

CULTURA

REVISTA DEL CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y EL ARTE

No. 79

mayo - agosto

1 9 9 7

Fragmentos de las novelas inéditas de
Manlio Argueta y Marco Antonio Flores

Homenaje a Roberto Armijo

El discurso de Wislawa Zymborska,
Premio Nobel de Literatura 1996

Entrevista a Horacio Cerutti Guldberg:
El pensamiento filosófico en Latinoamérica

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. 79. Mayo-agosto 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



S u m a r i o

9.3

Ensayos

- Premio Nobel de Literatura 1996:
La permanencia del «No sé»
Por Wislawa Szymborska **5**
- Magnitudes del Jíbaro
Por Adolfo Castañón **11**
- La conexión mexicana en la independencia de
Centroamérica
Por Gilberto Aguilar Avilés **19**
-

Entrevista

- Horacio Cerutti Guldberg:
El pensamiento filosófico en Latinoamérica
Por Víctor Flores García **34**
-

Especial

- Homenaje a Roberto Armijo
- El legado poético
(Notas de lectura a los *Poemas europeos*)
Por Carlos Cortés **59**
- Los Poemas de Ninguna Parte* **74**
- Rubén Darío: ciudadano del idioma **79**

Poesía	<i>El río</i> de José Luis Rivas	114
Narrativa	Siglo de Ogro <i>Por Manlio Argueta</i>	120
	De muerte natural <i>Por Marco Antonio Flores</i>	134
Comentarios	Correrías de cortesanos <i>Por Horacio Castellanos Moya</i>	144
	En las habitaciones de Orión <i>Por Miguel Huezco Mixco</i>	151
	Sedición y seducción en <i>Amor de jade</i> <i>Por Rafael Lara Martínez</i>	157
	Intertextualidad, transgresión y subversión <i>Por Rima de Vallbona</i>	169
	Tres voces, tres ámbitos <i>Por Luis Alvarenga</i>	178
Tinta Fresca		183

Premio Nobel de Literatura 1996: *La permanencia del «No sé»*

Wisława Szymborska

La poeta polaca Wisława Szymborska obtuvo el Premio Nobel de Literatura 1996. El hecho de que la Academia Sueca escogiera de nuevo a la poesía fue noticia grata para muchos. Reproducimos aquí el magnífico discurso pronunciado por Szymborska en la ceremonia de entrega del galardón.

Dicen que la primera frase de cualquier discurso es siempre la más difícil. Bueno, eso sucede conmigo. Pero siento que las frases por venir —la tercera, la sexta, la décima, y así, hasta la última línea— serán igual de difíciles, considerando que tengo que hablar de poesía.

He dicho muy poco sobre el tema, en efecto, nada. Y cuando he expresado algo, siempre he tenido la sospecha furtiva de que no lo hago muy bien. Es por eso que mi ponencia será breve. Es más fácil tolerar la imperfección en pequeñas dosis.

Los poetas contemporáneos son escépticos y dudosos, especialmente de sí mismos.

Renuentes, confiesen ser poetas, como si se sintieran avergonzados de ello. Pero en estos tiempos clamorosos es más fácil reconocer nuestros errores (sobre todo si vienen atractivamente envueltos), que reconocer nuestros aciertos, dado que éstos permanecen escondidos y uno nunca cree en ellos. Sólo cuando los poetas tienen que llenar una solicitud, o hablar con extraños, no pueden ocultar su

Los poetas contemporáneos son escépticos y dudosos, especialmente de sí mismos.

profesión. Prefieren generalizar con el término común de «escritor», o remplazar el de «poeta» con el nombre de cualquier trabajo que realicen aparte de escribir.

Burócratas y pasajeros de autobús responden incrédulos y alarmados al descubrir que están tratando con un poeta. Pienso que con los filósofos ocurre algo semejante.

Aunque todavía ellos ostentan una mejor posición. Pueden embellecer su oficio con un título oficial. Maestro en filosofía: suena mucho más respetable. Pero no existen maestros en poesía.

Eso significaría, después de todo, que la poesía es un trabajo que requiere estudios especializados, exámenes frecuentes, artículos teóricos con bibliografía y notas al pie de página y, finalmente, diplomas conferidos ceremoniosamente. Lo que significa, en este caso, que no es suficiente llenar páginas, incluso con la más exquisita poesía, en orden

de convertirse en poeta. El elemento decisivo es una cédula con un sello oficial impreso.

