como lo hizo. Fiel a sí mismo, como lo señala el Jurado Calificador que le concedió el Premio Nacional de Cultura: «Las modas, tan nefastas para la creación, principalmente en creadores de pueblos que están configurando su conciencia de lo nacional, en base a su identidad, en el Maestro Camilo Minero no han tenido presencia, ni las ignora».

Esto lo ha llevado a escribir artículos periodísticos que tratan del desarrollo de la pintura en nuestro país, así como a teorizar sobre su misma creación y la de los demás pintores salvadoreños. Es un hombre atento al contexto en el cual le ha tocado desarrollar su oficio, eso es muy importante, siempre es necesario el diálogo para



Joven con perrito (piroxilina).

airear los laberintos de la creación; entre los documentos teóricos de Camilo, tenemos su *Imagen de la pintura actual en Centroamérica y Una carta a los pintores jóvenes salvadoreños figurativos y no figurativos*, en la que señala: «La enfermedad prematura de los jóvenes artistas, de ser pintores de nuestro tiempo, los arrastra ciegamente a ser pintores servilistas de los politiqueros de rueda; con facilidad se estrechan a cualquier corriente moderna de ultramar casi siempre ya agotada, y lo peor aún sin comprenderla, ni mucho menos haber estudiado a fondo sus orígenes de tipo social e histórico para sentirla. Tales pintores fácilmente se ponen simplemente a mimetizar el arte en hábil artesanía. La comparación cabe: los pintores no figurativos de Centro América son como las costureras. Ellas tienen los ojos puestos en las modas de París o Nueva York. Es triste comprobarlo, pero los catálogos y las revistas que por aquí circulan profusamente atiborradas de grabados de la llamada pintura y escultura modernas, son las principales fuentes de «inspiración» de los pintores criollos.

«La cleptomanía de los artistas centroamericanos, animados por su magnífica memoria visual, los induce servilmente a hacer pintura impersonal, es decir, sin estilo propio. Un arte impersonal que no es más que la expresión creativa de una lamentable ignorancia estética. Indudablemente, por la ambición de ser artistas «modernos», «universales», como acostumbran vociferar. Es triste, pero es verdad, el arte ha perdido su autenticidad americana; cabe decir sus fuerzas telúricas. El arte en Centro América no representa actualmente un papel importante en América Latina, ni como buena imitación de las corrientes importadas». Y agregaba en ese 8 de diciembre de 1969: «Precisamente la pintura en El Salvador es difusa, porque carece de sello distintivo, hay un espíritu moderno que se manifiesta, no cabe duda, pero no se ha afirmado un estilo moderno característico del siglo veinte centroamericano (...). Tenemos la firme convicción de que si un pintor es figurativo por conciencia propia y después salta a lo abstracto, no está evolucionando ni modificándose. Tampoco nos convence que si un pintor permanece abstracto ya es pintor moderno; los cambios de un pintor no consisten en saltos de un estilo a otro; los cambios son algo fundamenta-

*Minero ha sido el
único pintor actual
que ha sufrido cárce-
les y exilio por pensar
y actuar como lo hizo.*

les. Es la esencia del arte, el milagro de crear.

«Para terminar estas líneas, debo decir: Pintores seguid vuestras convicciones, vale más no ser nada que ser el eco de otros pintores. Lo bello en el arte es la verdad bañada en la imaginación que hemos recibido ante el espectáculo de la naturaleza. El alma de la belleza es la verdad.

«Comprendemos lo arriesgado que es emprender la tarea de hablar sobre esta rama, no dudamos que se puede caer en muchos desaciertos e incomprendiones, pero es de imperiosa necesidad decir algo».

Y siempre lo dijo Camilo, muy consecuente con su manera de pensar y hacer su obra, ya lo dijimos y lo confirmó el Jurado Calificador mencionado antes: «No se ha desviado de una ruta creadora, la cual siempre propugnó por enriquecerla con los hallazgos de otras culturas de nuestra América y del mundo, sabemos que el flujo y reflujo que ellas comunican, enriquecen lo nuestro en cuanto nos ayudan a ver mejor la salvadoreñidad».

La obra más valiosa de Minero está encarnada en nuestra dolorosa realidad, se impregnó de su entorno para dejarnos lo mejor de lo suyo, lo esencial de esta salvadoreñidad salvatrucha que suda la historia no la perfuma en actos oficiales y oficiosos, si la pone olorosa es a su manera. Como de todo ello viene la obra creadora de Camilo, para unos que no saben o no quieren saber de la estética de lo feo, la obra de Minero es





Durmiendo
(xilografía).



A la izquierda: **Niños del arenal** (piroxilina)
Arriba: **Niños mendigando** (tinta china). A
la derecha: **Joven pensando** (xilografía).



«fea», impresiona mal, nos muestra algo de lo que rodea a la mayoría de salvadoreños, nos hace ver bien el entorno; a quienes choca esta obra ¿no se han visto en su totalidad de persona reales y concretas en su cotidianidad? ¿No se quieren ver desde su interioridad qué hacen y por qué lo hacen? ¿A quiénes afectan y ayudan con sus acciones? Además ¿es que solamente un concepto de belleza hay?

¿No hay varios?



Vanidad (impesto).

Para nosotros lo mejor suyo está en el grabado, como su *Niño sentado en la acera* y *Niño con guitarra*, realizados en piedra litográfica; así como los hechos en madera de hilo: *Flor de Fuego* y *Paisaje*, a todo color en un alarde técnico; también tenemos sus retratos de: Francisco Gavidia, Alberto Masferrer, Carlos Marx, Oswaldo Escobar Velado y los Dibujos de «Bolívar», un poema de Miguel Angel Asturias.

En pintura como en acuarela también ha desarrollado una labor aceptable, aunque unos cuadros nos parecen hechos muy a prisa, sin el debido acabado, pero tienen cierto candor, ingenios en el mejor sentido de la palabra, esto lo señalamos por sus cuadros amarillos con girasoles y los demás de su etapa cruzados por líneas haciendo triángulos, como los paisajes suburbanos y urbanos donde abundan los personajes pueblerinos abordando autobuses; también tenemos los autobuses repletos de pasajeros con niños de miradas perdidas y escuálidos.

En otros cuadros se destacan niños jugando y nos muestran así su plenitud de niños tristes, juegan de «Acucucho»

o «Saltaburro», bailan trompos, elevan piscuchas o juegan otros juegos y no olvidan el Tiovivo o la Rueda de Caballitos de sus emociones desde que los montaron en la otra, la que llega a la feria anual del pueblo. Otros niños se duermen en las aceras de las calles citadi-

nas, a las orillas de los ranchos o en las puertas de sus destartaladas piezas de mesón...

Temas nuestros, cotidianos de cierta zona de la salvadoreñidad salvatrucha como ya dijimos, hechos con amor, con poesía dramática y colores oscuros, a veces violentos aunque sean tenues violetas o azules delicados. Los ojos de sus niños, de sus hombres y de sus mujeres, no miran con odio, ni resentimiento, sino con angustia y soledad o indiferencia, no tienen esperanza, es lo que duele, la inconsecuencia con su situación que agrede y penetra en uno cuando se es sensible al dolor ajeno y no de piedra o enajenado por los sirenazos del sistema enajenante que padecemos, cuando se es sensible de verdad y no sensiblero como los telenoveleros del sistema, o los cómplices de esta situación.

En síntesis, Camilo Minero tiene una expresión creadora dramática, aun en sus paisajes más alegres aparece el dramatismo de su visión creadora, por muy alegres que sean siempre se nota en ellos la mano del hombre angustiado, triste, que trabaja en medio de estos paisajes calcinados o floridos de nuestro país; aun en aquellos donde hizo predominar el amarillo para darles más luz amotinada, siempre hay un toque dramático, cierta tristura, un toque de soledad, de angustia de mirar con amor para hacer mejor esta realidad de vida cotidiana y no mirarla con espejuelos de turista despistado o depredador: penetrar en estos paisajes físicos y humanos para desentrañar su esencia y mostrárnosla para que hagamos mejor este vivir, donde todos gocemos lo gozable.

Aparte de la tristeza y tristura que nimba la obra de Minero, también hay que destacar que no tiene sentido del humor, sus goces son amargos, lógico, él se define como un triste, un angustiado, pero no amargado, esto se encuentra muy bien definido a lo ancho y largo de su vida creadora, siempre fue consecuente con lo suyo, con su pensar y acción, no anduvo a caza del perfume hipócrita del sistema imperante, sino que sudó con sus pinceles y demás instrumentos que usó y usa en la realización de su obra, ya sea encausto, piroxilina, acuarela, óleo, ricos empastos o pigmentos duros más tinta lavada, enriquecido esto con su visión creadora, que como lo señaló el Jurado Calificador que le adjudicó el Premio: «Esta visión creadora no solamente estuvo en su trabajo como pintor y grabador,

Minero tiene una expresión creadora dramática, aun en sus paisajes más alegres hay dramatismo.

sino también en sus enseñanzas y en sus escritos teóricos sobre su oficio y el de los demás pintores salvadoreños, así como en sus investigaciones históricas de y sobre el oficio del pintor y el docente de las artes en El Salvador.» Esta visión la matizó con su accionar de ciudadano en cuanto que en su calidad de tal «participó, además del rescate de la nacionalidad para ampliarla donde la hubiese, o crearla donde no estuviese, la conciencia de la salvadoreñidad en el contexto de la identidad nacional que es parte de lo centroamericano en la amplitud de nuestra América. Esta acción de civilidad la enriqueció con su conducta cívica y por supuesto con su obra creadora, de investigación y docencia artística, las que también fueron enriquecidas por sus acciones en y con la sociedad civil».

El Jurado Calificador destacó la perseverancia y el coraje que Minero tuvo para hacer lo suyo.

Así terminó los numerales de su Acta el Jurado Calificador que le otorgó el Premio Nacional de Cultura a Camilo Minero, confirmando su perseverancia y el coraje que tuvo para hacer lo suyo, para realizarse pese a los

valladares y contratiempos que tuvo en su cotidiano vivir, las contradicciones con el medio incomprensivo que su conducta le trajo, que ello nos sirva para tener un accionar más libre y creativo en el enriquecimiento de nuestro patrimonio cultural, que sepamos encontrar más autenticidad ante el desconcierto y la dispersión que presenta en la actualidad nuestro entorno cultural, económico y político, así como el ideológico, entendemos esto como un sistema de ideas que nos sirven de combustión para hacer aportes al Patrimonio Cultural de El Salvador, vamos hacia un nuevo Renacimiento que otros pueden llamar postmodernidad que no es más que volver a nuestros orígenes. No perdamos de vista que la globalización integral nos tiene en su mira y nos puede tragar del todo sin dejar vestigio nuestro si no sabemos valorar lo que tenemos y deseamos con ese tener, que sea para bien de la salvadoreñidad. ♦

*Cuscatlán: Tierra de Preseas
o lugar de joyas y collares,
28 de noviembre de 1996.*



Campesinas (piroxilina).

BIBLIOGRAFIA

- Sklovski, Víctor: *La energía del error*, Editori Riuniti, Roma, 1984.
- Acta del Jurado Calificador del Premio Nacional de Cultura, integrado por Arq. Sonia Melara, Presidenta de ADAPES: Asociación de Artistas Plásticos de El Salvador; Lic. Rosemary Vásquez Liévano, Directora de la Escuela de Diseño Gráfico de la Universidad Dr. José Matías Delgado; Arq. Luis Salazar Retana, Director de Escuela de Arquitectura y Ciencias de la Comunicación, Universidad Dr. José Matías Delgado. Profesor Jorge A. Cornejo, escritor y crítico de pintura, y José Roberto Cea.
- La Pájara Pinta*, publicación de la Editorial Universitaria, Universidad de El Salvador, C. A.; No. 24; Año II, Diciembre de 1967.
- La Universidad*, Publicación Bimestral de la Universidad de El Salvador, San Salvador, Enero-Abril, Año 96, 1971, Números 1-2.
- Cea, José Roberto: *De la Pintura en El Salvador (Panorama Histórico-Crítico)*. Cuscatlán 1984/1986, Primera Edición, Editorial Universitaria, Universidad de El Salvador, San Salvador, 1986.

Róger Lindo

Róger Lindo (San Salvador, 1955), poeta y periodista radicado en Los Angeles. Muestras de su poesía han aparecido en diversas antologías, como *La margarita emocionante* y *Poesía de El Salvador*. La mayor parte de su obra permanece inédita.

De Los infiernos espléndidos

I

«Pero yo ya no soy yo...»

Romance sonámbulo

Federico García Lorca

*A veces sueño que voy entre un mar de lechuga
otras viajo interminablemente por la carretera
y mi rostro está reflejado
en los reflejos verdes de lo que he hecho*

*Pero siempre voy
por años
unas veces sobre el lomo de un caballo trotón
o ciego resbalando entre senderos de piedra volcánica
o en el asiento trasero de una avioneta
que sube y baja entre corrientes de aire
siempre creo que voy hacia algún lugar*

*Pero lo único que me importa es ir
avanzar acucillado
o con tan grande peso sobre la espalda
que apenas puedo respirar
o trepar por la noche entera de mi sueño
una cuesta infinita*

*mientras los arbustos en la oscuridad me hablan
y se burlan de mi ceguera*

*Siempre voy porque siempre he ido
me gusta llegar a un pueblo insignificante
a un ojo de agua desconocido
aterrizar y descubrir una nueva desolación*

*Por el amor de siempre ir
mis ojos se mantienen abiertos
bajo las estrellas*

*Me encanta llegar
sentarme en un comedor muy pobre
y ordenar una cena y cerveza
contento de estar cansado
cansado de estar contento*

*Y me arroban las mañanas
en que el agotamiento
hace que mi cerebro despierte
a cientos de metros de altura
de un pueblo minúsculo
al pie de un sendero rojo*

*Y sé que he de cruzar ese valle
desconocido y árido*

*Pero no sé en qué sitio dormiré
después de catorce horas de manejar un camión*

*en el que me aso contento de ir
siempre ir
y ver las ciudades resplandecer a medianoche
ciudades que a veces no puedo alcanzar
y que aparecen en los sueños de mis sueños
y que me tientan y me hacen sufrir*

*Sólo puedo escoger el movimiento
si estoy en la cima quiero ir al río
y si estoy en sus aguas tibias
quiero seguir hacia las montañas violeta del horizonte
y trepar las que siguen
devorar la fruta que crece en sus laderas
y sentarme a ver las culebras subir a las piedras
en busca de sol*

*Aún sobre las olas
me he negado a dormir*

*Junto al ronquido de los motores
después de una cena que sabe a pescado
no quiero más que permanecer de pie
para verme viajar sobre las aguas negras*

*Algunos seres emigran elípticamente
los pájaros y las mariposas se marchan
huyendo del invierno
otros van a depositar sus huevos
río arriba o a morir a otras aguas
en el océano*

*Pero mi propia migración pasa
por causas o desesperaciones
distintas
por ir detrás del silencio
y por que es la pasión,
mi pasión por el movimiento
el simple sueño de ir
siempre delante
siempre detrás de mí*

III

*Y heme aquí
en el vano intento
porque el huracán
ocupe mi lugar
en la pugna por estar de pie*

*Que me arrastre
lejos
una sola corriente
hasta un espacio
sin coordenadas*

*Yo soy la corriente
y el limbo*

XII

*Queridos
desafortunados
idealistas
uno quisiera llorar
matar algún cristal sagrado
ir a los vitrales y quedarse
solo
inventar un opio de la hora
que sirva para reírse de uno mismo*

*No basta
tener domingo
cruzar de latigazos la medida
decir
estos son mis 35
esta es mi mujer
mis escorpiones*

*Por eso quiero beber
emborracharme de viejos ahumados
de tanta corrupción del día
ocio lapidario
que merecería un tiro
sangriento
entre azahares*

*Uno quisiera
llorar entre expedientes*

zapatear
la noche entera
hacer la travesía
ladear el calibre del abismo
romper la esfera

Pero no basta rondar
tener historia excepcional
de criminal nato
con opciones

No he nacido
no soy ese loco decisivo
bebiendo
la avalancha de su luz

XVIII

Todo estará bien esta noche
llueve y no estás
te has perdido

No quiero voltear a ver
no quiero que la luz húmeda
y tus pasos
vuelvan

Tengo algo que construir
esta noche

*en que mi corazón rueda
por el laberinto*

*Le pondré música a la ansiedad
pero por favor no vuelvas
a tanto nombre
a historias duras como el centeno
a tanto fulgor pisoteado*

*Duerme
en la penumbra de tu piso
donde los volcanes velan
tu sueño de una ciudad y su río*

*Las líneas de mi mano te buscarán
en un árbol casual de mediatarde*

*Todo estará bien
pero no vuelvas
al sinfín
de
las
aguas*

CAZADORES DE EMPLEO

*Hoy lucís boba
como virgen labrada en la roca
(olas de musgo te invaden
picos y ramas te custodian)
sola
sentadita
en la esquina más musical del salón
de los desempleados
sin aliento ni ganancia
para mirarme*

*Por lo demás
si te saco a comer y bailar
y reímos rapaces
rápidamente terminarás
abriendo la boca*

*Ahí es donde entra la taxonomía
de fin de siglo
el frasco verde precisamente
es para vos*

CHINATOWN

*Es el diminuto murallas patios a resguardo
de la ciudad por hoy
encantada
y el frescor azucarado de una piel
en el restaurante artefacto mediodía
cuyas raíces saltan por los aires
de un páramo amarillo que enloquece*

*Digo: tu fisonomía flor del naufrago
la nariz recta los ojos joya para el invasor
madera de las emigraciones y dos o tres destierros
la boca aliento en medio de los mangles
los brazos piedras perfectas en el río
piernas para la mar y las invenciones del lecho*

*Barrio chino y
paseos descalzos sobre las arenas de un país
en el umbral del descontento
casas alineadas contra el incendio de la arboleda
espadas de samurai
latas de té
pistolas*

CUMPLEAÑOS

*Se ha acampado en el salón de clases. Lluve.
Los niños mondan las 9 siluetas
desde sus almohadas de tierra. Hambre.
Hemos cruzado ese valle. Lodo hasta las rodillas. Arroz,
hierro.*

*Pero qué confiados hemos sido. Nueve. Cercos.
Es mi cumpleaños. La próxima noche nos tenderemos
a soñar sobre las piedras
de Piedra.*

Jacinta Escudos

De El trópico de los olvidos

ME ENFRENTO A MI CENICERO LLENO DE COLILLAS MUDAS Y APAGADAS

Mi alma no está en un cenicero.

José Lezama Lima

*ni tampoco en el fondo de tu zapato
en forma de guijarro atormentando tus pasos
ni oliendo el polvo del camino
convertida en yegua esquinera
ni pudriéndose en una sepultura
masticando el sueño de la inmortalidad
ni sumergida en doloroso enjambre
dentro de las ramas del árbol del jardín
ni trastocada en silencio ignorante
por la maravillosa guerra de los días que corren
ni moviendo engranajes
en la ruinoso máquina del rencor
ni hablando bajito para no molestar
la callada comezón de tu sangre.*

Quizás

*en la irreconocible paciencia
de mi cuerpo destrozado por la vida
(cenizas sobre cenizas no caben en mi alma).*

Jacinta Escudos (San Salvador, 1961), escritora salvadoreña radicada en Managua. Ha publicado dos libros de narrativa: *Apuntes de una historia de amor que no fue* y *Contracorriente*. Su obra poética permanece inédita.