Recordemos al orgullo de la poesía rusa, que sería Premio Nobel, Joseph Brodsky, quien fue una vez confinado, precisamente, al exilio interior. Lo llamaban «parásito» por no tener un certificado oficial que le concediera el derecho de ser poeta.

Hace algunos años tuve el honor y el placer de conocer a Brodsky en persona. Noté que, de todos los poetas que he conocido, era el único que disfrutaba de llamarse a sí mismo poeta. Lo pronunciaba sin inhibiciones. Todo lo contrario: lo decía con una libertad desafiante. Esto debió ser, me parece, porque recordaba las injustas humillaciones que experimentó en su juventud.

En países más afortunados, donde la dignidad humana no es agredida tan fácilmente, los poetas anhelan, por supuesto, ser publicados, leídos y entendidos, pero hacen poco, si acaso, para ponerse por encima del vulgo y de lo rutinario. No hace mucho tiempo, en las primeras décadas de este siglo, que los poetas se esforzaban por escandalizarnos con su vestir extravagante y su comportamiento excéntrico. Pero todo esto era por el mero gusto de exhibirse en público.

Siempre llegaba el momento en que los poetas tenían que cerrar la puerta detrás de sí, despojarse de su ropa, de sus galas y otras parafernalias poéticas y enfrentar —silenciosamente, esperando pacientes— la todavía en blanco hoja de papel.

Al final, esto es lo que verdaderamente vale.

No es accidental que los filmes sobre las vidas de los grandes científicos y artistas se produzcan en grandes cantidades.

Los más ambiciosos directores buscan reproducir convincentemente el proceso creativo que conduce a importantes descubrimientos científicos, o al emerger de obras maestras. Se pueden representar ciertos tipos de trabajo científico con cierto éxito. Laboratorios, diversos instrumentos, elaborar maquinaria casi animada; tales escenas pueden mantener el interés de la audiencia por un rato.

Y aquellos momentos de incertidumbre —¿podrá un experimento que se repite por milésima vez, con alguna pequeña modificación, finalmente anunciar el resultado deseado?— pueden resultar bastante dramáticos. Las películas sobre los pintores, pueden ser espectaculares, al recrear cada fase de una evolución exitosa en la pintura, desde la primera pincelada hasta el último trazo.

Y la música se enriquece en las cintas sobre compositores: las primeras notas de la melodía que resuenan en los oídos de los músicos finalmente emergen con un trabajo maduro en forma sinfónica. Claro que todo esto es ingenuo y no explica el extraño estado mental vulgarmente conocido como inspiración, pero por lo menos hay algo que observar y escuchar. Pero los poetas son los peores. Su trabajo es desesperanzadoramente no fotogénico. Alguien sentado en un sofá, inmóvil, mirando hacia el techo o la pared. De vez en cuando esta persona escribe varias líneas, para quince minutos después tacharlas, transcurre una hora más, durante la cual no pasa nada. ¿Quién podría soportar ver este tipo de cosas?

He mencionado la inspiración. Los poetas contemporáneos responden evasivamente cuando se les pregunta lo que eso significa y si es que existe. No es que no hayan conocido la bendición de este impulso interno; sencillamente no es fácil de explicar algo que uno mismo no entiende. Cuando me lo han preguntado he sido también evasiva. Pero mi respuesta es: «La inspiración no es privilegio exclusivo de los poetas o artistas». Existe, ha existido y siempre existirá un cierto grupo de personas quienes son visitadas por la inspiración. Está hecha de todos aquellos quienes han elegido su trabajo y lo hacen con amor e imaginación. Puede incluir doctores, maestros o jardineros. Podría enumerar por lo menos cien profesiones más. Su trabajo se convierte en una aventura permanente mientras se las arreglen para mantenerse descubriendo nuevos retos. Las dificultades y las decepciones nunca disminuyen su curiosidad. Un enjambre

de nuevos cuestionamientos emerge de cada problema resuelto. Lo que sea la inspiración, nace de un continuo «No sé». No hay muchas de estas personas. La mayoría de los habitantes de este planeta trabajan sólo para salir del paso. Trabajan porque tienen que hacerlo. No eligieron este o aquel trabajo por pasión; las circunstancias de su vida, hicieron la elección. Trabajo no amado, trabajo aburrido, trabajo solamente valorado porque otros ni siquiera lo tienen. Esta es una de las más crueles de las miserias humanas, y no se avizoran hasta ahora signos de que el próximo siglo se produzca algún cambio positivo.

Así que niego a los poetas el monopolio de la inspiración, aunque los sigo considerando como un grupo de afortunados y privilegiados.

A estas alturas, algunas dudas habrán surgido en la audiencia. Toda clase de dictadores, tiranos, torturadores, fanáticos y demagogos luchan por conseguir el poder con algunos cuantos slogans escandalosos, y también disfrutan su trabajo. También desarrollan sus tareas con creativo fervor. En efecto, ellos «sí saben», y lo que saben es suficiente de una vez por todas. No quieren saber nada más, puesto que la fuerza de sus argumentos podría verse disminuida. Pero el conocimiento que no conduce a nuevas preguntas pronto perece. Falta mantener la temperatura que se requiere para estar vivo. En los casos más extremos, bien conocidos por la historia antigua y moderna, incluso representan una amenaza mortal para la sociedad.

Es por eso que doy tan alta estima a esa pequeñísima frase de «No sé». Es pequeña, pero vuela sobre alas poderosas. Amplía nuestra vida e incluye espacios dentro de nosotros, tanto como los crecimientos externos en que nuestro pequeñísimo mundo está suspendido.

Si Isaac Newton nunca hubiera dicho «No sé», las manzanas de su pequeño huerto habrían caído al piso como granizos, y lo más que hubiera pasado es que se hubiera agachado a recogerlas y devorado gustoso. Si mi compatriota Marie Sklodowska-Curie no hubiera dicho «No sé», probablemente habría terminado enseñando química en una escuela privada para señoritas de buena familia, y habría consumado sus días desempeñando tan respetable trabajo. Pero ella continuó repitiéndose «No sé», y estas palabras la llevaron no sólo una vez sino dos, a Estocolmo, donde los espíritus incansables e inquietos son recompensados con el Premio Nobel.

Los poetas, si son auténticos, deben también repetirse «No sé». Cada poema marca el esfuerzo de responder esta afirmación; pero tan pronto como el último punto golpea la página, el poeta comienza a dudar, comienza a darse cuenta de que esta particular respuesta era pura improvisación, absolutamente inadecuada. Así que los poetas persisten en su intento y, tarde o temprano, los resultados de su insatisfacción son apresados por los historiadores literarios en un clip gigantesco para ser llamados «obras».

Algunas veces sueño con una situación imposible que pueda volverse realidad. Imagino con audacia que tengo la oportunidad de conversar con el Eclesiastés o Predicador, el autor de ese conmovedor lamento contra la vanidad de todos los esfuerzos humanos. Hago una reverencia ante él, porque es uno de los grandes poetas, por lo menos para mí. Después lo tomo de la mano: «No hay nada nuevo bajo el sol», eso es lo que escribiste, Eclesiastés. Pero tú, tu persona, eran nuevos bajo el sol. Y el poema que creaste, es también nuevo bajo el sol, desde que nadie lo escribió antes que tú. Y todos tus lectores son también nuevos bajo el sol, dado que aquellos que vivieron antes que tú no pudieron leer tu poema. Y el ciprés bajo el que estás sentado no ha crecido desde el principio del tiempo. Se convirtió en un ser distinto que ocupa el lugar de otro ciprés similar al tuyo, pero no exactamente el mismo.

Y, Eclesiastés, también me gustaría preguntar: ¿En qué cosa nueva bajo el sol estás planeando trabajar ahora? ¿Un nuevo complemento para pensar lo que ya expresaste?

¿O quizás estás tentado a contradecir algunos de tus pensamientos? En tus primeros trabajos mencionaste la alegría, ¿qué tal si se está escapando? ¿Quizá tu nuevo poema nuevo bajo el sol será sobre la alegría? ¿Has tomado notas ya? ¿Tienes algunos borradores? Dudo que digas: «Ya lo he escrito todo, no tengo nada que añadir». No hay poeta en el mundo que pueda decir esto, mucho menos un gran poeta como tú.