CAPITANIA DE PUERTO

el mar que se muere de sed en las playas infinitas.

Fernando del Paso

*Mujer de puerto con luces brillantes que se encienden y se apagan
mujer de mar adentro sirena lunar
nadadora entre las aguas del golfo de la desesperación
bebedora de sal comedora de amianto
resurrección cotidiana de entre la ceniza
payasa acróbata mortal
mujer guerrera hormiga negra zapadora
conquistadora de puentes dinamitados
mujer machete en mano en la selva abriendo trochas
mujer también a veces derrotada
abatida por el desencanto las muecas el silencio
mujer acurrucada entre palmeras para hallar sosiego
yo
mujer
que solamente encuentra palmeras
en las playas de tu cuerpo.*

CAZADORA

*Animal de monte debo seguirte
esperarte escondida
cazarte con flechas envenenadas
reconocer tus huellas
encontrar tu guarida
acorrallarte
estar allí
cazadora paciente
hasta tenerte
preso víctima indefenso
mío nada más
para comerte
o dejarte ir
si el miedo en tus ojos
conmueve
la piedra
que es ahora
mi corazón.*

AMOR COMO DE ALACRANES

*Y, hoy más lejos que nunca,
más callado, más disperso,
más ajeno que nunca.
Pero, por sobre toda contradicción,
hoy más mío que nunca,
aunque nuestras bocas no se crucen
para murmurar excusas de amor.
Sí,
en todo caso,
están esos no-sé-cuántos millones de habitantes
entre vos y yo
(vos tan extraño como siempre
que deberías ser «usted»),
y todas esas infraestructuras monstruosas,
el progreso galopante,
el humo, las calles, los puertos,
los insomnios de papalota
que me perturban la oscuridad,
los nombres extraños que necios
se me agolpan en la frente.
Sí,
vos encorvado, ausente, cansado
como nunca o como siempre,
tan ajeno y tan mío*

*como en cualquier noche en que vos (usted),
tan convertido en pesadilla
(pesadilla porque sé de antemano
que despierto y no te encuentro),
te me enredás en el pelo
o los ojos
y entonces vos (usted),
tan convertido en tanta gente,
en tanto rostro pasado, apagado,
en tantos cuasi amores
que se deslizaron como reptiles
por los adoquines de mi carne,
vos tan así:
tan ajeno y tan mío
que no lo podés evitar.*

*Entonces yo,
tan anacrónica, tan sin puertas,
yo tan así,
tan torpe que no soy capaz de surgir
como una Venus por entre las espumas del mar,
yo tan sin descanso
por la perpetua tortura de tu recuerdo
y por el insistente golpeteo
de mi amor/odio,
yo tan así,
tan vacía de manos
que me escondo entre los montarrascales del camino,
que sudo y congelo mis sueños
sin resultado alguno,*

*que no creo pero insisto en creer,
entonces mi nombre que se aniquila por tu ausencia.*

*Y los tiempos o los días
son pura arena perdida entre los dedos.
Se acaban los juegos y las promesas,
todo se redime de su papel fatal:
quemamos el sol o la luna,
nuestros más hondos anhelos,
toda pregunta y toda respuesta,
todo lo prohibido y todo lo reglamentado:
y entonces tan así,
tan sin nada, tan sin todo,
tan sin lujuria, tan sin celos,
o quizás mucho más desnuda aún,
te me aparezca por entre tus piernas
como alguna especie de gato entre la grama
(vos mi monte más tenebroso, mi bosque),
o por entre tu pecho desnudo
(porque para ese entonces
ya habrás aprendido a desnudarte sin miedo
ante mi honestidad);
o quizás, peor aún,
no te dé tregua
y te me aparezca así,
tan desnuda que te va a dar miedo,
por entre tus labios de macho impuro,
y allí sí
(como si fuese el único, recóndito, sagrado lugar),
voy a surgir como una diosa-serpiente*

*por entre la espuma de tu saliva mentirosa
y por entre las espumas de las salivas
de todas las mentiras del mundo.*

*Entonces yo tan así,
y vos tan así,
y la grama y las flores y los campos de batalla
tan predispuestos para el culminante,
imborrable, memorable instante
en que más que tu carne,
yo termine poseyendo tu alma de animal perdido,
tu sed y tu hambre de vagabundo,
tu eterna manía de ser hombre de paso.*

*Por eso es que hoy
vos (usted), has sido
tan ajeno y tan mío,
pero ya más puro
o más muerto
o más amado que nunca,
o más amado que nunca.*

Rigoberto Paredes

De Estación perdida

MEMORIA DEL SOLO

*¿En qué ajeno paraíso abandonaron
mi humeante corazón, quemado vivo, las mujeres que amé?*

*¿Bajo qué cielorraso se desnudan
y muestran victoriosas el reino que perdí?*

Yo, en cambio, nada guardo: ni dicha ni rencor.

*Una a una me dieron la gloria merecida
y derrotado fui con sus mejores armas.*

*El amor es la única batalla
que se libra en igualdad de condiciones.*

*Yo no pude escudarme, devolver las palabras
con la misma osadía, sin cuidar mis entrañas
y los más leves golpes*

me alcanzaron de lleno a la altura del pecho.

*Dado ahora a morir en cama extraña
(orgullosa de mí, en paz conmigo)
cierta gloria atesoro, ciertos nombres,
como el viejo guerrero que alivia sus heridas.*

Rigoberto Paredes (Honduras, 1948) ha publicado varios volúmenes de poesía, entre los que destacan *En el lugar de los hechos*, *Las cosas por su nombre* y *Materia prima*. Junto con Roberto Armijo preparó la antología *Poesía Contemporánea de Centroamérica*, publicada en Barcelona. Actualmente es subsecretario de Cultura en su país.

MEMENTO

*Vencido, te relames en los labios
un incierto dulzor, los viejos sinsabores
de otros cuerpos: nada tuyo
te queda, nada de cuanto diste
ha vuelto salvo ni recompensado.
El amor es así: gloriosa pérdida
de prendas y batallas,
o a veces, solamente, un injusto recuerdo,
cierto invicto deseo
que juraste guardar hasta la muerte.*

NADA PERDURA

*De amar, de haber amado
queda tan sólo, amor, una vaga palabra,
un turbado cansancio, un desaliento,
como si algo, a lo lejos, se apagara.
Una honda caída, un golpe seco
o un quejido entre labios
quedan tan sólo, amor, de haber amado.
Aquel tiempo, otro tiempo,
de ardor y sacro sexo,
ya es ceniza.
Nada perdura, amor, de amar, de haber amado.*

MESTER DE HUERFANIA

*A quién espero aún, a quién espero
cuando vuelvo mis ojos al claror de otros días.
En vano me deleita este cielo de abril,
el lúbrico artificio de sus nimbos.
A una beldad yo busco, a una beldad perdida
en otro tiempo, lejos,
dueña y señora de mi orfandad y de mis llagas.
A ella espero aún, a ella espero
como a la vida espera un condenado.*

ODISEA

*Una sirena canta
para ti, cada noche.
Tu corazón
la escucha embelesado
y a su reino te rindes mansamente.
El amor es un mar
en que navegas
prendido como náufrago al mástil de tu cama.*

OCASO

«... hoy, no más que en el día
primero, ya anochece»
E. M.

*Pase el tiempo,
su luz monótona y errante
se pierda irremediable tras la quieta colina.
Con él te irás sin mí, como ayer,
hija mayor de la memoria.
La incierta gracia de la espuma del mar
en ti venero: te alejas y retomas,
y en tu vaivén te vas desvaneciendo como el tiempo.*

Evacuación general

Salvador Canjura

Pablo escuchó la conmoción que provenía de la calle. Su casa estaba a cincuenta metros del sitio donde los autobuses se estacionaron; los vio desde una ventana y no les dio importancia. Regresó al sillón y continuó leyendo el periódico. No había transcurrido un minuto cuando tocaron a su puerta.

—¿Quién es? —preguntó.

—Comité de Emergencias. ¡Abra, por favor!

Pablo atendió, no tanto por la voz perentoria, sino por la intriga que le causaba la presencia en su hogar de un miembro de la institución que tanto se pavoneaba en televisión. Vio al hombre de uniforme y gorra negros y lentes oscuros.

—¿Qué quiere?

—En una hora tiene que estar listo. Prepare una sola valija y sus documentos de identidad. Vendré por usted dentro de cuarenta minutos.

El hombre uniformado se alejó sin explicarle más. Lo observó caminar hacia la casa vecina y tocar la puerta. Pablo miró al otro lado de la calle: otros miembros del Comité de Emergencias repetían la misma operación. Algunas familias ya habían atendido el llamado y se dirigían hacia los autobuses con su equipaje.

«¿Qué se les habrá metido ahora en la cabeza?», preguntó Pablo a las paredes. Cerró la puerta y regresó a la sala; tomó una agenda, consultó una hoja y marcó un número telefónico. El aparato llamó dos veces antes de que alguien contestara.

Salvador Canjura (San Salvador, 1968). Pertenece a la novísima hornada de jóvenes cuentistas. Su obra permanece inédita.

—¿Bueno?

—Aló, ¿María? Oíme, aquí hay unos hombres que dicen...

—¡No tengo tiempo para hablar! Disculpame, vienen por nosotros en cinco minutos.

María colgó, y Pablo quedó conmocionado. Ella vivía al otro lado de la ciudad, eso quería decir que los del Comité estaban por todas partes. Marcó otro número, el del conmutador de la Policía. Casi de inmediato escuchó una voz grabada que solicitaba acatar las indicaciones de los responsables del área, añadiendo que había muy poco tiempo para abordar los autobuses.

Pablo se alarmó; debía estar ocurriendo algo gravísimo para que se declarara una evacuación general. Fue a su dormitorio y preparó una maleta; se trasladó a la cocina y guardó algunas latas en una bolsa. Se hirió la mano mientras buscaba el abrelatas entre los cuchillos de mesa, dentro de una gaveta; eso le recordó que sería prudente llevar medicinas, no sabía cuánto tiempo estaría ausente. Diez minutos después estaba listo, volvió a la sala con su equipaje. Encendió el televisor para indagar un poco más acerca de lo que estaba sucediendo; todo lo que pudo ver fue al director del Comité de Emergencias que exhortaba a la población a colaborar para superar la crisis. Pablo cambió los canales, presionando un botón del control remoto. En todos descubrió al mismo hombre, el mismo traje gris oscuro con la corbata rayada sobre la camisa blanca. Las palabras que oía le parecieron falsas, dedujo que trataban de engañarlo.

«Aquí debe haber alguien que me explique este lío», pensó, dirigiéndose de nuevo al teléfono; marcó otro número y esperó unos segundos.

—¿Bueno? ¿Quién es? —preguntó una voz de hombre.

Pablo tardó un poco en hablar, intrigado por el vocerío que brotaba del auricular.

—Soy yo —dijo Pablo—, ¿me podés decir qué rayos ocurre?

—No lo sé muy bien, vinieron a la casa y nos dieron instrucciones. De un momento a otro salimos a la calle para irnos en los buses. Mi esposa está muy inquieta.

—Pero, ¿ni siquiera a vos te han dicho qué sucede? —preguntó Pablo. Vio a través de la ventana uno de los autobuses, repleto, que se dirigía hacia las afueras de la ciudad. Pronto vio dos más—. Vos trabajás con ellos, deberían tenerte informado.

—No entendés —dijo el hombre—; ellos están demasiado ocu-

pados para dar explicaciones. Lo mejor es hacer lo que nos piden.

—¿Y hacia dónde nos van a llevar? —preguntó Pablo, intranquilo—. ¿Qué van a hacer con nosotros?

—No te preocupés por eso —insistió el hombre. Al fondo se escuchó que abrían una puerta—. Ellos tienen todo planeado; ellos...

—¿Qué? ¿Qué pasa con ellos?

—Ya nos avisaron. Tenemos que irnos. Buscame cuando bajés del bus. Adiós.

—¿Y dónde va a ser eso? —preguntó Pablo, exasperado—. ¿Para dónde vamos?

Nadie respondió...

Pablo insistió en el teléfono, llamando a sus familiares y amigos. La mayoría no contestaba, mientras que los dos o tres que lo hicieron alegaban que estaban a punto de partir. Comprendió que era inútil importunar a los demás; se tiró en el sillón, a padecer una interminable espera. Observó sus trofeos deportivos sobre una mesa, las plantas que adornaban la sala y la ventana, a través de la cual los autobuses continuaban pasando, abarrotados hasta el estribo de personas que eran conducidas hacia algún lugar desconocido.

Diez minutos después llamaron a su puerta, fue a abrirla con ansia. Vio al hombre del Comité de Emergencias que cotejaba una lista y hacía anotaciones con su bolígrafo en ella.

—¿Está listo? —preguntó el uniformado, sin despegar la vista de sus escritos—. Salimos en unos minutos.

—Sí, ya tengo todo preparado —Pablo se frotaba las manos, nervioso—. Pero, dígame por favor, ¿hacia dónde nos llevan?

—Usted no se preocupe por eso. Recibirá indicaciones en el momento adecuado —levantó la vista y miró dentro de la casa hasta descubrir la maleta junto al sillón—. Acompañeme, no se distraiga.

Pablo tomó su equipaje y siguió al hombre de negro que hacía anotaciones mientras caminaba. En la calle se unió a un grupo de vecinos que, junto a él, se disponían a ser evacuados. Vio a familias con bultos de ropa y mascotas, niños que marchaban delante de sus padres, ancianos cuyos rostros se dolían por el éxodo repentino de ese día. De vez en cuando el grupo se detenía, esperando al guía que se aproximaba a otra casa para recoger a más personas. Le aterró el silencio de los alrededores; nadie gritaba, ni escuchaba música. Los autobuses continuaban su tarea; pudo ver a unos amigos que viajaban dentro de uno de los vehículos, junto

a una ventana. Esos pasajeros estaban tan confundidos como él.

—Quiero que recuerden una cosa —dijo el hombre de uniforme negro en voz alta, mirando hacia delante, sin detenerse—. Nuestro autobús es el tres mil ciento ochenta. ¿Entendido? Si se extravían, indíqueme a un encargado del Comité de Emergencias que su autobús es el tres mil ciento ochenta. Esto es muy importante.

—¿Qué dijo? —preguntaron al unísono los que caminaban atrás—. Por favor, repita lo que dijo, no pudimos escucharlo.

Las personas que caminaban adelante se encargaron de repetir lo que el hombre uniformado había advertido. Sí, tres mil ciento ochenta, que no se les olvide. ¿Tres mil cuánto? Ciento ochenta, mejor anótelos en algún papel por si acaso. Llegaron a un estacionamiento donde varios autobuses esperaban a más personas. Se dirigieron al que estaba más alejado de la entrada.

—Hagan una fila —dijo el conductor al verlos aproximarse. Vestía uniforme y gorra blancos. A Pablo le pareció que la gorra era apropiada para un vendedor ambulante de helados, no para un conductor de buses que participaba en una evacuación de gran magnitud—. Entre más rápido abordemos tendremos más tiempo para alejarnos de la ciudad.

—¿Hacia dónde nos llevan? —preguntó un anciano; llevaba un retrato de una pareja de muchachos entre sus manos.

—No tenemos tiempo para explicaciones —dijo el conductor, con desprecio—. Fórmese y cálese.

—No es justo que hagan esto —dijo una mujer, a punto de llorar—. ¿Qué es lo que están escondiendo? ¿Por qué nadie quiere aclararnos nada?

—Ya les dije, señora —dijo el conductor—. No tenemos tiempo que perder. Suban y acomódense lo mejor que puedan. Salimos en diez minutos.

El hombre de uniforme negro abrió el compartimiento de equipajes, a un costado del autobús. Los pasajeros dejaron allí sus maletas y subieron al vehículo. Los asientos fueron ocupados rápidamente, el pasillo fue llenándose con los que abordaron por último. Pronto no cupo nadie más. Un hombre con uniforme azul se acercó a conversar con el hombre de uniforme blanco y el de uniforme negro, rieron y se despidieron.

—Bien, estamos listos —dijo el hombre de uniforme negro al abordar el autobús y sentarse en una silla junto a la del conductor—. Partimos enseguida.

El hombre de uniforme blanco se sentó frente al volante y encendió el motor. Pablo viajaría parado, justo en el medio. Sintió la vibración del arranque y el leve empujón que le imprimieron las demás personas cuando el autobús retrocedió un poco para salir del estacionamiento. El conductor tomó la ruta que los sacaría de la ciudad en media hora; Pablo pudo ver desde su puesto la fachada de su casa, las fachadas de muchas otras casas. Pasaron por el centro de negocios, la zona comercial y el edificio de la alcaldía. Todo era desolación, ni siquiera estaban los muchachos que se ganan la vida en las esquinas, lanzando gasolina desde sus bocas hacia las antorchas que esgrimen cerca de sus rostros. Pablo sintió frío aunque el interior del vehículo era un horno; lo intranquilizaban los semáforos que seguían funcionando sobre las calles vacías y las montañas de valijas abandonadas en las aceras, seguramente rechazadas por los delegados del Comité de Emergencias. Sobre todo lo intranquilizaba la incertidumbre, el desconocimiento del lugar hacia donde se dirigían y la razón por la cual tenían que abandonar sus hogares. Vio a los dos hombres uniformados en el extremo delantero del pasillo, decidió ir hacia ellos; se abrió paso como pudo entre las personas que protestaban contra su descortesía. Pronto llegó junto al hombre de uniforme negro, que continuaba haciendo anotaciones.

—Disculpe, señor —dijo Pablo—. ¿Pueden decirnos ahora hacia dónde vamos?

—Lo sabrá cuando lleguemos allí —contestó el hombre de negro sin voltear a verlo.

—Dígame entonces qué está ocurriendo. ¿Por qué hemos tenido que huir así de la ciudad? No pueden sólo declarar que hay una emergencia y que es necesario guardar la calma.

—Escuche, señor —el hombre de uniforme negro estaba impacientándose; se quitó los lentes oscuros y miró a Pablo a los ojos—: ¡vaya a su lugar y no me moleste!

—¡Pero tenemos derecho a saber qué sucede! ¡No pueden tratar-nos como ganado!

—¡Piense lo que quiera! —dijo el hombre de uniforme negro, molesto—. No tengo autorización para decirle más; entienda que esta es una emergencia.

—Vaya a su sitio señor, por favor —dijo el conductor, tratando de apaciguar los ánimos de ambos—. Pronto sabrá lo que sucede, no se impaciente.

Pablo bajó la cabeza, resignado. Dio media vuelta y observó los rostros de los demás pasajeros; adivinó la aflicción y la duda en ellos.

—No pueden hacernos esto —masculló, mientras comenzaba a caminar entre las personas que se apiñaban en el pasillo. De nuevo escuchó sus protestas, de nuevo sintió frío.

El conductor vio en su espejo retrovisor a Pablo marcharse hacia el centro del pasillo. Suspiró con cansancio al contemplar a través del parabrisas la interminable fila de autobuses que les precedía en la carretera. Echó una ojeada a su espejo lateral, descubrió una hilera igualmente larga tras ellos.

—¿Te ha molestado mucho ese cristiano? —preguntó al hombre de uniforme negro, que encendió un cigarrillo.