El mundo, a pesar de lo que pensemos cuando estamos aterrorizados por su vastedad y nuestra impotencia, amargados por su indiferencia hacia el sufrimiento de la gente, animales y plantas (¿por qué estamos tan seguros de que las plantas no sienten dolor?), lo que sea que pensemos de su extensión, penetrada por los rayos de las estrellas, de los planetas que apenas descubrimos, planetas ya muer-

Los poetas, si son auténticos, deben también repetirse la pequeñísima frase «No sé».

tos, que siguen muertos, simplemente no lo sabemos. No importa lo que pensemos de su inconmensurable teatro, para el que tenemos boletos reservados, boletos cuya vida es risiblemente breve, limitada por dos fechas arbitrarias. No importa lo que pensemos sobre este mundo, es asombroso.

Pero «asombroso» es un epíteto que esconde una trampa lógica. Después de todo, nos asombramos de cosas que se desvían de una norma universalmente conocida, de una obviedad con la que hemos crecido. Pero el punto es que no hay tal mundo obvio. Nuestro asombro existe y no se basa en una comparación con algo más.

Concedido en el mundo cotidiano en que no paramos de examinar cada palabra, todos usamos palabras como: «mundo ordinario», «la vida común y corriente», «curso ordinario de los acontecimientos». Pero en el lenguaje de la poesía donde cada palabra es medida, nada es común y corriente. Ni una sola piedra, ni una sola nube encima de ella. Ni un solo día, ni una sola noche después de él. Y por encima de todo, ni una sola existencia, ni la existencia de nadie en este mundo. Parece que los poetas siempre tendrán un trabajo hecho a su medida. ♦

Literatura hispanoamericana contemporánea

Magnitudes del Jíbaro

Adolfo Castañón

Los géneros breves en la literatura hispanoamericana no han sido estudiados con suficiente atención. El mexicano Adolfo Castañón —ensayista y gerente editorial del Fondo de Cultura Económica— se refiere al desarrollo de estos géneros, en los que la concentración y la miniaturización son componentes vitales.

a la memoria de José Bianco

Tradicionalmente la brevedad ha sido patrimonio de la sabiduría y el consejo popular —los proverbios bíblicos, los versículos del Corán; los *Refranes que dicen las viejas junto al fuego*. La concisión se hermana con la profundidad. Cuando no se asociaron a la sabiduría, las formas breves se vincularon a la risa: entremeses, divertimentos, apólogos, anécdotas, burlas, letanías paródicas. La retórica clásica es en lo substancial una retórica forense, una máquina de armar causas y hace aparecer el «lenguaje de la causa» y de sus circunstancias pero no el lenguaje del hombre o la persona del orador, para citar a Cicerón. En cambio, la estética de la brevedad operará de una forma muy distinta: no por acumulaciones, elaboraciones y previsiones largamente preparadas, sino por sorpresas y novedades y buscando hacer aparecer el lenguaje del individuo. Por esta razón, la brevedad y la sorpresa aflorarán como una estética después del Renacimiento —a pesar de haber existido desde

En Hispanoamérica, en el siglo XIX «el lenguaje de la causa» priva sobre «el lenguaje del individuo».

siempre— y estarán asociadas de diversas formas a la estética de la innovación y el cambio, prosperarán como diferencia, en el sentido aritmético, en los márgenes de la preceptiva. La diferencia, la sorpresa, la brevedad, el lenguaje del hombre se dan al final de un ciclo. En el prólogo a las *Cartas privadas de emigrantes españoles a las Indias en los siglos XVI y XVII* recopiladas por Enrique Otte, el crítico mexicano José Luis Martínez hace ver el hecho asombroso de que los primeros colonizadores españoles reduzcan en sus cartas

privadas la visión del nuevo continente a términos de administración e intendencia. No hablan de sí mismos ni del paisaje que los rodea. La invención de América desde América es algo posterior, y esa conciencia colectiva del ser y vivir americano, esa curiosidad hacia nosotros mismos se dará ya muy tardíamente en el siglo XVIII cuando, con la expulsión de los jesuitas, éstos se apoderen a través de la cultura y la imaginación crítica de la tierra que han