—No más de lo que esperaba. Lo que pasa es que estoy cansado de hablar.

Saludaron a un hombre de uniforme azul que se encontraba junto a la carretera, anotando los números de los autobuses que llegaban a su puesto de control.

—A propósito —dijo el hombre de uniforme negro, luego de expulsar una nube de humo por su boca—, ¿sabés qué es lo que ha pasado? Quiero decir, ¿por qué han ordenado esta evacuación tan de improviso?

—No tengo la menor idea —dijo el hombre de uniforme blanco, sin apartar la vista del camino—. En el Servicio de Transportes no nos han querido informar nada. ¿Qué hay de tus superiores?

—Son unos ineptos. No tienen la menor idea de cómo dirigir una operación de este tipo —guardó el bolígrafo en el bolsillo de su camisa—. No, ellos tampoco nos han explicado qué es lo que sucede, dicen que es un asunto muy delicado.

El hombre de uniforme negro aspiró la boquilla de su cigarrillo y distinguió las montañas que empezaban a dibujarse en el horizonte; despidió el humo por su nariz y dijo:

—Pero supongo que en el Servicio de Transportes les han dicho hacia dónde vamos, ¿verdad? Al fin que ustedes son los encargados de los autobuses.

El hombre de uniforme blanco no dijo nada; boquiabierto, clavó una mirada de estupor en su compañero... ♦

La peor parte

Rodrigo Rey Rosa

A todos, menos a ella, les dije que me iba, y me he quedado. Burlar al guardia de migración fue bastante fácil. Un golpe en la frente para significar el olvido y un brusco recordar; un discurso falso acerca de ciertas pastillas.

—Apúrese —me dijo el guardia—, lo va a dejar el avión.

De vuelta en casa, tomé un baño de agua muy caliente, como suelo hacer después de un viaje largo, pensando en las maletas llenas de ropa y libros que se alejaban sobre el mar.

Mientras cenaba, le dije a María Luisa:

—No vayas a olvidarte de que estoy de viaje, de que no estoy para nadie. Esto que ves es una aparición.

Respondió sonriéndose.

Aquella noche, cuatro personas dejaron mensajes en mi contestador. Mi amigo Felipe Otero, a las seis y media, la hora de vuelo: «Acabo de enterarme de que te ibas, al regresar del lago. Si no te has ido, llámame. O buen viaje.» Unos minutos más tarde, el carpintero, para decirme que unos muebles que le había encargado no estarían listos hasta dentro de un mes. A las siete, Alegría: «¿Mariano? ¿Es verdad que te fuiste? Escribe.» Y a las nueve: «¿Señor Milián?» Una voz desconocida, y un largo silencio. Esa no era la voz que pronunció las amenazas, pero me causó un ligero escalofrío.

Rodrigo Rey Rosa (1958), narrador y traductor guatemalteco. Su obra narrativa, publicada por las editoriales Seix Barral y Alfaguara en España, ha sido traducida al inglés (por Paul Bowles), al francés y al alemán. Residió varios años en Nueva York y en Tánger, Marruecos. «Lo peor de todo» pertenece al volumen de relatos titulado *Lo que soñó Sebastián*.

Me mudé a la habitación del fondo, donde tengo la música.

Soy persona más bien sedentaria, de modo que todo esto, aparte de las dudas y el temor, no me contrariaba. Mi casa es bastante grande.

Los primeros días los pasé entre ratos de lectura y ratos de música, con intervalos de paseos entre los muros de mi habitación. Mi principal inquietud, lo que de cuando en cuando interrumpía mi concentración, era el teléfono, cuyos sonidos llegaban a mí desde el fondo del corredor. María Luisa solía tardar en responder, y yo me acercaba a la puerta y la entreabría para escuchar.

—No —decía ella—. Se fue de viaje. No sé cuándo volverá.

Un domingo temprano por la tarde, sin embargo, dijo: «Sí.» Y comenzó a hablar en mopán, el dialecto de su tierra. Fue una conversación larga. A eso de las cinco, sin decirme nada, salió a la calle. No volvió hasta las diez.

A la mañana siguiente, cuando me trajo el desayuno, le pregunté adónde había ido. Se encogió de hombros y dijo:

—A pasear.

No quise hacer más preguntas.

Al día siguiente hubo una llamada para mí, de un banco extranjero. Y otra para ella, que volvió a seguirse de una larga conversación en mopán. Esta vez, cuando María Luisa colgó, yo cerré mi puerta con bastante ruido. Oí un débil chasquido de protesta, y los pies descalzos que se alejaban rechinando por el parque recién lustrado.

—Quién te llamó? —le pregunté más tarde, cuando me trajo un refresco que no le había pedido.

No le agradó la pregunta, pero contestó:

—Mi novio. Ahora que le he dicho que usted no estaba, insiste en verme más a menudo.

—Está bien. ¿Es aquel muchacho de Ux Ben Ha?

—No. Es otro.

Esta información la recibí con una sensación de abatimiento.

—Felicitaciones —dije con voz apagada.

María Luisa se sonrió de una manera poco natural.

—No me felicite —dijo—. A éste no lo quiero. Lo tengo por necesidad.

A las cinco y media sonó el timbre del portón. Oí a María Luisa salir a la terraza, y la puerta que se cerraba. Poco después, salí de mi cuarto y fui hasta la sala para observar por los ventanales al hombre que la visitaba. No tenía aspecto de indígena. Cuando él comenzó a

abrazarla, volví a mi cuarto. Sentía una curiosa mezcla de indignación y celos.

Es interesante observar cómo todo, hasta cierto punto al menos, es puramente mecánico. Un cambio físico, un cambio de perspectiva, altera no sólo la forma de ver, sino la forma de pensar y de sentir. El hecho de estar aquí encerrado, y el hecho de que María Luisa sea la única persona a quien veo y con quien puedo conversar, ¿a qué me han reducido?

Me gustaría saber qué quiso decir el otro día con la palabra «necesidad». ¿Dinero? ¿Desahogo sexual?

Es sumamente alarmante que el hombre no sea un indígena. No puede serlo, con ese aspecto. ¿Por qué hablan en mopán?

A la hora de la cena la interrogué:

—¿De dónde es tu nuevo novio, si no es indiscreción?

—De Cuilapa.

—¿Y habla tu idioma?

—Sí. Vivió en Santa Cruz algún tiempo, y allí tuvo que aprenderlo.

—Es maravilloso —le dije, y logré sonreír ampliamente—. Un oriental que habla mopán. ¿Y lo habla bien?

—Bastante bien —contestó con cierto orgullo.

—Yo también sé unas palabras de mopán —y pronuncié algunas—. Me gustaría aprender más.

Al día siguiente fui a la biblioteca, que está en el primer piso. Tomé un diccionario comparado de las lenguas mayas y una gramática kekchí, que no guarda gran parecido con la del mopán.

María Luisa viste siempre impecablemente: falda de corte a cuadros, huipil blanco, calado, con finos bordados alrededor del cuello y en las mangas.

—Po, es luna —me dijo—. Poqos, polvo.

—¿Cómo traducirías la palabra romántico?

—Tx'i ish, o peekesh —respondió, después de reflexionar un momento.

Según el diccionario, estos dos términos equivalen a *sentimental*, y pueden estar relacionados con la palabra perro —*shwiit* en aguacateco, *pek* en mopán.

He observado también que tanto el diccionario comparado como el glosario de la gramática kekchí desconocen las palabras mal y malo. *Ki* significa bueno en mopán.

Algo está a punto de ocurrir, o está ocurriendo ya, algo que

podría alterar el curso de mi vida. ¿Es un cambio de curso la consecuencia de un cambio de perspectiva? Querer aprender mopán es querer entrar en otro mundo. Es cierto que en el exterior existe una amenaza real; pero eso ya apenas me importa. Estoy dispuesto a marchame verdaderamente, pero no al extranjero, sino al interior.

Le dije a María Luisa, cuando me trajo la cena:

—Quiero ir a vivir un tiempo en Blue Creek.

Una sonrisa recatada.

—¿En verdad?

—No puedo seguir viviendo así. —Miré a mi alrededor: los discos ladeados en los anaqueles, las ventanas enrejadas, los libros esparcidos por la alfombra—. ¿Conoces a alguien que pueda alojarme allá?

—Creo que sí —dijo—. Tengo una prima.

Giró sobre sus talones y salió rápidamente de la habitación.

El novio de María Luisa venía a verla todos los días, y yo sentía cada vez más algo que sólo puedo llamar celos. Los espiaba a veces desde los ventanales de la sala.

Día tras día, aprendía una docena de palabras en mopán. María Luisa corregía mis errores de pronunciación —ellos tienen diez vocales en vez de cinco y distinguen las kas de las cus—; a menudo se reía, pero algún progreso íbamos haciendo.

Y así pasaban las semanas.

Para construir oraciones en buen mopán, es necesario desgonzarse mentalmente, o lingüísticamente, para lo cual se requiere un calentamiento previo.

—¿Qué quisiste decir el otro día —le pregunté en cierta ocasión— cuando dijiste que tenías a este novio por necesidad?

Con un rubor brusco, María Luisa se volvió hacia la ventana y se quedó mirando el jardincito con la fuente de piedras de lava y las lagartijas que tomaban el sol.

«Lo mejor sería dejar a alguien en mi lugar», pensé en ese momento.

—Tu amigo —le dije después de un largo silencio—, ¿estaría dispuesto a hacerlo?

María Luisa me miró. Parecía perturbada.

—¿Hacer qué?

—Vivir aquí, sustituirme, si me voy.

—Puedo preguntárselo.

Fue un domingo, semanas más tarde, cuando María Luisa me dijo:

—Le he hablado, y dice que lo hará. Vendrá a vivir aquí.

Fue como si una puerta se abriera. «Vivirá enterrado», pensé para mí. A través de María Luisa llegamos a varios acuerdos, acerca del dinero que recibiría por sus servicios en mi ausencia, la duración indefinida de los mismos, y las posibles consecuencias de una deserción.

Abandoné mi casa un miércoles a mediodía, con una carta de presentación para la prima de María Luisa y algunos presentes para su tía y un hermano menor.

—Manténme informado —le dije un momento antes de salir a la calle, donde me aguardaba un auto de alquiler. Prometió que lo haría.

El auto con cristales velados, como lo pedí, me llevó a la terminal de autobuses. Ingerí dos pastillas y no desperté hasta que ya estábamos a pocas horas de Flores. En Flores, donde tuve que pasar la noche aguardando el transporte que me acercaría a mi destino, escribí una postal a María Luisa, y le hablé del sentimiento de aventura, de proximidad de lo desconocido que experimenté al despertar por el camino de polvo en medio de la sabana y de la selva.

Pero lo desconocido para mí, a ella le era familiar.

«Dos seres de orígenes distintos, que se mueven en direcciones opuestas, pueden encontrarse, estar unidos un momento, para luego separarse, cada vez más.»

El camión salió de Flores al alba. Esta vez no tomé pastillas. Vi salir el sol a la izquierda del camino. Más adelante, el paisaje de montañas redondas, cubiertas de selva, con algún claro de tierra blanca y la costa a lo lejos bajo un cielo de nubes enormes, como inflamadas, me causó una emoción ajena a lo desconocido. Sentía la familiaridad en los propios dedos de mis manos, que frotaba entre ellos de vez en cuando, como un alucinado que quiere cerciorarse de que lo que siente es lo que ve. El aire era una membrana, una envoltura.

A mediodía me bajé en el entronque, donde arranca el ramal de San Antonio y Santa Cruz. Allí me recogió un camioncito lleno de gente. Sentado en la parte trasera entre un niño y un anciano, iba viendo el camino que se alargaba hacia la costa, mientras el vehículo ascendía lentamente, dando botes y bandazos.

—Wab'ix —me dijo el viejo, señalando con una mano agarrotada una colina sembrada de maíz, con una ceiba en la cima—. Ntze'e'ya.

—Mi milpa, mi árbol.

Llegamos a San Antonio al oscurecer.

Esa noche me alojé en el Hilltop Hotel, del señor Bol, un poco-mán de Tactic, casado con una kekchí de San Luis. Son muy diferentes uno de la otra. El es delgado, aguileño; ella, rechoncha y achinada. Mi cuarto estaba en el tercer piso, que también era el último, y dominaba el pueblo y el paisaje con nubes muy bajas hasta las llanuras de la costa.

A la mañana siguiente el señor Bol me llevó en una vieja furgoneta a una finca a dos kilómetros de Santa Cruz.

—Hasta aquí llego yo —me dijo—. Lo que queda lo tendrá que caminar.

Me eché mi bolsa de viaje a las espaldas, y comencé a andar.

En Santa Cruz, hablé con un tal Valentín, cuyo nombre había mencionado María Luisa, y él me alquiló una mula y me guió hasta Blue Creek.

De modo que llegué cabalgando a casa de la tía de María Luisa, de nombre Manuela. Sin apear-se, Valentín se puso a dar voces a la puerta. Salió la vieja, despidió a Valentín y me hizo pasar. Su hija no estaba, me dijo cuando le entregué la carta. Preguntó por los regalos, que le entregué. Luego fue a llamar a un niño para que me condujera a mi nueva vivienda.

No deshice mis maletas aquella tarde, ni aquella noche. El lugar me parecía hostil. En el suelo del cuarto más grande había un colchón que comenzaba a ser invadido por el comején. Lo sacudí, lo cubrí con una manta, y cuando se cerraba la noche me tumbé sobre él.

Amanecí con un brazo cubierto de ronchas. ¿La huella de un gusano, la orina de alguna araña? Sentí asco por el lugar, de modo que me puse a hacer limpieza a fondo. Es extraño que el polvo de una casa que no hemos hecho nuestra pueda causarnos tanta repugnancia. Había envolturas de dulces esparcidas por el piso, lo que hacía pensar en la presencia de niños; y en la habitación del fondo, la más pequeña, dos sobres de preservativos y una caja de analgésicos pisoteada. Cuando terminé bajé a nadar al río cuya agua corre rápida y fría.

Volví a la casa y allí estaba Lucrecia, la prima de María Luisa. Se parecen muchísimo, pero Lucrecia es un poco más alta, y —desde el principio tuve esta impresión— más linfática, meditativa. Había sido maestra de escuela de Dangriga, me dijo, y más tarde se había casado con un veterano inglés, que acababa de morir.

Me enseñó cosas de la casa en las que yo no había reparado: un agujero en la pared, tapado con un corcho.

—Es tradicional —me dijo—. Un urinario. Este fue hecho por mi padre. Da sobre unas plantas de morro, a las que cae muy bien. Son puros matorrales, por lo general, pero éstas —y me llevó hasta una ventana—, ¿las ves?, parecen árboles.

Y una pequeña compuerta, que estaba junto al colchón, por la que uno puede saltar al exterior —la casa descansa sobre seis pilares de madera.

—Por si hubiera que huir.

—¿Tradicional también? —le pregunté.

—No. Mi padre imaginaba cosas.

Me dijo que me enviaría una mesa y sillas para la cocina y una estufa de gas. Salimos al pequeño porche.

—¿Te gusta esto? —y miró el paisaje de colinas cubiertas de altos árboles.

—Mucho.

Señaló las vigas del techo.

—Aquí podrías colgar una hamaca. —Bajó las escaleras de prisa y se volvió—. Adiós. Vendré a verte a fin de mes.

Levanté la mano, la agité.

—¿Vuelves a Dangriga? —le grité, porque ya se alejaba.

—Sí —contestó.

Por la tarde hice una excursión de dos horas hasta el nacimiento del río, donde hay varias cavernas.

Al regresar, acostado en el colchón me puse a escribirle a María Luisa. Le decía que la echaba de menos, le pedí noticias de mi sustituto, y le conté que había conocido a Lucrecia.

Al día siguiente vino a visitarme un curioso personaje. Llamaba mi nombre a voces desde la calle. Salí al porche y le dije que se acercara. La señora Manuela, me dijo, le había dicho mi nombre. Me miraba con una mezcla de recelo y curiosidad. No me dijo su nombre, y se puso a hacerme preguntas. Si me gustaba el lugar, si pensaba quedarme mucho tiempo, si había visto las cuevas.

—Sólo por fuera —le dije—. Ya volveré, mejor preparado.

—Nadie las ha explorado —dijo con una sonrisa engañosa. Metió una mano en el bolsillo de su pantalón. La extrajo lentamente y la abrió, para mostrarme una pequeña figura, una cabeza en miniatura de jade dorado.

—¿Le gusta? —me preguntó.

—Es muy bonita. ¿Dónde la encontraste?

Tardó en contestar:

—En mi milpa, trabajando. Tengo más, si quiere comprar.

El hombre, lo noté entonces, estaba empapado de sudor, un sudor de olor fuerte, penetrante y parecía fatigado. Jadeaba. En mopán le pregunté si quería pasar a la sombra, si quería beber algo. Me miró con incertidumbre, y en ese momento me di cuenta de que no era indígena, aunque su piel era oscurísima.

—Pase adelante, si quiere refrescarse.

Entramos. Se sentó a la mesa y le serví un vaso de agua de coco. Bebió medio vaso de un trago largo y lento.

—¿Puedo ver esa pieza otra vez?

Asintió y la sacó del bolsillo, la limpió con un pañuelo y la puso en la mesa.

—Agárrela si quiere —se sonrió.

Tomé la piedra. Era muy suave, como aceitosa, pulida no sólo por el hombre sino también por el tiempo.

—La figura —le dije, mirándolo en los ojos con humildad—, ¿sabe usted quién es?

—¿La figura? No. Algún ídolo.

Pero era, lo reconocí con regocijo, en silencio, el dios cachorro de jaguar —¿el sonido «ba» del protomaya?

—Es muy valioso —dijo el hombre con seriedad—, eso es todo lo que sé.

Dos días más tarde, caminando por la vereda junto al río, oí una voz de mujer que cantaba en mopán. Me detuve a escuchar.

Cuando la voz cesó, se oyó un chapoteo. Me acerqué al río, rodeando unos peñascos, y vi que la mujer era Lucrecia. Inclineda sobre una piedra junto a la orilla, vestía sólo enagua, y restregaba una prenda. A su lado tenía un balde lleno de ropa blanca.

—Yo te hacía en Dangriga —le dije sin acercarme. Alzó la cabeza y me vio.

—¿Qué? —gritó—. No te oigo.

Me acerqué unos pasos.

—Oye —me dijo, entre divertida y seria—. Los hombres tienen prohibido ir a los sitios de lavar. Pero espera. Tú no eres de aquí. Es sólo que si alguien nos viera... Aunque muy poca gente baja a esta parte. ¿Paseabas? —Se inclinó sobre el agua y echó una guacalada a la sábana extendida sobre la piedra. La espuma rodó hasta el agua y se disolvió en la corriente.

—Es mejor que me vaya —dije.

Ella se encogió ligeramente de hombros y se sonrió.

—Como quieras.

Caminé hasta el pueblo y fui a visitar a doña Manuela. Eran las cinco cuando llegué a su tienda. Me invitó a pasar a la parte trasera, una especie de pantry, que comunicaba con el patio de la casa. Varios almanques y fotos de la familia colgaban en las paredes.

—Un señor vino a verme hace unos días. Me dijo que usted lo había enviado. No le pregunté su nombre.

La señora me miró, entre sorprendida y alarmada. Se sentó pesadamente en una silla de abacá.