perdido, como es el caso del mexicano Francisco Javier Clavijero. De hecho, esa invención americana de América está estrechamente ligada a los movimientos que dentro y fuera del continente se dan para desarticular o reformar el imperio español, como bien ha mostrado David Brading en *Orbe indiano*. Esta idea resulta central para comprender por qué en la América liberal los géneros breves son por fuerza periféricos a un proceso cultural que ya desde antes de la Independencia pasa por la legitimación y la consagración de la violencia colonizadora o emancipadora. Estamos todavía en el reino del lenguaje de la causa o del discurso doctrinario, y la inventiva literaria propiamente dicha aparece como algo marginal a este proceso. Por lo menos eso podría concluir quien comparara la diversa fortuna crítica de dos libros de un mismo autor, Domingo Faustino Sarmiento: el *Facundo* y los *Recuerdos de Provincia*; los dos forman parte de la historia de la literatura hispanoamericana; sin embargo, el primero ha tenido una gran influencia en la historia de la literatura y de las ideas en la medida en que ha dado forma a una causa americana: la discusión entre civilización y barbarie, mientras que los *Recuerdos* han sido menos consultados aunque en ellos se dé una invención más rica y una innovación más radical del lenguaje a través de un conjunto monumental de textos en sí mismos breves.

Podrían multiplicarse los ejemplos de esta situación en la que tiende a confundirse la historia de las ideas sobre literatura nacional

con la historia de las formas literarias locales específicas: el argentino Esteban Echeverría, regular polemista y buen cuentista, o el mexicano Altamirano, brillante ensayista pero novelista mediano, aparecen en nuestros panteones más bien en función de sus escrituras doctrinarias. En el siglo XIX entonces veremos que *el lenguaje de la causa* priva sobre *el lenguaje del individuo*, el costumbrismo pide construcciones profusas, la historia exige una novela histórica, las independencias, la industria y el gobierno nacientes son paralelos a una literatura todavía lastrada de un academicismo a veces irrisorio (como el de Pesado que en sus *Aztecas* busca la influencia de Horacio en Nezahualcóyotl), y la originalidad se empieza a dar a través de las formas breves y aun humorísticas como es el caso del mexicano Guillermo Prieto y sus letrillas ociosas. En esos contextos no será extraño que el cubano José de la Luz Caballero ocupe un lugar modesto en nuestra memoria a pesar de ser uno de los primeros autores de aforismos en América y de haber sido el único hispanoamericano que viajó exprefeso a Alemania para conocer a Goethe. Tampoco será extraño que el uruguayo Javier de Viana tenga tan poco sitio en nuestras antologías a pesar de ser uno de los renovadores del cuento breve en el XIX o que el venezolano José Antonio Ramos Sucre, autor de algunos de los poemas en prosa más rigurosos e inventivos de la lengua, sea un nombre poco practicado por las antologías de la poesía hispanoamericana. En los casos de José de la Luz Caballero y de Ramos Sucre también opera un factor que afecta a ciertos géneros breves como el aforismo y el poema en prosa: su carácter fronterizo, anfibio los hace ser descartados de textos didácticos y antologías, y existen por el momento pocas antologías del poema en prosa y del aforismo en Hispanoamérica.

Así, de las crónicas de José Martí y Rubén Darío a las de Julián del Casal y Manuel Gutiérrez Nájera, los géneros breves y las musas menores estarán asociados al cambio y la innovación. Esos géneros representarán para el escritor un espacio de experimentación, un laboratorio donde ensayar procedimientos que se utilizarán más adelante o donde poner a prueba concentrada los métodos utilizados previamente. El diario —por ejemplo los del venezolano Rufino Blanco Fombona o el del mexicano Federico Gamboa—, los cuadernos de notas y todas las variedades de la conversación escrita —las *Charlas literarias* de Lucio V. Mansilla, los *Testimonios* de Victoria Ocampo, las crónicas de Lezama, los ensayos de Novo, los «Textos para Cachacos» de Gabriel García Márquez, las reseñas y

apuntes de Cortázar en *La vuelta al mundo* y *Ultimo Round* o bien las cartas, la correspondencia explícitamente concebida como laboratorio literario entre Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña o las diversas correspondencias con que los escritores de *Contemporáneos* afinaron su poética colectiva. Esta práctica del género menor como espacio para la experimentación puede seguirse en el interior de obras de diverso género, pero en la narrativa cobra una singular importancia. Piénsese sino en los casos José Balza, Guillermo Cabrera Infante o de Juan García Ponce que han ensayado en los géneros cortos asuntos o técnicas que luego retomarán en obras más ambiciosas. En el caso de Carlos Fuentes veremos operarse un proceso contrario: la brevedad de libros como *Agua quemada* o *El naranjo* parece darse como una prueba crítica, un riguroso procedimiento de saldos y vigencias propias donde el autor, confrontado a la reescritura sintética de sus propios textos, los hace pasar por la prueba de fuego de la miniaturización (por ejemplo el paso que va de *Cristóbal nonato* al cuento «Apolo en Acapulco» de *El Naranjo*). Ese terreno de lo experimental es también el campo de una *Nueva inestabilidad* como la llamó Severo Sarduy, el espacio de una indecisión o suspensión metódica que presupone la brevedad en la medida en que exige un continuo, incesante recommienzo, un inicio plural: la historia de *Cobra* pudo haber sido otra, haber empezado en otro tiempo y en otro lugar.

Pero la brevedad en sí ¿es un género o una categoría literaria? El lector de *El deslinde* de Alfonso Reyes tiene derecho a preguntárselo, sobre todo porque las musas menores resultan esenciales para la literatura ya que ellas velan por la minucia, el polvo, los verdaderos dioses de la vida y de las letras, según Reyes. ¿Cuáles son los géneros naturalmente breves como el aforismo o el epigrama? ¿Cuáles lo son en forma derivada como los poemas novelescos del mexicano Gabriel Zaid? ¿Cuáles géneros son menores y breves como el poema en prosa?; ¿cuáles son menores aunque no sean materialmente breves —por ejemplo el Diario o las Cartas? ¿Cuáles por fin son breves sin ser menores —como el soneto o el ensayo? Estas preguntas apuntan a constatar un hecho: la riqueza de una literatura como la latinoamericana se ha producido contra un paisaje de fondo específico que desde el punto de vista de la clasificación editorial no siempre resulta sencillo cernir.

En el siglo XX la preocupación por la brevedad y la concisión se da en función de una crítica al gigantismo cultural que es identifi-

cado como un sinónimo de barbarie. Ya desde *El tamaño de mi esperanza* (libro escrito en 1926 pero sólo reeditado hasta 1993) Jorge Luis Borges promueve una campaña de suspicacia contra los géneros torrenciales desde la idea de que la literatura criolla no tiene que ser necesariamente una literatura hipertrofiada. El desaliño, la copiosa facilidad, la supersticiosa generosidad de los sinónimos, la complicidad con la estupidez a través del matrimonio con los lugares comunes son contrarios a toda invención literaria y auguran en última instancia una hipócrita deshonestidad, una ética maliciosa. La conciencia de la forma breve se dará como una reacción instintiva ante la palabrería. “Nuestra realidad vital —dice— es grandiosa y nuestra realidad pensada es mendiga”. Pensar la realidad honestamente pasa por pensarla sin falsas grandezas, pasa por una crítica del lenguaje y sus falsificaciones ya sean nostálgicas o progresistas. En este contexto, Borges narrará el caso del filólogo aficionado que descubrió que las palabras registradas por el *Diccionario de la Academia Española* eran casi sesenta mil y que las del correspondiente diccionario francés eran treinta mil solamente. ¿Quiere decir acaso este censo que un hablante hispánico —pregunta Borges— tiene “30,000 representaciones más que un francés”? Más allá, la política literaria anti-inflacionaria que promoverá Borges desde entonces sostiene que del mismo modo que la riqueza de un idioma está menos en el caudal de voces de su léxico que en la inteligencia, imaginación y honestidad de su uso, la grandeza de una literatura o de una obra no sabría medirse exclusivamente por el número de sus páginas, por el tamaño, sino por la correspondencia y la justicia entre lo real y lo pensado, entre vida e imaginación. Esta economía literaria planteada por el joven Borges de 1926 desembocará algunos años más tarde en lo que Italo Calvino ha llamado refiriéndose a Borges, en el capítulo que le dedica en su libro *¿Por qué leer a los clásicos?*, “la literatura elevada al cuadrado” que aspira a “una máxima concentración de significados en la brevedad de sus textos”. Concentración y convergencia de planos y de tiempos que construyen una literatura profunda o caracterizada por una pluralidad de lecturas posibles, por una multiplicación de espacios desde el interior del texto, de forma que en Borges la brevedad queda asociada paradójica pero necesariamente a una amplitud de horizontes que es la única que puede dar cuenta de