—¿Y cómo era? —preguntó.

Describí al personaje: oscuro y enjuto.

—No hablaba idioma —agregué.

—Debe ser Domingo —me dijo—. No es cierto que yo lo mandara.

—Pero lo conoce.

—Todo el mundo conoce a Domingo. Aparece cada lustro o así. Dicen que debe algunas vidas. Aquí no ha hecho de las suyas; nadie se mete con él. ¿No quiere beber algo?

Transcurrió un mes hecho de días y noches tranquilos, cuyos puntos culminantes fueron dos visitas de Lucrecia —una de ellas, acompañada de su madre, quien me regaló unos pasteles de elote, los que han pasado a formar parte de mi dieta— y la excursión que hice, guiado por el hermano menor de Lucrecia, a las cavernas de Kolom Ha, donde hallamos una vasija de barro, sin decoraciones, rota en cuatro pedazos, y un cuchillo de obsidiana.

No tenía nuevas de la capital, y aunque esto me permitía mantener en el olvido mi pasado y hacer vida normal, el silencio de María Luisa me inquietaba.

Por fin recibí noticias. Su carta decía así:

Me alegra saber que las horas que dedicamos al estudio de mi lengua no han resultado infructuosas, y que el instrumento que se forjó con mi ayuda le haya servido para hacer suyo ese pequeño pedazo del mundo. Créame que saberlo allá ha hecho más triste mi destierro. Sin embargo, mi amistad con usted y la familiaridad que he llegado a sentir con los objetos de su casa, son un refugio que me permite sentirme bien en esta ciudad grande y violenta. Es un sitio vil,

al que la gente como yo acude por un impulso ciego. Usted ha vivido aquí toda su vida, y tal vez le parezca que exagero, y no obstante yo creo que ha tenido mucha suerte al haber sido obligado a emigrar a Blue Creek.

Su sustituto se comportó aceptablemente. El creía haber alcanzado, como por milagro, todo lo que quería: una casa en este prestigioso barrio, con su biblioteca, su aparato de música y su televisión, y —cómo no— su sirvienta. Pues en caso de que alguien pudiera comprobar la presencia de usted en esta casa, serví a su sustituto como si hubiera sido el patrón. Aunque yo sabía que él se llevaba la peor parte. Se convirtió en la víctima de sus propios sueños. Palidecía visiblemente, y había engordado. Sólo una vez no regresó en toda la noche, y lo amenacé con no volver a dejarle entrar. Esta amenaza, que no hubiera podido cumplir, surtió efecto, porque no volvió a ausentarse de esa manera; lo que prueba que estaba plenamente satisfecho de estar aquí, en el lugar del que usted, más sabio, decidió alejarse.

Fue asesinado a puñaladas en la bañera por un hombre que se hizo pasar por inspector de aguas.

Le mando la esquelita que anuncia su muerte.

En efecto, la esquila anunciaba mi muerte. Guardé la carta y salí a caminar. Fui a casa de Lucrecia. Estaba en la tienda, detrás del mostrador.

—Voy a quedarme a vivir aquí más tiempo del que creía —le dije.

Su hermano menor entró, dio los buenos días y pasó al otro lado del mostrador. Lucrecia salió a la calle.

La seguí. Caminamos juntos, pero en silencio, hasta las últimas casas del pueblo. Sopló una ráfaga de viento frío —era diciembre— que deshojó las ramas de un árbol de la cera. Lucrecia no me miraba, no quería mirarme.

—¿Te ha escrito María Luisa? —le pregunté. No respondió.

Por el otro lado del camino pasaba Domingo, cabizbajo, con aire triste.

Tú y yo, pensé. ♦

La máquina de soñar

Roberto Castillo

Un día que se sintió vigilado y en peligro inminente de que lo secuestraran, el doctor Ramón Filiberto Callizo agarró firme, abrazándola, su *Scatolari*, máquina de soñar, y saltó por encima de varios cajones de ventas callejeras, evadiendo a los que con gritos soeces lo conminaban a detenerse. El, que nunca había bebido más que agua —pues así entendía su lucha contra la alienación del hombre actual—, entró sediento al bar El Aguacate, famoso por acompañar cuanta cosa ofrece con tajadas de ese fruto. Se fue directamente a la barra y pidió calambre, el trago de los bebedores bravos. El calambre, bajando a borbotones lentos por la garganta del doctor, relajó un poco a Juan Soñado, allá en su extraña existencia en el interior de la máquina. Los parroquianos se volvieron hacia el médico y le preguntaron por las causas de su desgracia. El se las contó todas, sin omitir detalle.

Los bebedores comprendieron de inmediato la difícil situación y decidieron darle todo su apoyo al perseguido. Lo primero que debería hacerse, le dijeron (en coro incoherente, como tenía que ser), era transformar la *Scatolari* en otra cosa. Entre trago y trago se inició el ir y venir nervioso de los destornilladores, llaves inglesas y tenazas hasta que no quedó ninguna seña identificadora. La creatividad que permite la bebida —ya probada en el pasado a través de numerosas obras literarias, musicales o pictóricas— se revistió por primera vez de pre-textos electromecánicos y la máquina empezó a dar saltos cualitati-

Roberto Castillo (Honduras, 1950) ha publicado dos libros de cuentos, una novela corta y una recopilación de ensayos. Profesor de filosofía graduado en la Universidad de Costa Rica. Ganó en México el Premio Plural en la rama de cuento; también obtuvo el Premio Nacional de Literatura en su país.

vos, como gritó más de mil veces, entusiasmado y bastante ebrio, el doctor.

Las existencias del bar se agotaron pronto y los administradores ordenaron urgentes remesas de bebidas que llegaron al instante. Los bebedores continuaron con renovados bríos, pegando a veces palmatitas en el trasero seudosensual de una *Scatolari* muy modificada no sólo en su apariencia, pues llegó a medir dos metros y medio de altura y a pesar mil setecientos kilos, sino en sus funciones. Los que vigilaban desde la calle incautaron los siguientes embarques de licor, por lo que se debió recurrir al ingenio. Un camión cisterna, cargado con una mezcla endemoniada de whisky, ron, vodka y tequila —bebidas de los cuatro puntos cardinales—, fue estacionado con disimulo junto a la pared norte y su manguera tirada por el techo hacia el interior. Así se aseguró el abastecimiento. Luego, y entre la algarabía general, la máquina realizó su primera operación poniendo a la vista de todos y con derroche de luces a Juan Soñado, que pronto se vio en compañía de muchos seres como él.

Al final, la irreconocible *Scatolari* vino a quedar en un montón de hierros acompañados de toscas adaptaciones eléctricas. Y las miradas curiosas que entraban desde el exterior ya no dieron con los reformadores de la máquina ni con su legítimo propietario, el doctor Callizo, desaparecido inexplicablemente y no encontrable en ninguno de los tiempos. Se llegó la hora del cierre y los espacios de El Aguacate lucían sucios y oscuros, vacíos de individuos humanos; Juan Soñado se vio líder de un ejército considerable de seres de ficción, que tal fue el nombre aplicado por él a todos los de su misma naturaleza.

Con tantos seres de ficción, la convivencia en el bar se volvió difícil; y no por problema de espacio, que en aquella vida otra es una simple representación. Alarmada por inverosímiles sospechas sobre la concentración de un número extraordinario de fantasmas en su viejo casco urbano, la ciudad se hacía la misma pregunta que Constantinopla; y todas las miradas terminaban clavándose en la punta de un alfiler.

Dos periódicos nacieron y se lanzaron a la caza de lectores, creando conciencia acerca de la necesidad de fundar una república. *El Ficcionario*, dirigido por Juan Soñado, proponía la remodelación de El Aguacate mediante mano de obra contratada, de manera que se convirtiese en el «contenedor universal» o «gran útero» de todo lo que no fuera real. *El Diario Fantástico*, en cambio, sostenía que los seres de ficción deberían apoderarse de los «confines abiertos» y radi-

carse definitivamente allí, abandonando de una vez por todas el ilustre bar. La guerra de ideas estalló entre los dos bandos, que fueron conocidos como *agoráfobos* y *claustrófobos*. Un curioso manifiesto brotó con sorda furia; en él, los seres de ficción declaran que no tienen cuerpo ni alma ni mente ni corazón ni funciones ni cerebro ni riñones ni propiedades ni hígado ni atributos ni venas ni ganglios ni modos ni huesos ni pelo ni uñas ni partes de ninguna clase, pues son una sola unidad indiferenciada. Proclaman su voluntad de dominar a todos los demás seres, que deben prepararse para obedecerles.

Las hojas circularon de mano en mano y nadie se atrevió a comentarlas públicamente. Las gentes las reprodujeron mediante fotocopias y fax, y en sólo dos días se conocieron en toda la Tierra. Tras la proclamación de la República de Ficción, llevada a cabo en el interior de El Aguacate, vino una euforia total.

La conversión de los humanos en fuerza de trabajo esclava no dejó ver la sórdida y silenciosa batalla que se había iniciado en la recién creada república, cuyas primeras elecciones pusieron a Juan Soñado como presidente. Su discurso de toma de posesión fue la pieza más interesante de las muchas que produjo, sobre todo porque dejó claro que los seres de ficción se han propuesto desafiar la realidad, no suplantarla. La república fue convertida en una federación; un paso nada fácil, ya que hubo mucha oposición a esta idea aun en el mismo partido de Juan Soñado. Finalmente se impuso un esquema que conciliaba la idea federal con otra más antigua: la jerarquía de los ángeles. De todo esto resultó una federación de tres repúblicas, cada una constituida en su interior por tres estados. El artífice de esta extraña figura fue Miguel Soñador, un personaje insignificante. De él sólo se sabía un chisme: había hecho un misterioso viaje al país de los ángeles.

Entretanto, el nuevo estado contrajo algunos compromisos financieros y emitió los primeros sellos postales. En la serie inicial se aprecia un dibujo de la *Scatolari* en su versión primitiva, portátil, semejante a una pequeña máquina de escribir. La venta de una renombrada colección de estampillas de oro, estimadísimas por los más grandes filatelistas, rindió muy buenos frutos; magníficas recaudaciones engordaron el tesoro público. Juan Soñado soñó que con tanta riqueza sería posible asegurar el bienestar de todos los ciudadanos; y como el libro más popular seguía siendo el *Apocalipsis*, controló su lectura y condicionó su interpretación a una tarifa. Millones y millones de ávidos lectores empezaron a pagar por saber, y a vivir pendientes de la pantalla que sobresalía en la barriga de la máquina; en ella, un

Juan Soñado dulce y sincero ofrecía las claves recomendables para bien leer tan enigmático texto y, a la vez, contestaba preguntas sobre sus temas, muchas de las cuales lo ponían en serios aprietos. Una comunicación oficial lo declaró obra prohibida, poco después; los ejemplares existentes fueron confiscados y quemados vivos en un acto que se cerró con esta sentencia retumbando en el aire: *Divagar sobre el final de los tiempos no es asunto de los seres de ficción*. Estas palabras se convirtieron pronto en dogma. Los funcionarios del Estado las pronunciaban solemnemente hasta para poner un simple sello. Un odio viscoso y pesado se fue regando y depositando a ras de suelo, en espera del momento propicio para ascender.

La ausencia del libro prohibido generó una fea ansiedad. Los seres de ficción se agitaron en su totalidad cuando uno de ellos aseguró haber visto, bravucones e inminentes, a los Cuatro Jinetes del *Apocalipsis*. Se movieron los sensores de la *Scatolari*, deseosos de dar con los terribles mensajeros, y en el lugar indicado sólo descubrieron a los cuatro borrachos escandalosos que se paran todas las madrugadas en la esquina del bar, en vana espera de que les abran la puerta. La noticia sobre este engaño se difundió ampliamente y el mundo estalló en estruendosas carcajadas. La frustración provocada por estas burlas fue aprovechada por Miguel Soñador, un peligroso arribista cuyo ser ficcional era confuso porque nació a partir de un virus desarrollado en la memoria de la máquina.

El caradura de Miguel Soñador dijo que era necesaria una compensación justa ante tantos males sufridos. En una alocución enérgica habló de una guerra de exterminio contra el mundo real, que suele burlarse de la ficción y nunca se la toma en serio. Prometió convertir las ciudades en centros de recreación para sus seguidores y los ganados en animales de sacrificio, ya que no quedaría un solo ser de ficción que no recibiera su correspondiente deificación y su adecuado culto, con muchas criaturas ofrendadas frecuentemente en su honor.

Juan Soñado no vio ningún peligro en las diatribas y disparates de Miguel Soñador, y creyó que se calmaría pronto si era suficientemente escuchado. Así fue como un día lo invitó a una discusión sobre los géneros literarios, cuestión muy importante y decisiva, porque no eran pocos los fundamentalistas que demandaban la erradicación de la biografía y de los libros de memorias. Eruditas palabras y preciosas imágenes corrieron como sutiles ríos inquietos de parte de Juan Soñado; su invitado, tan agresivo y bocón, no dijo absolutamente nada y sólo dejó escapar una sonrisita enigmática, como de lunático.

Juan Soñado se lo llevó entonces a dar varios paseos y le confesó su más alta disposición de oírle bajo cualquier circunstancia. Al fin habló Miguel Soñador y usó de su mejor cara dura para decir que la Federación cometía un gran error con la discriminación de los ángeles, sin lugar a dudas los más antiguos e ilustres entre todos los seres de ficción. Como era muy hábil en el empleo de las metáforas, ante las que su interlocutor sucumbía con debilidad conmovedora, no le costó casi nada hacerlo como le dio la gana. Juan Soñado se comprometió a emitir un decreto por el cual los ángeles podrían optar a ser ciudadanos; y la concesión llegó mucho más lejos, tanto que permitió el ejercicio de doble nacionalidad.

Apenas aparecieron los primeros ángeles y Miguel Soñador se hizo presente para darles la bienvenida; no se quedó sin recordarles que le debían los privilegios que empezaban a disfrutar. Ellos se mostraron muy indiferentes, como si fueran turistas de paso. Entonces él, que no estaba dispuesto a dejar que se le fueran de las manos, se valió de un ardid que le rindió buen resultado: metiéndose en la mente del conductor de un camión cargado con gasolina, consiguió distraerlo y que fuera a estrellarse contra los establos de una exposición ganadera. Setecientos ejemplares de las razas pardo suizo, holstein y charolais ardieron hasta quedar convertidos en montoncitos de carbón. No pudo ser comedido con esta muestra de su poder y la exhibió a gritos ante los ángeles, pidiéndoles que la aceptaran como un humilde sacrificio destinado a honrarles. Ellos siguieron sin manifestar interés alguno, pero un grupo de ascendencia luzbética fue tentado en su vanidad al imaginar las ofrendas que podrían obtenerse gracias al concurso de este ser excepcional.

No tardó mucho en reunir, entre ángeles de ascendencia luzbética y descontentos seres de ficción de vastos dominios federales, un hatajo agresivo de partidarios que lo acuerpó para deponer a Juan Soñado. Este no salía de su sorpresa y fue tan cándido que, interpretándolo todo como un malentendido, leyó repetidas veces un manuscrito lleno de cursis metáforas que buscaba complacer al malvado Miguel Soñador. Dos esclavos lo tenían sujeto y otros tres estaban preparando el soplete de acetileno con que lo borrarían para siempre del mundo de la ficción, y todavía gritaba las que creía sus palabras más sublimes, en un último y desesperado intento por ganarse la buena voluntad de unos ángeles que nunca quisieron saber nada de él.

El primer acto de Miguel Soñador como jefe del gobierno fue la restauración del *Apocalipsis*, que circuló en muchas y lujosas edicio-

nes atiborradas de notas eruditas. También se apropió del *copyright*, y si no quiso hacer uso del *isbn* fue porque no tenía sentido para el único libro universal. Las arcas federales se inundaron otra vez de dinero; hubo interminables festejos con amplio derroche de parranda para celebrar la llegada de un orden nuevo y estable. Todos se divertían viendo bailar a los ángeles; los sacrificios dedicados a ellos en el mundo real se diversificaron hasta ahogar totalmente la voz de los ecologistas: cerdos, caballos, vacas, cabras, ovejas, gallinas, pavos reales, lagartos, osos, tiburones y muchos hombres murieron en cantidades asombrosas. La vanidad del nuevo fantasiarca, título que le dio el periódico oficial, ya no se supo disimular para nada: pronto exigió que el suyo fuera el sacrificio mayor y que consistiera en una hecatombe diaria. Sus esclavos tuvieron un trabajo muy arduo, quemando bueyes, y se valieron de los recursos más increíbles: rayos desviados de su curso, caídos cables de alta tensión, provocados incendios en pesebres y establos y, especialmente, del arma predilecta para acabar por igual con seres reales o de ficción: el soplete de acetileno.

Se decretó el estado de sitio a perpetuidad. Las vistosas patrullas de ángeles, encargadas de mantener el orden, despertaban los comentarios más curiosos. Ninguna voz se escuchaba que no fuera de las que aclamaban la obra elevativa de Miguel Soñador. La lengua angélica vino a ser de estudio obligatorio y todos los textos llevaron desde entonces doble redacción.

Había seres reales, especialmente hombres, que eran esclavos en la Federación de Repúblicas de Ficción (F.R.F.), pero su número era relativamente pequeño. Se trataba de pobres diablos fugados de los hospitales psiquiátricos, vagabundos, enfermos desahuciados y consumidores de todo tipo de drogas que encontraron un seguro escape en esa «otra realidad». Cierta instante, mientras maquinaba cómo conseguir más esclavos, Miguel Soñador hizo un descubrimiento que cambió el curso de la historia. Primero tuvo una sospecha: si todos se obsesionaban con una idea, ésta podía generar correlatos reales de indescriptible fuerza. Y, esa misma noche, su cara socarrona pidió desde la pantalla de la *Scatolari* mucha concentración para que cuantos árboles cubrían la Tierra le fueran sacrificados. No terminaban sus gobernados de pensar lo suficiente en este propósito cuando un holocausto gigantesco, henchido de animoso resplandor y de agitados movimientos, se extendió por el mundo. Miguel Soñador se retiró a pensar en la manera de aprovechar al máximo este poder devastador.

Por el impacto de esta demostración, la mayoría de los hombres se

entregó a la esclavitud. Miguel Soñador los puso a trabajar en la edificación de múltiples obras que pronto serían teatros y coliseos. Terminadas las enormes construcciones, los esclavos se convirtieron en actores. Las piezas teatrales más apetecidas fueron las de autores antiguos, especialmente Esquilo, debido a que el público desarrolló un gusto insaciable por los coros. Después de la tragedia griega fue la ópera el género más aclamado, pero ni la una ni la otra pudieron competir jamás con el circo. Miguel Soñador lo enalteció ordenando montar representaciones hiperrealistas de la historia de la humanidad. No hubo, como es fácil suponer, un solo día en que alguna gran carnicería no tuviera lugar. A pesar de su simpleza, uno de los más famosos espectáculos fue *La toma de Tenochtitlán*; en él se degollaba indígenas, uno tras otro y por muchas horas, hasta que el público se dormía. Gustaban tremendamente *Numancia* y sobre todo *La batalla de Accio*; también *La cruzada de los niños*. Pero ninguna obra cosechaba tantos aplausos como *La segunda guerra mundial*, cuyo desarrollo consumía más vidas que todas las otras juntas. Era también la más variada, pues exhibía matanzas terrestres, aéreas, acuáticas y subacuáticas; multitudes de todas las razas perecían en ella y, lo más maravilloso, concluía en una apoteosis que derrochaba muchísimos litros del famoso DDT y de otros insecticidas mortales; todo el coliseo quedaba convertido, al final, en la base de un gigantesco hongo delirante que ascendía jubilosamente a los cielos.

Nadie se dio cuenta, por estar todos entretenidos en tantas y variadas diversiones, del estallido de una nefasta guerra de purificación ficcional, iniciada por unos ángeles luzbólicos de los más vanidosos. Sin que mediara motivo, la emprendieron un día contra un grupo de serafines que gozaba de mucha popularidad, pues en otro tiempo sus miembros habían pertenecido a la escolta de San Francisco de Asís. Al principio los seres de ficción vieron esta guerra como pleito nada más entre ángeles, y no faltó quien advirtiese que ya estaba descrita hasta el último detalle en el *Apocalipsis*; pero se dieron cuenta de haber sido atrapados por un conflicto de proporciones inmanejables, en el que nadie sería capaz de mantenerse a salvo, cuando sintieron el soplete de acetileno chamuscándolos y terminándolos para siempre. De cuantas guerras reventaron en el mundo real o en el fantástico, ésta fue la más loca de todas: habiendo sido una pugna entre criaturas simples, indiferenciadas, hubo que valerse de insólitos artificios para introducir singularidades que aborrecer. Se veía salir las columnas de combatientes cargando el nefasto soplete, y también pinturas en aero-

sol usadas para colorear a los adversarios. Determinados de ese modo, un odio incontrolable e infinito subía con fuerza y hacía que se accionara el arma una y otra vez, hasta que la llama rabiosa derretía la pintura y lo pintado. Eran patéticos los matizados paisajes después de las batallas.

Ningún bando salió triunfante, pero los ángeles decidieron marcharse definitivamente. No se despidieron, sino que se limitaron a no dejarse ver. Demás está decir que, durante este terrible conflicto, Miguel Soñador no pudo evitar que se desmoronara el Estado y que sólo quedaran rebaños de seres de ficción odiándose entre sí, pero sin fuerza para agredirse unos a otros. Generalmente pastaban en las páginas de muchos malos libros, o se concentraban junto a la pantalla que sobresalía en el medio de la *Scatolari*. Esta era ya su única posibilidad de unidad total. Allí bien pudo rescatárseles en conjunto o destruirseles de una sola vez, porque permanecían demasiado amontonados; sólo hubiera sido cosa de que alguien resuelto llegara con un buen soplete de acetileno. Los que sí ganaron con esta guerra tonta fueron los seres reales, especialmente los hombres, porque se desvaneció su condición de esclavitud.

Al no haber humanos esclavizados, el teatro también desapareció; y el público nostálgico tuvo que conformarse con una representación a la semana en las cuarenta pulgadas de pantalla que tenía la *Scatolari*. Siempre hubo, eso sí, lleno total. La calidad de estos videos, hay que decirlo, era muy buena e impidió que se desenrollara el gusanillo de la insatisfacción, que todo lo corroe. Un día, mientras tocaba el turno a *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, la ciudad se quedó sin energía eléctrica y la máquina inevitablemente se apagó entre el estruendo de sus cables, tornillos, resortes y los gritos de miles de millones de sueños producidos por ella, que de inmediato se supieron cayendo en el abismo profundo de donde no se regresa. Ya no hubo técnico de este mundo o del otro que fuera capaz de repararla, ni nadie que cobrara plena conciencia de lo frágiles que son los seres de ficción. Esta sospecha fue saboreada por los clientes de El Aguacate pero de manera fugaz, y sólo mientras los primeros alcoholes trepaban hasta el cerebro; porque la vista de la *Scatolari* portátil, pisoteada y destruida en el suelo tras la fuga del doctor Callizo por una puerta secreta, les dejó entrever otros mundos y otras vidas que hubieran podido ser en las apenas doce horas transcurridas desde que cerraron las puertas del bar, la noche anterior. ♦

La hamaca contestataria

Por: Wilfrido H. Corral

En 1967, cuando tenía 32 años, Manlio Argueta es uno de los cinco poetas que publican una antología poética con un título programático: *De aquí en adelante*. La crítica que se viene construyendo acerca de sus textos narrativos y poéticos se encarga de mostrar cómo ese título también alude a la medida correctiva de la historia literaria que es la obra de Argueta. En panoramas recientes como *La novela hispanoamericana contemporánea* (1987) de Marina Gálvez, en la *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual* (1991) de Darío Villanueva y José María Vina Liste no encontramos mención de la obra de Argueta. En el tercer tomo de la voluminosa colección de textos críticos que Cedomil Goic compila bajo el título *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana* (1988) nuestro autor y su obra brillan por su ausencia. La extensa historia de Ramón Luis Acevedo, *La novela centroamericana* (1982), tampoco parece conocerla. De manera paradójica, esto me parece positivo, porque la historia literaria no debe ser una racionalización de lo que las autoridades didácticas, políticas o institucionales han decidido incluir de antemano den-

tro de la historia. Es decir, cualquier director de un panel dedicado a Argueta sólo puede adherir a la posibilidad de dedicarle muchos otros.

Por lo tanto, no es ninguna coincidencia que cuando los escritores centroamericanos de las dos últimas décadas asumen de manera frontal una responsabilidad testimonial (y personalmente peligrosa) ante la historia, Argueta y su obra contribuyen enormemente a definir un canon más justo en todo sentido. Su obra, si se me permite quedarme en una introducción a lo que otros dirán de ella, es muestra de cómo una literatura «menor» puede ser elevada a una potencia mayor, con un solo autor. Nótese de paso la otra paradoja que hasta ahora no ha sido confrontada por los críticos que escriben desde América Latina y no para ella. Debido a la correcta y extensa atención que se la ha dedicado a la situación política centroamericana en los campos intelectuales progresistas estadounidenses, la atención crítica que se le presta a Argueta tal vez tenga mayores raíces en el ámbito académico estadounidense. No sermoneamos al decir que muchas cosas negativas se hacen con las mejores intenciones.

Wilfrido H. Corral es profesor de Stanford University.

Para mayor o menor fortuna, estos hechos encajan en la candente problemática de los años noventa respecto a quién o qué está definiendo el canon de los textos que conforman la literatura hispanoamericana después de la revolución cubana. Hace ya seis años, cuando se publica la versión más reciente de la *Nueva historia de la novela hispanoamericana* (1986)

de Fernando Alegría, éste dice que escritores como Argueta «vienen de ninguna parte, no hay para ellos pasado alguno, ni tradición, ni maestros, ni historia literaria. Aparecen como

en la sierra de repente sale un hilo de agua [...]». La denuncia en obras como *Un día en la vida* (1980) corrige aquel tipo de poetización crítica, a la vez que provee una manera de enhebrar la obra más conocida de Argueta con textos anteriores como *El valle de las hamacas* (1970) y *Caperucita en la zona roja* (1977). El valor revisionista de estas obras supera con creces las tecnocracias y economías de la crítica.

Si se puede decir con bastante certeza que sus testimonios (sentido amplio) textualizan las propuestas contra la violencia del Estado, el autoritarismo de la cultura sociopolítica; y documentan la constitución de la identidad subalterna, vale notar que estas articulaciones ya estaban en otro género. Su obra poética, que en 1956 lo hace merecedor de un Premio Nacional de Poesía en El Salvador, es el centro de la hamaca cuyos estantes son su narrativa y sus obras para niños. Cuando en 1968 se le otorga el Premio Unico «Rubén Darío» de Poesía

Centroamericana los miembros del jurado deciden que su poesía «se caracteriza por el sobrio equilibrio entre la emoción y la forma. La reminiscencia de seres y cosas le sirve para esbozar, insinuar más bien, las realidades presentes».

El traslado de estos recursos a su narrativa es evidente para el lector consciente de

las realidades negativas que agobian a la esfera centroamericana en que se mueven su lengua y su mundo literario. Pero un reseñista de *The New York Times*, refiriéndose a la versión en inglés de *Cuzcatlán donde bate la*

La atención crítica a Argueta tal vez tenga mayores raíces en el ámbito académico estadounidense.

Mar del Sur prefiere postular (de manera previsible) que simpatizamos con sus campesinos, «pero no respondemos al texto como obra de arte». Ante la ignominia de la generalización a la que condena el reseñista al prosista centroamericano (y a los otros latinoamericanos por antonomasia) corresponde ignorar su nombre. Otros, los ubicuos y autonómados progresistas estadounidenses (que tampoco nombraremos), parecen condenar su narrativa al realismo social partidario. En este ambiente, el latinoamericano nunca parece tener el derecho de interpretarse a sí mismo.

Ya en los años ochenta, con la traducción a varios idiomas de sus novelas principales y la reedición en editoriales españolas e hispanoamericanas, el poder contestatario de la obra de Argueta es doblemente evidente. Pensamos también, por ejemplo, en la desafiante crítica que Argueta hace de la poesía sentimentaloides en su introducción a la antología *Poesía de El Salvador* (1983). No sólo

habrá que poner en perspectiva la aceptación de la historia de los prosistas y novelas y relatos «postboomistas», sino también la creación definitiva de un canon que, más que ningún otro, se ha producido por una agobiante y horrible relación entre historia y ficción, concientización y crítica. Este último binomio no puede ser más revelador cuando los críticos resemantizan una experiencia vivida, imposible de sentir más que el que la escribe, quien se ha basado en experiencias vitales que espera no se repitan.

En este sentido, vale más fiarse de los mismos creadores para poner en perspectiva lo que significa la obra de Argueta. El mismo ha rehusado que se considere una obra como *Un día en la vida* «novela testimonio» (véase Martínez 1985), pero los críticos estadounidenses (ya nos prevenía Darío) ahora quieren ampliar su nuevo imperialismo a la interpretación de «lo que en verdad quiere decir y hacer este centroamericano». Si en Argueta hay un discurso testimonial, la etiqueta no se puede aplicar con facilismos políticos. Según Monique Sarfati-Arnaud (1990:113 et passim) el «discurso» de Argueta participa de la autobiografía, la crónica, el reportaje periodístico, la novela, el cuento, el relato mítico, etc.

Podríamos entonces armar varios paneles sobre la ambigüedad del reportaje del crítico *vis-á-vis* Argueta, tomando de varios subgéneros de la autobiografía. Pero respecto a la prosa centroamericana reciente, no cabe duda de que (para parafrasear y reacomodar una noción de Pailler) respecto a esos subgé-

neros, los críticos «si bien participan de ellos, también difieren y el análisis nos llevará a reconocer como elemento determinante para esta variación literaria la impronta de la Revolución» (Pailler: 68). Se me ocurre entonces otro panel en torno a Manlio: replantearse cuáles son los alcances de los cruces entre literatura y revolución,

evitando sesgos hacia una estetización de esta última o una enésima versión desconstruccionista de la primera.

¿Qué quiere decir en última instancia este registro? Con la publicación en 1986 de

Cuzcatlán donde bate la Mar del Sur, la literatura «menor» llega a su mayoría de edad. Pero su casi inmediata traducción al inglés hace que el reseñista mencionado de *The New York Times*, poder hegemónico para las subsecuentes interpretaciones estadounidenses, diga que la novela de Argueta prueba que «la novela latinoamericana de protesta social sigue viva». Otra vez, no se le permite a nuestra literatura que salga de las casillas en que el hermeneuta anglosajón la ubica. No obstante, admito que a veces nuestra historia no nos permite salir de esos estancos. Prefiero ver la complejidad de lo que intenta Argueta, y manifestar que continúa lo que Gerald Martin llama, en su *Journeys through the Labyrinth* (1989) «soluciones brillantemente enfocadas a los problemas de escribir sobre personajes campesinos en un momento de represión y revolución».

Creo que al indagar «latinoamericanamente» en los intersticios de estos pronunciamientos (es decir, con el humor ante la

El propio Argueta ha rehusado que se considere como «novela testimonio» su obra Un día en la vida.

represión y la agresión que le falta al intérprete del coloso del Norte), en este panel y muchos otros, se encontrará el significado verdadero de esa magnífica declaración de principios estéticos y políticos que son las obras de Manlio Argueta. Es sólo así que resolveremos el problema de la contaminación, de esa hamaca entre el testimonio «en

sí» del escritor centroamericano y el testimonio «para sí» de su crítico (tergiverso aquí una solución propuesta por Margaret Randall en *Cómo trabajar con testimonios*, 1983). No nos queda más que leer y asimilar los comentarios que siguen. Afortunadamente, estos sí continúan aumentando y esclareciendo la merecida recepción de su obra en prosa. ♦

BIBLIOGRAFIA

- Martínez, Zulma Nelly. «Entrevista: Manlio Argueta». *Hispanamérica* XIV. 41 (Diciembre 1985): 41-54.
- Paillet, Claire. «El reportaje del guerrillero: una narrativa ambigua». *Studi di Letteratura Hispano-Americana* XXIV (1993): 67-82.
- Sarfati-Arnaud, Monique. «Le discours testimonial et le je(u) de l'utré dans Un día en la vida de Manlio Argueta». En: *Parole exclusive, parole exclué, parole transgressive*. Ed. Antonio Gómez-Moriana y Catherine Poupény Hart. Longueuil. Quebec: Le Preamble, 1990.

El maestro detrás de la celebridad

Por: Maryluz Vallejo

Como si se hubieran puesto de acuerdo, los periodistas Jorge García Usta y Gustavo Arango Toro publicaron el año 1995 sendos libros sobre la primera etapa periodística de Gabriel García Márquez en el diario *El Universal* de Cartagena, de 1949 a 1951. Pero lo más curioso es que ambos rescataron a una figura clave en la formación literaria del escritor: el maestro Clemente Manuel Zabala, jefe de redacción del periódico liberal, quien a punta de lápiz rojo le ayudó a pulir el estilo al celeberrimo Nobel.

Aunque Gabriel García Márquez se tomó demasiado tiempo para reconocerlo, Clemente Manuel Zabala fue su primer maestro en Cartagena, el que lo transformó de poeta piedracielista malo en gran periodista. Y gracias a la paciencia benedictina del también poeta Jorge García Usta, la población de San Jacinto no será recordada sólo por sus gaiteros y sus artesanías sino por haber sido cuna,

García Usta, Jorge. *Cómo aprendió a escribir García Márquez*. Editorial Iedón, Medellín, 1995, 372 p.p.

Arango, Gustavo. *Un ramo de nomeolvides. García Márquez en El Universal*, El Universal, 1995

mejor dicho, hamaca, de tan peculiar genio, que permanecía oculto debido a otros cultos, como el que promovió el francés Jacques Gilard con la figura del catalán Ramón Vinyes,

considerado siempre la sombra tutelar del Nobel.

Lo que se propone García Usta es poner las cosas en su sitio, porque la fastidiosa periodización que institucionalizó Jacques Gilard del Grupo de Barranquilla, como fuente de donde García Márquez sorbió todas las influencias y sabidurías del Sabio, llevó a desconocer la importancia del Grupo de Cartagena en la formación inicial del escritor. El grupo, con sede de operaciones en el periódico y en otras cuevas de poca nombradía, estaba encabezado por Zabala, guía espiritual de dos jóvenes talentosos: Gabriel García Márquez y Héctor Rojas Herazo, que iniciaron su aprendizaje en el columnismo de opinión. Los otros contertulios eran el poeta

Maryluz Vallejo, escritora y editora colombiana. «El maestro detrás de la celebridad» fue publicado originalmente en la *Revista Universidad de Antioquia* No. 244.

Gustavo Ibarra Merlano y los hermanos Oscar y Ramiro de La Espriella.

En esas noches de tertulia del año 1949, cuando García Márquez inició su periodo «costeño» se contagiaron básicamente de escritores norteamericanos y españoles que el maestro Zabala ponía en circulación. Y ese es otro de los hallazgos que hace García Usta en su libro: demostrar que aparte de los autores ingleses y americanos que marcaron a García Márquez, hubo una fuerte influencia de españoles como Larra, Ramón Gómez de la Serna y Azorín, articulistas de alto vuelo que hicieron las delicias del grupo. A Gómez de la Serna dedica todo un capítulo para demostrar la irresistible atracción que sintieron los jóvenes escritores por el arte en miniatura de la greguería, tan consustancial al humor y a la fina ironía que manejaron García Márquez y Rojas Herazo, hasta alcanzar las cumbres en Zabala.

La escuela de Zabala

Lo extraño es que no se hayan publicado otros estudios sobre este periodista costeño que llegó a *E! Universal* de Cartagena en la última etapa de su vida, después de haberse dedicado de lleno a la actividad política y cultural. Desde este periódico de provincia renovó las posibilidades de géneros periodísticos de opinión como el editorial y la columna, experimentación de la que se nutrieron sus alumnos más aventajados, García Márquez y Rojas Herazo.

Zabala, un hombre introvertido, solitario, liberal de izquierda que acompañó a Gaitán en sus andanzas, cultivador de todas las artes, austero y buen amigo, pasará a la historia como el maestro de García Márquez, pero su obra periodística pide a gritos ensayos críticos y antologías, por sus calidades excepcionales. Según García Usta, Zabala rompió con el tratamiento convencional del comentario y le introdujo recursos de la crónica y el reportaje, al estilo de un Luis Tejada. Sus experiencias van desde el comentario político y humorístico hasta las notas sobre temas deportivos, literarios y, en

Aparte de los autores ingleses y americanos, García Márquez tuvo fuerte influencia de articulistas españoles.

especial, la crónica basada en el cable, uno de los ejercicios predilectos de García Márquez en la columna de opinión, por la exploración de temas insólitos y divertidos.

Algunos de los recursos que utiliza Zabala para darle mayor atractivo a sus textos son: «la técnica de la precisión ilusoria» (el empleo de cifras y números para crear la ilusión de eficacia); las imágenes sucesivas, la enumeración, la adjetivación expresiva y contrastante; la paradoja en las narraciones y el uso constante del humor. Zabala era un convencido de que la tendencia del periodismo moderno era hacia el comentario ligero, en oposición al comentario adusto y pesado que se estilaba.

Al examinar minuciosamente la composición de sus columnas, García Usta deduce que en Zabala la columna presentaba de forma muy madura todos los elementos del reportaje: inicio sorprendente, estructura cronológica o dramática, saltos temporales, elementos de suspenso, detalles y cierre redondo: un relato, un reportaje sostenido por hechos reales y verificables.

Zabala, viejo gaitanista que también fue secretario del general Benjamín Herrera y delegado a congresos obreros, mantuvo desde sus columnas una feroz oposición al régimen conservador y su prosa política, en opinión de García Usta, es una de las más exquisitas, inteligentes y combativas en la tradición del periodismo costeño. «Zabala abre, para la prosa política, un nuevo camino en la Costa: sin abandonar su posición doctrinaria, no hace de la nota un panfleto primitivo, le confiere una especie de tensión dramática al comentario mediante el uso de la ironía, del humor, de las comparaciones, las asociaciones y un especial sentido del cierre de la obra.

«Para esos remates geniales su espíritu travieso se nutre de las greguerías del español Ramón Gómez de la Serna. Otro de los recursos especiales impuesto por Zabala es el de escoger una figura política representativa — por la comisión de extravagancias o disparates— que permita burlarse del espíritu de un régimen o de una medida gubernamental: un método paradójico para humanizar el tratamiento periodístico de lo político».