La conciencia de las formas breves se dará como una reacción instintiva ante la palabrería.

esa ciudad, Buenos Aires, “que más que una ciudad es un país”. Retengamos entonces que en la economía de la literatura breve se encuentran en acción dos procesos convergentes: la concentración y la miniaturización y que ambos presuponen además de una actitud ante la creación y ante los géneros literarios, “una política de idioma” para seguirlo diciendo con la voz de Borges. La concentración es agudamente percibida por quienes han intentado formular una poética de la escritura breve como una condición mineral. Dice el poeta peruano Emilio Adolfo Westphalen: “Concebir pensamientos de piedra —que se echen al agua y formen ondas—, que se arrojen al vidrio y lo destrocen”. O bien Octavio Paz, refiriéndose a Arreola: “Piedra labrada por la escritura, piedra que habla”. La miniaturización por su parte también puede asociarse a objetos: las cerillas en el mexicano Julio Torri o los insectos, por ejemplo las moscas del guatemalteco Augusto Monterroso o los invertebrados de Pablo Soler.

Uno de los autores hispanoamericanos que hicieron de la práctica del texto breve el fundamento de una literatura es Alfonso Reyes. Su obra, una de las más vastas de la literatura hispanoamericana (con veintiséis tomos de *Obras Completas* y otros tantos de correspondencia), está hecha de pequeños ensayos, alcances, glosas, fragmentos, briznas, retratos, crónicas, miniaturas. La aparatosa arquitectura de sus obras esconde la invención de un lenguaje que le permitió escribir ensayos de tres líneas, novelas de una página y aproximarse a la tradición clásica española y europea con una curiosa soltura. En Reyes la concentración pierde la rigidez del estado mineral y se abre a una palabra hecha polvo que puede cubrirlo todo —historia, geografía, teoría literaria, vida personal— con una mirada de gigante que transforma por ejemplo un capítulo de historia literaria, en una observación de microbiología. Pero en la obra de Alfonso Reyes sobresale cierta práctica de la experiencia concentrada: el ejercicio de la miniaturización inspirado, entre otras fuentes, en la lectura atenta del *Gaspard de la Nuit* de Aloysius Bertrand, el texto fundador del poema en prosa en Francia y a través de ahí uno de los libros más influyentes en la historia del desarrollo de los géneros breves en Hispanoamérica. ¿Cómo concentrar en unas cuantas páginas lo que a Bernal Díaz, al Conquistador Anónimo, a Hernán Cortés y a Prescott les ha tomado volúmenes? La respuesta de Reyes es de una maravillosa sencillez: basta viajar por dentro de las ilustraciones y estampas de una recopilación ita-

liana del XVI —la de Ramusio— de los cronistas del Descubrimiento y Conquista, embarcarse en aquellos “barcos diminutos (que) se deslizan por una raya que cruza el mar”. La de Reyes es —son sus palabras— “una imaginación como la de Stevenson, capaz de soñar *La isla del tesoro* ante una cartografía...” La miniaturización es un procedimiento complejo y resulta no sólo de la concentración, la elisión y la alusión, sino de un conjunto de conductas imaginativas entre las que cabe resaltar aquí una cierta forma de la enumeración donde cada elemento es en sí mismo un cuadro lleno de animada vida. Hay que comprender, como dice Gaston Bachelard en *La poética del espacio*, que en las virtudes dinámicas de la miniatura los valores se concentran y se pasa a una lógica donde se busca hacer “vivir lo que hay de grande en lo pequeño” y donde el sujeto mismo queda expuesto a un proceso de disminución. No será entonces extraño que los libros del entomólogo francés J. H. Fabre sean tan apreciados por Alfonso Reyes quien, junto con otros artistas de la vanguardia, digamos Luis Buñuel, hizo de él un autor emblemático. La miniaturización, ese devenir imperceptiblemente pequeño que Gilles Deleuze y Félix Guattari reconocen como uno de los rasgos de la literatura menor practicada por Franz Kafka (cf. Gregorio Samsa) es también un procedimiento practicado por otros escritores. Recordemos a dos, también lectores de *Gaspar de la noche* (1842): a Genaro Estrada en su *Visionario de la Nueva España* y a Julio Torri. Este último, para no mencionarlo sin la compañía de un ejemplo, concentra en una página de su poema en prosa «La Feria» las voces y atmósferas que a su vez desarrollará Arreola en la novela del mismo título que es a su vez una síntesis del costumbrismo rural latinoamericano. La lección de Viana, de Borges y de Arreola está plenamente asimilada en los ensayos y cuentos de Alejandro Rossi quien ha encontrado formas originales de reescribir y contar, *des-contándolos*, la historia y el orden cotidiano latinoamericanos.