Al terminar el libro de García Usta queda una sensación de alivio al ver en parte reparada la injusticia que se ha cometido con el silencioso maestro, callado como el indio que se asomaba en sus rasgos. El autor, muy sutilmente, toma la figura de García Márquez casi como pretexto para realzar la de Clemente Manuel Zabala.

Nomeolvides y olvidados

De reparar la otra parte se encarga el periodista antioqueño Gustavo Arango Toro con su libro posterior *Un ramo de nomeolvides*, en el que recons-

truye esos primeros años de ejercicio periodístico del Premio Nobel y de paso enfoca la figura del maestro Zabala, sin tanto detenimiento como en el libro-ensayo de Usta, pero con igual intencionalidad. En esta obra, más próxima al reportaje que al ensayo, Gustavo Arango recoge los testimonios de los amigos y contertulios de García Márquez en Cartagena, quienes perfilan al Gabo familiar y auténtico que conocieron. Entre numerosas voces se destaca la de Héctor Rojas Herazo, que con su apabullante lucidez recuerda al que fuera su amigo, ahora distante por la fama, y le dedica unas cuantas frases sarcásticas, como cuando dice que «Gabito es como Julio Mario Santodomingo: Plata... plata...; Gabito es: Fama... fama...».

A propósito de dos que compartieron tantas experiencias, el autor se pregunta: «¿Por qué ese contraste, por qué estas distancias entre viejos amigos? ¿Por qué uno dialoga con presidentes y vende millones de libros, mientras el otro está hibernando en una casa gris y bogotana, y las pocas ediciones que se han hecho de sus libros casi ni se consiguen?» Luego añade: «frente a él, frente a su presencia avasallante, da vergüenza preguntarle por su viejo compañero de trabajo, pues queda la sensación de estarlo menospreciando. El, por sí solo —y quizá con más razón por el limitado reconocimiento que se le ha hecho—, daría para escribir varios libros. Cosa igual sucedería con otras de las personas que rodearon a Gabriel García Márquez en esa época a la que se ha referido en forma tan parca: Zabala, Ibarra Merlano, Ramiro de la Espriella».

Por su parte Ramiro de la Espriella describe vivamente al Gabo que conoció entonces: «En aquella época vestía estrambótica-

mente, con medias amarillas, unos mocasines que eran de poco uso, la camisa por fuera. No era nada atractivo, era un poco camaján [...] Era un pelaíto ahí, insignificante, barroso, con rostro más bien palúdico. Yo no sé qué le vería Mercedes; parecía muy débil, físicamente no tenía ningún atractivo. Pero él superaba toda esa falta de impresión con los cuentos, la imaginación y el trato. Era muy especial en el trato, simpático, anecdótico. Pero personalmente, si alguien lo veía en la calle podía confundirlo con un mensajero».

Cada uno de los entrevistados, algunos de ellos hasta ahora inéditos en la hagiografía de García Márquez, y que finalmente cedieron ante la persistencia del periodista, dan su visión más o menos entrañable del antiguo compañero y revelan sus facetas menos conocidas. Con esos testimonios, la selección de textos de García Márquez —varios no recogidos en antologías y olvidados hasta por el susodicho—, y las apreciaciones siempre esclarecedoras del investigador, está articulado este libro de gran valor documental. Auxiliado por sus entrevistados logra reconstruir diálogos muy precisos que dan pistas para interpretar mejor la vida y obra del escritor, y se esfuerza en hacer la contextualización necesaria para comprender el sentido de los textos de García Márquez.

A García Márquez, en aquella época, «si alguien lo veía en la calle podía confundirlo con un mensajero».

A diferencia de la obra de García Usta, aquí el autor se permite algunas licencias para recrear situaciones e introducir toques de ficción en medio de los recuentos históricos. En general el experimento funciona, pero algunas veces el joven periodista cae en ingenuidades y protagonismos innecesarios que le llevan a dar detalles y apreciaciones del todo irrelevantes para la pesquisa investigativa.

En fin, con dos registros diferentes pero con similar intención, los dos autores recuperan esta época de formación de Gabriel García Márquez que en parte había subva-

lorado el hispanista Jacques Gilard, y se puede decir que la exploran a fondo. Pero si en Colombia éstos son los primeros estudios conocidos —y se espera la investigación de Raúl José Díaz sobre Gabo periodista—, en Estados Unidos ya se había adelantado Robert L. Sims con un libro titulado *The First García Márquez: A Study of his Journalistic Writing from 1948 to 1955*, publicado en 1993, que aún no está traducido al español.

Esta lectora, apabullada por los enemil estudios sobre esta figura de culto, sólo atina a preguntarse para qué seguir explorando en los mismos recovecos, teniendo tantas obras periodísticas y literarias que están a punto de borrarse por falta de la más mínima curiosidad investigativa. ♦

Viscosidades

Por: Hernán Antonio Bermúdez

aquellas viscosidades untadas a mi cuerpo (p. 23)

...en veinticuatro horas la vida puede adquirir de súbito un sentido totalmente nuevo, y lo que antes se consideraba firme y sólido en seguida muestra una tremenda vulnerabilidad (p. 121)

Baile con serpientes es el título de la nueva novela de Horacio Castellanos Moya, recién publicada en El Salvador. El autor, nacido en Honduras (de padre salvadoreño y madre hondureña) y dotado de una pluma fluida y ácida, hace en ella un despliegue de virtuosismo narrativo.

Se puede afirmar que, a partir de su primera novela *La diáspora* (1989), cada libro de Castellanos Moya es más escabroso que el anterior. Así, *El gran masturbador* (1993) y su hermano mellizo *Con la congoja de la pasada tormenta* (1995), ambos volúmenes



Castellanos Moya, Horacio. *Baile con serpientes*. Dirección de Publicaciones e Impresos. Colección Ficciones. San Salvador, 1996, 158 p.p.

de cuentos, son sucesiva y crecientemente perturbadores y representan un grado mayor de audacia y de inventiva verbal.

Fiel al dicho de Camus de que en nuestro tiempo crear es crear peligrosamente, en esta ocasión el autor no se arredra ante la suspensión de la verosimilitud (ese bien precedero) y viola los principios del realismo que militan contra la figuración de animales con propiedades humanas dentro de la ficción (asunto distinto son las fábulas y parábolas). No en balde las culebras que le dan título al libro hablan, odian y aman, entre

otras cosas.

Como en las obras de Kafka, los personajes y situaciones que discurren en *Baile con serpientes* poseen la facultad de parecer reales y extraños al mismo tiempo. Aquí la escritura de Castellanos Moya si bien, de un lado, tiene consistencia real y proporciona una

Hernán Antonio Bermúdez (Honduras, 1947), crítico literario y diplomático. Parte de su labor crítica fue recopilada en el volumen *Retahíla* (1980). Actualmente se desempeña como embajador de Honduras en Colombia.

visión de la vida y la sociedad salvadoreña de hoy, en plena post-guerra, de otro, está empapada de irrealidad pura al introducir a las culebras y transgredir, así, el formato novelesco del género policial.

En esta novela no cabe, pues, la pobreza —la esfera inocua— del sentido común. Todo buen arte derrota lo predecible y, como Gide o Junger, Castellanos Moya ha hallado en el recurso a la zoología una modalidad creativa para afinar la sensibilidad y, por tanto, la puntería. De manera que el ojo del protagonista, amigo de las serpientes, se hace tan penetrante y escrupuloso como el del francotirador.

Las culebras del libro, «las muchachas», están entre las más finas invenciones creadoras del autor. Con ellas Castellanos Moya es capaz de evocar —y clarificar— la significación de un momento histórico particular, El Salvador recién salido del conflicto armado interno, desafiando la «suspensión de la incredulidad» en el relato. Lo más notable consiste, empero, en que consigue esto sin dejar de mantener al lector sólidamente fizado en los pormenores de la cotidianidad salvadoreña. Tal maestría constituye un don más bien escaso en la ficción narrativa.

De otra parte, *Baile con serpientes* enfoca la sociedad como un ámbito de disfraces y de máscaras, y percibe la fragilidad de la identidad humana al constatar que cualquier vida es susceptible de ser vivida en los límites de la anormalidad (léase marginalidad) tan pronto ignore el papel social que le ha sido asignado.

En la novela se tiene la sensación de que el piso se hunde bajo los pies de los personajes al descubrir que la imagen propia del «yo» válida en el presente, el perfil particular de cada uno, puede hacerse humo el día de mañana.

Pero veamos las bien hiladas costuras de *Baile con serpientes*. La obra está dividida en cuatro partes. En la primera el narrador (en primera persona) es Eduardo Sosa, sociólogo desempleado que hace contacto con un ser marginal, Jacinto Bustillo, habitante de un viejo y destartado Chevrolet

amarillo, donde convive con sus mascotas, cuatro serpientes aparentemente domesticadas, pero capaces de ser mortíferas con todos salvo con su amo.

El narrador siente en seguida una atracción irrefrenable hacia don Jacinto, a quien mata y usurpa su identidad. Se trata de una «mutación» o, como diría Carlos Fuentes, de un «cambio de piel». Asume, así, el papel de su víctima y se convierte en el nuevo dueño de las culebras: Beti («de lengua zumbante» p. 29), Loli («la más tímida» p. 30), Carmela («de temperamento impulsivo» p.143), y Valentina («la más querida, la belleza en todos los sentidos...» p.44). Se trata, repito, de «las muchachas», como las llama el Jacinto Bustillo redivivo, con quienes dialoga (se comunican a la perfección) y a las cuales emplea a su antojo como armas ofensivas (causan decenas de muertes en el transcurso de la obra).

En la segunda parte, narrada en tercera persona, la atención se vuelca sobre el sub-

Al introducir las culebras, Castellanos Moya transgrede el formato novelesco del género policial.

comisionado Lito Handal, jefe de la Dirección de Investigaciones Criminales, quien intenta desenredar la madeja de las muertes producidas por los reptiles y su investigador. Si en la primera parte de la novela el lector asiste a los ataques mortales de aquellos, en ésta se desenvuelve el empeño de la policía en investigar los hechos y dar con los responsables, pero en una escala temporal levemente posterior, en la que se recrean los incidentes desde una perspectiva más distanciada.

La siguiente sección (también narrada en tercera persona) gira en

torno de Rita Mena, reportera estrella del diario de crónica roja *Ocho columnas*, obstinada en revelar a sus lectores los misterios de las serpientes asesinas. La periodista instintivamente rechaza las especulaciones de que las masacres perpetradas responden a un plan de desestabilización del gobierno, pues ella «busca siempre la perspectiva humana» (p. 108). Sobresale una secuencia de pánico en Casa Presidencial, cuando la reportera da la alarma tras creer haber visto «el carro viejo amarillo tipo americano» con su fauna a bordo, y obliga a una apresurada evacuación del Presidente y su gabinete de seguridad. Rita, al final, recibe dos llamadas telefónicas de Eduardo-Jacinto, que la policía detecta y gracias a las cuales le localiza.

En la cuarta parte *Baile con serpientes* retorna al tono personal, en primera persona, del señor de las culebras, y desfilan, bajo otra óptica, episodios ya conocidos por el lector.

Sin embargo, lo más destacable aquí es el cuadro orgiástico del protagonista con los

reptiles, tras la ingestión colectiva de una sopa hecha con los restos de Valentina —muerta en una de las correrías desafortunadas del grupo— y mezclada con mariguana. En un estado de excitación febril, Eduardo-Jacinto inhala cocaína y la comparte con los bichos. Los efectos de tal mixtura no se hacen esperar: el lector presencia una acalorada escena de zoofilia, de acoplamientos escabrosos, colmada de placeres y deseos eróticos que la sabiduría convencional juzgaría perversos.

Tras el «festín de lubricidad» (p. 149), el culebrero, siempre

urgido de trago, celebra con aguardiente, en medio de un coro de bebedores proletarios, «el caos creado por las serpientes del Chevrolet amarillo» (p. 153), que da pie a un clima abiertamente anti-gobiernista. De ahí se relata de nuevo la última llamada hecha a Rita Mena (esta vez, desde el otro lado de la línea telefónica) que, a su turno, da lugar a la embestida policial, con helicópteros y fuego graneado, «estrucido (que) recordaba los aciagos días de la guerra» (p. 157).

Al final, Eduardo Sosa abandona el pellejo de Jacinto Bustillo, recupera sus propias señas de identidad, regresa a casa y pone fin, así, a su aventura de 48 horas, duración de la trama novelesca. Pero *Baile con serpientes* no consiste, por supuesto, sólo en una trama de acción novelesca: constituye, además, una trama verbal. En apenas 158 páginas, esta obra deviene un espacio en el que se multiplican los modos de contar, donde resuenan voces y registros semánticos diversos (el marginal, el desempleado, el

Una obra en la que se multiplican los modos de contar: resuenan voces y registros semánticos diversos.

policía, la periodista...). Sorprende la aguda atención a los detalles que el autor sabe desgarnar, y el alcance de sus poderes creativos.

Horacio Castellanos Moya lleva a cabo una manipulación paródica del formato de la novela policial, mezcla y violenta los géneros narrativos: el transporte sensual —el éxtasis— con las serpientes produce un fulgor casi pornográfico, pese a su menguada hebra de verosimilitud.

Diríase que, tras sus recientes libros de relatos, donde supo rastrear el efecto letal que la guerra civil del vecino país produjo en su población, el autor hubiese descubierto un novedoso y eficaz entronque con la realidad merced a la terca inmediatez de la especie animal. Al incorporar a «las mucha-

chas», Castellanos se sumerge en el «paraíso perdido» de la creación («Los verdaderos paraísos son los paraísos perdidos», dice Proust), donde, ya se sabe, el instinto es ley. Ello equivale a sacar a flote el mundo de lo reprimido, casi siempre hostil a cualquier representación del *status quo*.

Definitivamente se recomienda este *Baile con serpientes*, de pulso acelerado, por su delicioso filo de farsa, por su vivacidad, por su don inventivo. No apto sólo para quienes le profesen fobia al siseo del serpentario. Cabe advertir, eso sí, que aquí, como dijera Marx, «todo lo sólido se desvanece en el aire». ♦

Bogotá, 8 de octubre de 1996.

Tierra: Identidad y herencia

Por: María Rosa Campeny-Queralt

Paul Valéry, en una carta en que agradece a su amigo Francis de Miomandre el haberle dado a leer una traducción al francés de las *Leyendas de Guatemala*, de Miguel Angel Asturias, escribe:

«Nada me ha parecido más extraño [...] que estas historias-sueños-poemas donde se confunden tan graciosamente las creencias, los cuentos y todas las edades de un pueblo de orden compuesto, y el hechizo de los productos de una tierra poderosa, y siempre convulsa...»

Estas palabras del poeta francés pueden aplicarse a la novela que acaba de publicar Ricardo Lindo, de esclarecido linaje salvadoreño, escritor, hijo y nieto de escritores. El título *Tierra* que encabeza estas líneas, es el grito lanzado por Rodrigo de Triana desde un mástil talado en bosques lejanos, clavado



Lindo, Ricardo. *Tierra* (novela).
Dirección de Publicaciones e Impresos,
San Salvador, 1996. 186 p.p.

en una minúscula embarcación, navegando en un mar de singladuras ignotas. En la novela de Ricardo Lindo, *Tierra* parece ser el clamor de un pueblo de orden compuesto, en el que se confunden las creencias, las leyendas y las edades. Se trata de una tierra que es, según otra frase de Paul Valéry, mezcla tórrida de volcanes, de botánica confusa y teología de Salamanca.

Tierra es a la vez novela, crónica histórica, poema épico y relato personal. Con lenguaje poético heredado de los clásicos, el autor va tejiendo la fábula de los orígenes de su país. Los orígenes se refieren al momento en que los conquistadores españoles, con mentes todavía pobladas de refriegas con moros y leyendas caballerescas, van ocupando la región, imprimiendo en ella las recias huellas del hierro de sus cabalgaduras.

María Rosa Campeny-Queralt, crítica española. Ha reseñado numerosos libros de autores salvadoreños. Es profesora del *Defense Language Institute*, con sede en California.

La conquista fue destrucción despiadada para los pueblos de América, pero al mismo tiempo fue un nacimiento, por doloroso y largo que éste haya sido. Ricardo Lindo, en su obra, parece querer seguir ese proceso de ocaso y aurora y hace como si colocara una a una las teselas en un mosaico casi viviente que ilustra la trayectoria histórica de su pueblo; es decir, de la conquista misma, de lo que existía antes de esa llamada conquista y de lo que nos ha quedado.

La novela de Ricardo Lindo consta de un prólogo, dos partes o libros y un epílogo. En el prólogo aparece el narrador Pablo de Alcántara, personaje ficticio, portavoz de las ideas del autor y quizás su alter ego. Pablo de Alcántara, presunto conquistador, paisano de Pedro de Alvarado y por un tiempo su Eminencia Gris, va dictando a Ricardo Lindo, su escribano, la historia de la conquista en tierras de Guatemala y de El Salvador, esa «historia de los hombres y mujeres que vivieron y ya no están». «Yo, el escribano, he puesto mi voz entre las voces de ellos, y alguna vez, movido por el horror o la duda, no quise escribir lo que dijeron». Así dice Ricardo Lindo en el prólogo. Pablo de Alcántara, portador de la tradición humanística judeo-cristiana, más tarde ordenado sacerdote, es apodado el «Cura loco» por sus amigos los indios, aunque su locura fuera quizás la del español que llegó a profundizar en la enormidad de la conquista.

El Capitán Don Pedro de Alvarado es el protagonista histórico del primer libro, titulado «Don Pedro de Alvarado va cabal-

gando», pero en realidad su presencia se cierne a lo largo de toda la novela como sombra maligna. Extremeño como Pizarro, Valdivia y Cortés. Pedro de Alvarado tenía fama entre los suyos más por su arrojo temerario en los combates con los indios que por sus victorias sobre ellos. Los indígenas lo llamaban Tonatiú, El Sol, quizás porque pocos se atrevían a mirarlo fijamente. Era arrogante, sanguinario, codicioso y cruel. El Padre Las Casas lo llama «ese infelice malaventurado tirano», recordando acaso que Alvarado murió aplastado por su propio caba-

Con su lenguaje poético, Tierra es a la vez novela, crónica histórica, poema épico y relato personal.

llo. En un momento y un lugar en que los hombres eran conocidos por su crueldad y codicia, Alvarado resultaba ser *primus inter pares*. Sin duda esas figuras de aventureros ejercen cierta fascinación tanto entre sus contemporáneos como a lo largo de la historia. Alvarado arrasó territorios y pasó a cuchillo a sus habitantes, Ricardo Lindo nos lo pinta en su casa de bahareque, techada de paja, soñando con tejados de oro, junto a Doña Luisa, hija del cacique de Tlaxcala, pensando en las torres almenadas de su tierra y las noches de invierno escuchando a los abuelos que a la vera del fuego contaban sus lances con los moros.

Ese primer libro nos recuerda el primer canto de *La Divina Comedia*: el autor lo llama un mundo inédito, pero más parece la descripción de un infierno donde, a diferencia del de Dante, los pecadores cuentan y vuelven a vivir sus propias atrocidades sin mayores remordimientos. Pablo de Alcántara, el narrador franciscano, es el único que se da cuenta de ello.

Al final del primer libro, el día de Navidad de 1989, un mendigo llama a la puerta de la casa del escribano: es Pedro de Alvarado. El autor lo ha sacado del infierno, redimido por el dolor y las lágrimas de las mujeres que lo tuvieron a su lado: Doña Luisa, princesa de Tlaxcala; Doña Francisca, que muere al tocar tierra americana, y la hermana de ésta, Doña Beatriz, que moriría en un terremoto. Pedro de Alvarado, mendigo en las tierras que conquistó, después de más de cuatrocientos años, va pidiendo perdón a cada uno de los indios que maltrató.

En el segundo libro, que se titula «Nuestro Señor de los Venados», surge la figura del brujo Otzilén, chamán que sabe leer e interpretar los fenómenos telúricos y que, a través de sus mujeres, mantiene intacto el linaje de su gente, a quienes el Adelantado jamás logró someter. El autor-escribano recoge en este segundo libro leyendas y tradiciones de los antiguos pueblos que el brujo Otzilén quiere legarles a sus hijos junto con la armonía y belleza del paisaje; es decir, el lago, el volcán, el viento, los árboles. «Esta es nuestra patria», dice Otzilén (p. 110). Es la patria de antes, antes de que Don Pedro de Alvarado impusiera su fiera presencia. El segundo libro es una visión de la América antes de la conquista; una existencia bucólica de agricultores, pescadores y artistas amantes de los colores, donde los brujos guardianes de antiguos mitos explican e interpretan los fenómenos naturales. El protagonista Otzilén supo por boca de su padre, un día de

octubre, que había ocurrido algo que iba a cambiarlo todo. Los forasteros tardarían todavía treinta años en llegar. Al final llegaron, y fue un titiritero jorobado quien alertó a los caciques del señorío de Cuzcatlán para que escondieran sus haberes. De nada les sirvió, pues Pedro de Alvarado incendió la ciudad y encadenó a los supervivientes.

Ricardo Lindo nos habla en su novela de muchísimas cosas, y a menudo nos las dice en los versos que embargan sus páginas, páginas todas ellas empapadas de poesía.

Hacia el final del segundo libro el autor hace hablar a Cristóbal Colón; es decir, habla la estatua del Almirante desde su monumento de San Salvador. Dice Ricardo Lindo por boca del genovés: «Ya no lamento los males que desparramamos, pero tampoco me parece correcto envanecerme de mi hazaña. Porque fue hazaña, realmente» (130). Más adelante el escribano medita sobre aquellos españoles que creyendo servir a Dios, ahogaron una civilización al sur de España, y otras en el extenso Continente que descubrieron y conquistaron. (168)

El amor del pasado llevó al autor-poeta en su exilio de Guatemala a recorrer viejas rutas holladas por caciques indígenas y soldados extranjeros, a la par que su abuelo el embajador, que hurgó en el Archivo de Indias sevillano en busca de las historias de la conquista y de los orígenes de su pueblo.

Ricardo Lindo ha escrito un hermoso libro. En sus páginas el tema de su identidad ancestral judeo-cristiana se combina con el

En este libro se combina el tema de la identidad judeo-cristiana con el de la herencia indígena.

de la herencia de los pueblos nativos americanos. Se trata, más que de un sincretismo, de algo como el juego armónico de dos temas musicales de una sonata. La obra merece ser leída una y otra vez, ya que hay

en ella preciosos relatos y meditaciones que, como tesoros escondidos, nos parecen más valiosos que los que buscaran en su día los Cortés, los Alvarado, los Pizarro y los Ponce de León. ♦

La metamorfosis del sabueso

Por: Horacio Castellanos Moya

La patria de un escritor es su lengua: afirmación propia de escritores desterrados, apátridas, de aquéllos a quienes les ha tocado padecer extremismos nacionalistas o étnicos. Elias Canetti (1905-1995) quizás sea el postrero de los narradores centroeuropeos de la primera mitad del siglo XX, testigos del desmoronamiento del imperio austro-húngaro, formados bajo la influencia de la Viena esplendorosa y luego decadente. Franz Kafka, Robert Musil, Hermann Broch, Karl Kraus, Joseph Roth y Canetti conforman esa saga impresionante: ninguno fue alemán, pero todos escribieron en lengua alemana.

«Yo soy sólo un huésped en la lengua alemana, que no aprendí hasta los ocho años, y el



Canetti, Elias. *La conciencia de las palabras*. Fondo de Cultura Económica, 2da edición, México, 1994. 366 p.p.

hecho de que ahora me den la bienvenida en ella significa para mí aún más que haber nacido dentro de su ámbito», afirmó Canetti en un discurso pronunciado en la Academia de Bellas Artes de Baviera en 1969. El caso de este búlgaro hijo de comerciantes sefarditas resulta ilustrativo: su lengua materna fue el español antiguo (ladino), luego aprendió el inglés y el francés, hasta que finalmente llegó al alemán, y a Viena —en su primer tomo autobiográfico, *La lengua absuelta*, Canetti relata este itinerario. Y permaneció en la lengua alemana para siempre, pese a haber radicado varias décadas en Londres desde poco antes del inicio de la segunda guerra mundial.

La deuda de Canetti es con esa lengua, pero también con la saga de escritores centro-

Horacio Castellanos Moya (1957) ha publicado media docena de libros de narrativa y un volumen de ensayos. Obtuvo el Premio Nacional de Novela de la Universidad Centroamericana (UCA) en 1988. Ha ejercido el periodismo en diversos medios de América Latina.

Europeos que le precedieron. Los ensayos (varios de ellos discursos) incluidos en *La conciencia de las palabras* expresan su voluntad de asumir esa deuda y de pagarla con creces. Broch, Kraus y Kafka merecen la atención principal. Y el eje de la reflexión en torno a ellos es uno: el significado de ser escritor.

En un discurso pronunciado en Viena con motivo del quincuagésimo aniversario del nacimiento de Broch, en 1936, Canetti enumeró los tres atributos «que deben exigírsele a un escritor para que adquiera alguna significación en nuestro tiempo», atributos que además le parecieron «perfectamente válidos e inmodificables» a lo largo de su vida y que en sus momentos de parálisis creativa llegó a llamar —«no son cierta presunción», aclara él mismo— los «tres mandamientos».

El primer atributo dice que el escritor debe ser «el sabueso de su tiempo». La fundamentación resulta casi un lugar común —«el verdadero escritor vive entregado a su tiempo, es su vasallo y su esclavo, su siervo más humilde»—, pero la descripción del sabueso es impecable: «Recorre una por una sus motivaciones (de su tiempo), deteniéndose aquí y allá; arbitrariamente en apariencia, pero sin tregua (...) reacio a volver cuando lo llaman, impulsado por una inexplicable propensión al vicio. Sí, ha de meter en todas partes su húmedo hocico sin que se le escape nada (...) Lo que le distingue es la siniestra perseverancia en su vicio, este goce íntimo y prolijo interrumpido por sus carreras (...) Este

vicio une al escritor con el mundo que lo rodea en forma tan directa e inmediata como el hocico une al sabueso con su coto de caza». Un vicio «siempre inconfundible, violento, primitivo (...) El escritor que se deja poseer por él acaba luego debiéndole lo esencial de su experiencia creativa». Más adelante, Canetti insiste: «Un escritor es original o no es escritor.

Lo es de un modo profundo y simple, en virtud de aquello que hemos dado en llamar su vicio. Y lo es en grado tal que ni él mismo lo sospecha. Su vicio lo impulsa a agotar el mundo, tarea que nadie podría hacer por él».

Si el segundo atributo planteado por Canetti no es novedoso —el escritor debe tener una «voluntad seria de sintetizar su época, una sed de universalidad que no se deje aislar por ninguna tarea aislada»—, el tercero contiene una radicalidad avasallante: «la tercera exigencia que habría que plantearle al escritor es la de estar en contra de su época. Y en contra de toda su época, no simplemente contra esto o aquello: contra la imagen general y unívoca que de ella tiene, contra su olor específico, contra su rostro, contra sus leyes. Su oposición deberá expresarse en voz alta y cobrar forma, nunca anquilosarse o resignarse en silencio».

De ahí la contradicción permanente, la desgarradura, lo que hace del escritor un ser tortuoso, tensionado, siempre en el límite: la exigencia de vivir entregado a su época y al mismo tiempo de estar en contra de ella. Canetti lo plantea de esta manera: «Y este mismo sabueso, que se pasa la vida entera siguiendo los dictados de su hocico, sibarita y

La deuda de Canetti es con la lengua alemana y con los escritores centroeuropeos que le precedieron.

víctima abúlica a la vez, libertino y presa de otros al mismo tiempo, esta misma criatura ha de estar constantemente contra todo, tomar postura contra sí misma y contra su vicio, sin poder liberarse nunca de él, proseguir su tarea, indignarse y encima estar consciente de su propia disyuntiva. Es una exigencia realmente cruel, y es también una exigencia radical, tan cruel y radical como la muerte misma».

La relación de Canetti con Broch fue cercana, al menos en la década de los 30. En un ensayo en el que relata las circunstancias en que escribió su primera novela, *Auto de fe*, Canetti dice que por esa época leyó a Musil y a Broch, «cuyas obras me dejaron una impresión muy profunda, y los conocí personalmente». Unas líneas más adelante revela que «cuando, en 1935, fue decidida su publicación (de *Auto de fe*), Broch, con una obstinación inusual en él, me instó a que renunciase al nombre de Kant» (como se denominaba el personaje principal, el cual finalmente se llamó Kien). Y en el prólogo a otro libro de Canetti, *Las voces de Marrakesh*, el traductor afirma que «Hermann Broch, en una presentación que se ha hecho memorable, caracterizó, allá por 1933, la personalidad pública de Canetti como la de “un *spaniol* educado entre Suiza y Austria”».

La relación de Canetti con Kraus, a quien dedica sendos ensayos en *La conciencia de las palabras*, pasó de la admiración hipnótica al distanciamiento. «En la primavera de 1924 —hacía pocas semanas que yo había regresado a Viena— unos amigos me llevaron por vez primera a una conferencia de Karl Kraus», cuenta Canetti en ese primer ensayo en el que pone el «acento principal sobre el Kraus *vivo*, particularmente sobre el Kraus que hablaba a mucha gente al mismo tiempo. Nunca será lo sufi-

cientemente repetido: el verdadero Karl Kraus, el Kraus que nos sacudía, atormentaba y aniquilaba, el Kraus que se nos metía en la carne y en la sangre, que nos conmovía y agitaba a un grado tal que luego necesitábamos años para reunir fuerzas y hacerle frente, era el Kraus *orador*. En los años que tengo de vida no he conocido a un orador igual a él en ninguno de los ámbitos lingüísticos europeos que me son familiares».

Canetti recrea el papel jugado por Kraus en la Viena de entreguerra. Lo califica como el «despreciador más drástico de la literatura universal desde Quevedo y desde Swift, esa especie de azote de Dios que se abatía sobre la humanidad culpable». Kraus era «la contrafigura de todos los escritores, de la enorme mayoría de los escritores, que untan con miel la boca de los hombres para ser amados y alabados por ellos». Y tenía dos instrumentos: «la literalidad y el horror». El primero se expresaba a través de su «maestría absoluta al utilizar citas ajenas», de manera tal que «tenía el don de condenar a los seres humanos por sus propias bocas»; el segundo gracias a «su capacidad de producir espanto», lo que convertía a Kraus en «el maestro del horror».

Canetti reconoce haber aprendido dos lecciones de Kraus: primero, «un sentido de responsabilidad absoluta»; segundo, «Kraus me abrió los oídos, y nadie hubiera podido hacerlo como él. Desde que lo escuché, no me ha sido posible no escuchar». Sin embargo, hubo algo que paulatinamente fue predisponiendo a Canetti en contra de Kraus. «Lo primero que ocurría después de haber escuchado diez o doce conferencias de Karl Kraus o de haber leído *Die Fackel* (el periódico que éste dirigía y escribía íntegramente) durante uno o dos años, era una disminución general de la

voluntad de juzgar *por sí mismo*. Se producía una invasión de veredictos drásticos e inexorables respecto a los cuales no subsistía la más mínima duda». Por eso, Canetti necesitó rebelarse contra semejante dictadura, una dictadura a la cual se sometió voluntariamente y que le sirvió de modelo al cual superar.

En el segundo ensayo —un discurso pronunciado en la Academia de las Artes de Berlín, en 1974—, Canetti hace una relectura de Kraus a partir de la publicación de la correspondencia que éste sostuvo con Sidonie Nádhérny von Borutin, una noble bella y sensible que también fue pretendida por el poeta Rainer María Rilke. La correspondencia permite abordar la obra maestra de Kraus, *Los últimos días de la humanidad*, desde otra óptica: la del escritor que funde la pasión amorosa y su obsesión por la verdad en un tensionamiento que lo lleva a concentrar las energías necesarias para construir una obra monumental. Canetti recorre detalladamente el romance de Kraus con Sidonie (las cartas abarcan 23 años), en especial a través de los convulsionados años de la primera guerra mundial, y aprovecha para reiterar algunas características de Kraus: lo llama «el máximo escritor satírico de expresión alemana», un autor que «rebose siempre del deseo y la insaciabilidad del ataque» y que posee «un tipo muy determinado de sustancia que yo llamaría “homicida”».

Kraus fue presentado a Sidonie el 8 de septiembre de 1913 en el café Imperial de Viena. Aproximadamente un año antes, la tarde del 13 de agosto de 1912, en la casa de la familia Brod en Praga, Franz Kafka conoció a Felice Bauer, una joven residente en Berlín a la que convirtió en su obsesión amorosa y, más importante, en el objeto de su corresponden-

cia durante los próximos años. Felice Bauer sobrevivió al escritor praguense, conservó las cartas de éste y en 1955, cinco años antes de morir, las vendió al editor de Kafka. La publicación de la correspondencia de Franz Kafka a Felice Bauer se convirtió en motivo para que Elias Canetti escribiera uno de sus más agudos y seductores ensayos, «El otro proceso. Las Cartas de Kafka a Felice» (incluido originalmente en *La conciencia de las palabras*, este ensayo también ha sido publicado en castellano como libro independiente).

A través de la correspondencia, y a partir de los aspectos anecdóticos de la relación de Kafka con Felice, Canetti sigue dos rutas principales de lectura: la primera arroja un retrato a profundidad del escritor praguense; la segunda busca establecer las interconexiones entre la relación de Kafka con Felice y la novela *El proceso*. Y es que Canetti advierte que «no se trata de un epistolario futil que sea un fin en sí mismo ni de una simple satisfacción, sino que está al servicio de su *escritura*» (de Kafka). Prueba de ello es que dos días después de la primera carta a Felice, Kafka escribió de un tirón en una noche *La condena*, en la semana siguiente surgió *El fogonero*, y en esos dos meses escribió cinco capítulos de *América* —y, por si lo anterior fuera poco, en medio de ese período, en una pausa de dos semanas, escribió *La metamorfosis*. Se trata del primer gran período creador de Kafka, según Canetti.

Para el autor checo, la escritura, más que oficio y vocación, es destino, una especie de martirologio. Canetti afirma que las cartas a Felice «testimonian cinco años de tortura». Nada más alejado de Kafka que el ejercicio de la escritura como placer lúdico; su pasión es atormentada, obsesiva, tortuosa, excluyente.

Las citas escogidas por Canetti así lo evidencian. «Mi modo de vida está organizado únicamente en función de la escritura», asegura Kafka en una carta del 1 de noviembre de 1912; antes había dicho: «cuando quedó claro en mi organismo que escribir era la actividad más fecunda de todo mi ser, todo confluyó hacia ella, dejando desiertas mis otras facultades»; y en la carta del 14

de enero de 1913 —a propósito del deseo de Felice de estar a su lado mientras él escribía—, responde: «Escribir significa abrirse por completo. Por eso uno nunca puede estar lo suficientemente solo

cuando escribe; por eso nunca puede estar rodeado del suficiente silencio cuando escribe, y hasta la noche resulta poco nocturna. Por eso nunca dispone uno de bastante tiempo, pues los caminos son largos y es fácil extraviarse».

Kafka era un tipo incapaz de amar, de mantener relaciones estables. Concebía el matrimonio como una esclavitud que le impediría escribir. Por eso rompió en dos ocasiones su compromiso con Felice. Y ese miedo, y esas rupturas, fueron detonantes para la escritura de *El proceso*. Canetti —excelente sabueso al fin— rastrea con minuciosidad la manera en que Kafka transformó su relación con Felice en material novelístico. «El proceso que a lo largo de dos años se había ido desarrollando entre Felice y él a través de su epistolario, se convirtió entonces en aquel otro *Proceso*», explica Canetti.

Pero la correspondencia de Kafka revela mayores profundidades. «El grado de intimidad de estas cartas es inconcebible», dice

Canetti, «no hay informe alguno de un hombre perennemente titubeante que pueda compararse, ni personalidad que se haya desnudado tan íntegramente». Y es que «su capacidad de hurgar en su propia sensibilidad y naturaleza es despiadada y terrible»; de ahí que el miedo sea, junto a la indiferencia, «su principal sentimiento frente a los seres huma-

nos». Canetti hurga con especial fruición la concepción del poder en Kafka: «Hay algo profundamente conmovedor en ese tenaz intento de sustraerse a cualquier forma de poder por parte de un ser desprovisto de él»,

dice, y luego enfatiza que «entre todos los escritores, Kafka es el mayor experto en materia de poder: lo vivió y configuró en cada uno de sus aspectos». Pero la experiencia del poder en el escritor checo tiene su sustento en la humillación y la impotencia, lo que explica su tendencia a «metamorfosearse en algo pequeño», a convertirse en topo o insecto, aspecto que lleva a Canetti a afirmar que «el único escritor realmente chino por esencia que puede ofrecer Occidente es Kafka».

El miedo, la humillación y la impotencia sólo pueden conducir al fracaso, un fracaso que permeó la totalidad de la obra de Kafka, y también su vida. Canetti dice al respecto: «La libertad de fracasar es preservada como una especie de ley suprema capaz de garantizar un escape en cada nueva encrucijada. Nos inclinamos casi a denominarla libertad del débil, que busca su salvación en las derrotas. El triunfo es un tabú: en esta fórmula se manifiesta su auténtica forma de ser, su relación particular con el poder».

Canetti hurga con fruición la concepción del poder en Kafka, «el mayor experto en materia de poder».

Si *La conciencia de las palabras* abre con el discurso sobre Broch, sigue con los ensayos sobre Kraus y tiene su momento culminante en la lectura de las cartas de Kafka —aunque también incluya artículos sobre Büchner, Tolstoi, Confucio y Hitler, entre otros—, Canetti no podía cerrar el libro sino con un texto síntesis, titulado precisamente «La profesión de escritor», un discurso pronunciado en Munich, en enero de 1976, cinco años antes de que el escritor búlgaro recibiera el Premio Nobel. La insistencia de Canetti en reflexionar en torno al significado de su

oficio es asombrosa. Luego de afirmar que «hoy en día nadie puede llamarse escritor si no pone seriamente en duda su derecho a serlo», propone que «tal vez valga la pena preguntarse si, dada la situación actual de este planeta, exista algo en virtud de lo cual los escritores —o los que hasta ahora han sido considerados como tales— puedan ser de utilidad». Canetti es enemigo de la frivolidad, por eso le desagrada la pretensión y la fanfarronería que muchas veces se esconden detrás de la palabra «escritor». Las modas, el éxito, la tiranía del marketing y el futil espectáculo resultan ajenos a alguien que heredó de Karl Kraus «la voluntad de responsabilizarse por todo cuanto admita una formulación verbal».

La tentación de aventurar una fórmula de síntesis le gana a Canetti: el escritor sería «alguien que otorga particular importancia a las palabras; que se mueve entre ellas tan a gusto, o acaso más, que entre los seres humanos; que se *entrega* a ambos, aunque depositando más confianza en las palabras; que des-

trona a éstas de sus sitiales para entronizarlas luego con mayor aplomo; que las palpa e interroga; que las acaricie, lija, pule y pinta, y que después de todas estas libertades íntimas es incluso capaz de ocultarse por respeto a ellas. Y si bien a veces puede parecer un malhechor para con las palabras, lo cierto es que comete sus fechorías por amor».

A diferencia de los tres atributos planteados cuarenta años antes en el discurso con motivo del aniversario de Broch, ahora Canetti sostiene que lo que un escritor debe poseer «es su condición de custodio de las metamor-

fosis, custodio en un doble sentido». Primero, en lo que respecta a la herencia literaria de la humanidad (la *Odisea* de Homero y las *Metamorfosis* de Ovidio serían los puntales de la tradición occidental); segundo, en lo relativo al don del escritor de practicar la metamorfosis en su contemporaneidad. Canetti argumenta que es tarea de los escritores «mantener abiertos los canales de comunicación *entre* los hombres», para lo cual «deberían poder metamorfosearse en *cualquier ser*, incluso el más ínfimo, el más ingenuo o impotente». La sombra de Kafka es apabullante. El escritor «debería estar libre de cualquier aspiración a obtener éxito o importancia, ser una pasión para sí, precisamente la pasión de la metamorfosis». Y es que «sólo a través de la metamorfosis, entendida en el sentido extremo en que empleamos aquí el término, sería posible percibir lo que un ser humano es detrás de sus palabras». Se trata, pues, de «un proceso misterioso». De ahí Canetti aventura otra definición: «la verdadera profesión de

*La insistencia de
Canetti de reflexionar
en torno al significado
del oficio de escritor es
asombrosa.*

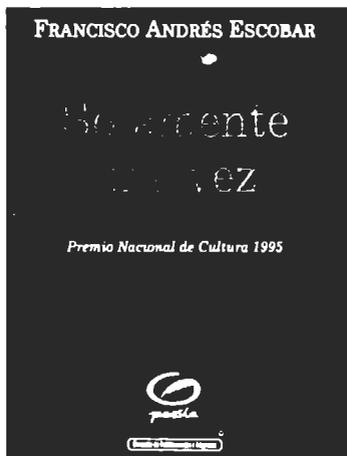
escritor consistiría, para mí, en una práctica permanente, en una experiencia forzosa con todo tipo de seres humanos, con todos, pero en particular con los que menos atención reciben, y en la continua inquietud con que se lleva a cabo esta práctica».

Las metamorfosis posibilitan que el escritor cumpla otra de sus tareas primordiales: «crear cada vez más espacios en sí mismo». Pero tal creación de espacios puede llevar al caos. Algo que, en vez de inquietar, estimula a Canetti. «El escritor *está* más próximo al mundo si lleva en su interior un caos; pero a la vez se siente responsable de dicho caos; no lo aprueba, no se encuentra a gusto en él ni se considera un genio por haber dado cabida a tantos elementos contrapuestos y sin ilación entre sí; aborrece el caos y no pierde la espe-

ranza de superarlo tanto por él como por los demás». La imagen del sabueso que reniega de sí mismo y de su vicio coincide con la del escritor que lucha contra el caos causado por sus metamorfosis.

He aquí, pues, el itinerario seguido por Canetti en su definición del escritor: el sabueso vicioso y renegado inspirado por Broch, asume responsabilidad por sus palabras bajo el ceño fruncido de Kraus y practica el don de la metamorfosis gracias a Kafka. Si a *Masa y poder* se le considera el libro por excelencia de Canetti, *La conciencia de las palabras* es algo más que un tributo a la lengua alemana y a los escritores que lo precedieron: se trata de una de las reflexiones más lúcidas sobre el significado y las implicaciones de asumir el oficio de escritor. ♦

Tinta fresca



Escobar, Francisco Andrés. *Solamente una vez*. Dirección de Publicaciones e Impresos, Colección Poesía, Vol. 51. San Salvador, 1997. 167 p.p.

Francisco Andrés Escobar (1942), nos ofrece en *Solamente una vez* una amplia selección de su producción literaria, que abarca los temas familiares, históricos y sociales. Igualmente riguroso en la forma como en la sustancia poética, Escobar también ha irrumpido en la literatura salvadoreña como autor de ensayos, cuentos y piezas de teatro. Poeta de ascendencia religiosa que ha dedicado largos años a la docencia universitaria, Escobar ha aportado a la formación intelectual de los jóvenes salvadoreños un acendrado humanismo solidario.



Armijo, Roberto. *Cuando se enciendan las lámparas*. Dirección de Publicaciones e Impresos, Colección Poesía, Vol. 52. San Salvador, 1997. 130 p.p.

Roberto Armijo (El Salvador, 1937) retoma en estos poemas el mito de Ulises de vuelta a Itaca: se trata del poeta radicado desde hace más de veinte años en París de regreso a su terruño natal. Son versos memoriosos, relampagueantes, hilvanados con la fina hebra de la nostalgia. Poeta, novelista, dramaturgo y ensayista, Armijo es autor de estudios sobre Darío y Gavidia, de la obra teatral *Jugando a la gallina ciega* y de la novela *El asma de Leviatán*, entre otros. Se desempeña como profesor de la Universidad de Nanterre en París.



Alegría, Claribel. *Umbrales*. Dirección de Publicaciones e Impresos, Colección Poesía, Vol. 53. San Salvador, 1994. 102 p.p.

Claribel Alegría (Estelí, 1924) da otra muestra de su vigor poético con *Umbrales*. Después de más de veinte años dedicada a la producción de obras narrativas y testimoniales, en este poemario Claribel Alegría —bautizada con su nombre poético por José Vasconcelos e iniciada literariamente por Juan Ramón Jiménez— examina su vida regida por la huidiza mariposa de la poesía y una incansable búsqueda de la felicidad. Ganadora del premio Casa de las Américas, finalista del premio de novela Seix Barral, es autora de más de quince títulos de poesía y prosa.



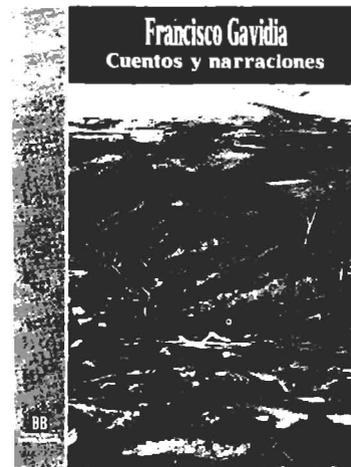
Contreras, Raúl. *Obra poética*. Dirección de Publicaciones e Impresos, Colección Orígenes, San Salvador, 1996. 389 p.p.

He aquí la obra de uno de los poetas más caracterizados en la literatura salvadoreña. Raúl Contreras (1886-1973) nació en Cojutepeque y murió en Madrid. «Gran poeta, creador de creadores y fabuloso mago de los jardines», le llamó el escritor chileno Juan Guzmán Cruchaga. Contreras inmortalizó su espíritu exquisito no sólo en libros firmados por él, sino también a través de su famoso heterónimo femenino, Lydia Nogales, autora de versos mágicos. Este libro es un homenaje en el primer centenario del nacimiento del poeta.



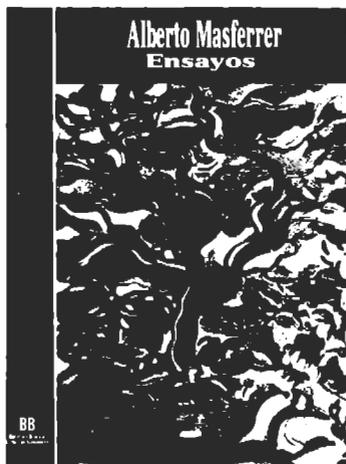
Aguilar Avilés, Gilberto. *De tiempos y hombres*. Dirección de Publicaciones e Impresos, Col. Biblioteca Popular, San Salvador, 1996. 283 p.p.

Esta es la obra de un autor apasionado por la historia, cuyo ojo atento percibe los matices más insospechados. Pero este libro es algo más que historia; también contiene sabrosas crónicas salpicadas de curiosidades en torno a lugares y personajes de la escena contemporánea. Se trata de sagaces notas periodísticas cargadas con el peso de una memoria privilegiada. Aguilar Avilés (1932), educador y sociólogo salvadoreño, es miembro de la Academia Salvadoreña de Historia y correspondiente de la Academia Puertorriqueña de Historia.



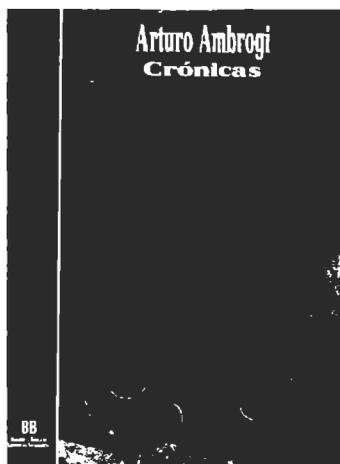
Gavidia, Francisco. *Cuentos y narraciones*. Biblioteca Básica de Literatura Salvadoreña, Vol. 1, Concultura, San Salvador, 1996. 127 p.p.

Este volumen de textos narrativos de Gavidia presenta sorpresas con respecto a otras ediciones de su obra. Hay aquí textos olvidados; un esbozo escénico; narraciones en verso, en las que sigue la lección de Víctor Hugo, y cierra el libro un juego de traducciones que dan muestra de sus vastos conocimientos y de sus numerosos intereses. De Gavidia se recuerda sobre todo su amistad con Darío. Fundador de nuestra literatura, polígrafo que incurrió en diversos géneros, Gavidia (1865-1955) alimentó su imaginación en la historia salvadoreña.



Masferrer, Alberto: Ensayos. Biblioteca Básica de Literatura Salvadoreña, Vol. 2. Concultura, San Salvador, 1996. 123 p.p.

Alberto Masferrer (1868-1932) fue un escritor que desató encontradas pasiones. Sus ideas reformistas, su tono mesiánico y su participación en la arena política, le granjearon tremendas adhesiones, pero también furibundas antipatías. Periodista combativo, ensayista prolífico, escritor que incursionó en diversos géneros, Masferrer se ganó el respeto y admiración de la mayoría de escritores e intelectuales salvadoreños de este siglo. Su pensamiento se sintetiza en un concepto: el «vitalismo». Abogó por la lucha pacífica y se consideraba un educador.



Ambrogi, Arturo: Crónicas. Biblioteca Básica de Literatura Salvadoreña, Vol. 4. Concultura, San Salvador, 1996. 26 p.p.

Arturo Ambrogi (1874-1936) es el mejor cronista en la historia de la literatura salvadoreña, y quizá también el más riguroso estilista. Su pluma se forjó en las redacciones de prestigiosos diarios de Santiago de Chile y de Buenos Aires. Fue amigo de Darío, de Lugones, de Gómez Carrillo; por eso se le ha clasificado como modernista. Pero también compartió aventuras con José Ingenieros y conoció a Paul Groussac. Viajó por Europa, cruzó el canal de Suez y escribió sus impresiones sobre Japón y China. Fue un excelente retratista de personalidades.



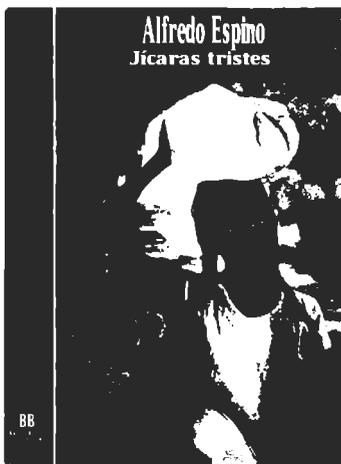
Lars, Claudia: La casa de vidrio. Biblioteca Básica de Literatura Salvadoreña, Vol. 4. Concultura, San Salvador, 1996. 90 p.p.

Este libro permite un recorrido por el registro de tonalidades que habitó Claudia Lars (1899-1974), la más importante poetisa salvadoreña. Versos tomados de diversos poemarios: sus vertientes infantil y amorosa; su confrontación con los arcanos cósmicos. Clara es la voz de Lars, que acude a las palabras y a los arraigos cotidianos. Un barrilete le hace soltar el vuelo al igual que el amor o la muerte. Pertenece al momento en que la poesía femenina da grandes luces en América: Alfonsina Storni, Juana de Ibarborou y Gabriela Mistral, de la cual fue amiga.



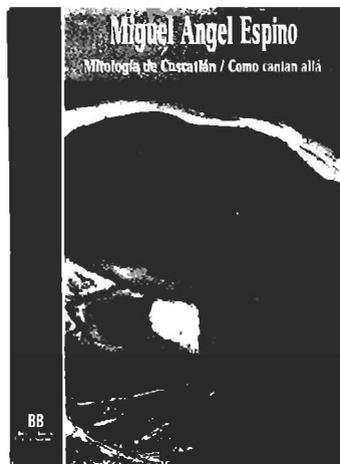
Salarrué, O-Yarkandal. Biblioteca Básica de Literatura Salvadoreña, Vol. 5. Concultura, San Salvador, 1996. 175 p.p.

Salarrué (1899-1975) es el más importante cuentista en la historia de la literatura salvadoreña. Sus narraciones sobre el mundo campesino han sido aclamadas en diversas latitudes; sus relatos fantásticos asombran por su desbordante imaginación. El manejo riguroso del género, la capacidad para profundizar con pocos trazos en sus personajes y un lenguaje basado en una estricta economía de recursos, ubican a Salarrué en las primeras filas de los cuentistas en lengua castellana de este siglo. Masferrer calificó *O-Yarkandal* como «deleites para el ojo y para el oído».



Espino, Alfredo. *Jicaras tristes*. Biblioteca Básica de Literatura Salvadoreña, Vol. 6. Concultura, San Salvador, 1996. 148 p.p.

Alfredo Espino es el poeta que más ha sabido cautivar el corazón del pueblo con perennidad, en íntima comunión con sus amargas y alegrías. Todas las anteriores ediciones de *Jicaras tristes* —desde la primera, hecha por la Universidad de El Salvador en 1936— han sido agotadas en poco tiempo. Alfredo Espino nació en Ahuachapán en 1900 y murió en San Salvador en 1928. Su sensibilidad capta el paisaje y el ambiente salvadoreños y lo devuelve con fuerza expresiva, sin olvidar la ternura que está en el trasfondo de sus poemas.

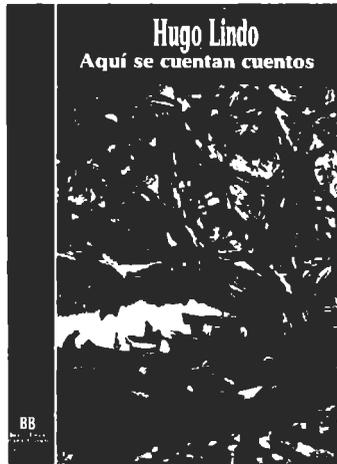


Espino, Miguel Ángel. *Mitología de Cuscatlán/Como cantan allá*. Biblioteca Básica de Literatura Salvadoreña, Vol. 7. Concultura, San Salvador, 1996. 112 p.p.

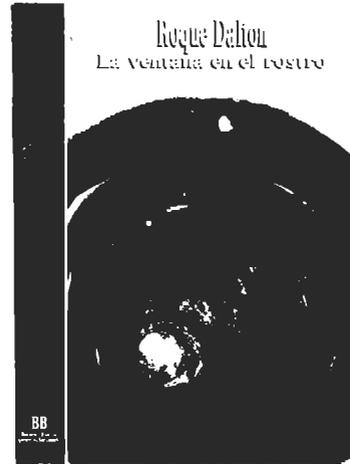
Miguel Ángel Espino publicó dos colecciones de prosas —*Mitología de Cuscatlán* y *Como cantan allá*— y dos novelas —*Trenes* y *Hombres contra la muerte*— fundamentales en el desarrollo de la narrativa salvadoreña. Nacido en 1902, en Santa Ana, hermano menor del poeta Alfredo, y fallecido en 1967, luego de una prolongada enfermedad, Miguel Ángel Espino constituye un caso singular en la literatura salvadoreña: sus preocupaciones políticas, culturales y estéticas lo ubican a la delantera de sus contemporáneos nacionales.



Geoffroy Rivas, Pedro: *Los nietos del jaguar*. Biblioteca Básica de literatura Salvadoreña, Vol. 8, Concultura, San Salvador, 1996. 117 p.p.



Lindo, Hugo: *Aquí se cuentan cuentos*. Biblioteca Básica de literatura Salvadoreña, Vol. 9, Concultura, San Salvador, 1996. 163 p.p.



Dalton, Roque: *La ventana en el rostro*. Biblioteca Básica de literatura Salvadoreña, Vol. 10, Concultura, San Salvador, 1996. 126 p.p.

Este poema de Geoffroy Rivas ha sido objeto de representaciones de teatro, de interpretaciones pictóricas y ha obtenido el aprecio que un códice indígena tiene entre los mexicanos o los guatemaltecos. Y códice indígena lo es, pese a estar escrito en un tiempo cercano. Geoffroy Rivas (San Salvador, 1908-1979) fue un tipo revoltoso e irascible. Numerosas veces perseguido y exiliado, fue visto como un paradigma por los entonces jóvenes poetas de la «Generación comprometida». Un poeta desacralizador y vanguardista, religioso de religiones desaparecidas.

Veremos en *Aquí se cuentan cuentos* pasar a los más disparatados personajes transitando por ambientes reales. Pero su visión, o las circunstancias en que se ven envueltos, hacen dar vueltas al mundo establecido, a la lógica, a los valores comúnmente aceptados. Grande es la variedad de situaciones y escenarios, desde un bar hasta laboratorios norteamericanos, confessionarios y salas de juzgado; también hay narraciones de tono profundo. Abogado, diplomático, catedrático universitario, Hugo Lindo (1917-1985) dejó tras de sí una extensa obra literaria.

Roque Dalton tuvo una vida relativamente corta (1935-1975), pero le fue suficiente para escribir una vasta obra poética —la más influyente en la segunda mitad del siglo XX en El Salvador. Poeta rebelde desde sus años mozos, sus motivos poéticos fueron constantes: el amor, la cárcel, el exilio, la lucha revolucionaria. Vivió en México, en La Habana y en Praga. Julio Cortázar lo recordaba como un tipo de humor desbordante y de extremo rigor intelectual. Ambas cualidades también están en su poesía. *La ventana en el rostro* fue su primer libro.

Esta edición consta de 800 ejemplares. Se terminó de imprimir el día 4 de marzo de 1997 en los talleres de la Dirección de Publicaciones e Impresos de CONCULTURA. San Salvador, El Salvador, C.A.

Trabajamos por la Cultura y el Arte



CONCULTURA

División de Publicaciones e Impresos

CONCULTURA