El chileno José Santos Gonzales Vera, el peruano Luis Loayza, los cubanos Eliseo Diego y Guillermo Cabrera Infante, el guatemalteco Augusto Monterroso, el nicaragüense Ernesto Mejía Sánchez, el colombiano Oscar Collazos, la uruguaya Ida Vitale, el mexicano Salvador Elizondo, son también exponentes de esta estrategia que ciñe la historia a las vidas mínimas para emplear la expresión de Gonzales Vera. En lo mínimo, la historia se reescribe o se reconstruye como sucede en los casos de Eliseo Diego, y los argentinos

José Bianco, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Una investigación sobre las relaciones entre los géneros breves y la literatura fantástica en Hispanoamérica nos llevaría a conclusiones paralelas a las enunciadas por Roger Caillois en el prólogo a su *Antología de la literatura fantástica* y hasta cierto punto puede ser plausible asociar el realismo y el naturalismo a las formas extensas y la innovación y la invención a las formas breves e intensas. En el poema corto —dice Octavio Paz— “apenas si hay desarrollo”, “la variedad se sacrifica a expensas de la unidad” y “llámese jarcha, hai-ku, epigrama, chu-che, copla se omiten los antecedentes y la mayoría de las circunstancias que son la causa o el objeto del canto”. La épica, la filosofía, la religión son propias del poema extenso, mientras que la forma breve en poesía, aunque omita las circunstancias, suele ser circunstancial, dígalo si no la tradición clásica del poema funerario o la literatura epigramática (por cierto, una línea interesante de investigación nos llevaría a estudiar las diversas imitaciones que de la *Antología griega* y de los epigramas latinos se han hecho en Hispanoamérica como por ejemplo las del mexicano José Emilio Pacheco o las del nicaragüense Ernesto Cardenal). Otra característica de la forma breve, según Octavio Paz, es su reticencia o inaptitud para la composición. Pero esto que puede ser cierto para la poesía instantánea de los mexicanos Tablada o Pellicer no lo es necesariamente para la de Gabriel Zaid o el colombiano Giovanni Quessep. De hecho, la estrategia de la miniaturización es, sobre todo, un procedimiento de composición.

Las diversas ideas acerca de la brevedad en la literatura nos conducen a “una idea de la literatura —para citar a Calvino en su ensayo sobre Borges— como un mundo construido y gobernado por el intelecto”, una idea de la palabra concebida como acto. Pero si el único acto que está verdaderamente al alcance del hombre es el suicidio como lo sabían Novalis y entre nosotros, Jorge Cuesta y José Antonio Ramos Sucre, una literatura deseosa de definirse en cuanto acto sólo puede definirse en relación con su propio suicidio, el silencio. Esto explicaría la importancia de las alusiones, omisiones, enunciados implícitos y sobre todo de los blancos en los géneros breves. Los espacios en blanco transforman el espacio en escritura, prefiguran el vacío e invitan al lector a una comunicación que pasa y pausa por la higiene del silencio. ♦

Publicado originalmente en la revista *Vuelta* y reproducido con autorización de su autor

La conexión mexicana en la independencia de Centroamérica

Gilberto Aguilar Avilés

En la independencia de Centroamérica se enfrentaron dos élites con visiones antagónicas: los conservadores que querían anexionarse al imperio de Iturbide en México y los republicanos que proclamaban la independencia total del istmo. El historiador Aguilar Avilés presenta un enfoque sugerente sobre este proceso.

“El imperio mexicano (...) volviendo los ojos a la ilustrada y bella Guatemala, conoció la necesidad de asociarla a su gloria (...) El reino de Guatemala estaba en cierto modo separado del de México (...) pero siendo el segundo el que daba su importancia al primero (...) sus mutuos intereses exigen su reunión bajo el plan que se adopte de común acuerdo en las Cortes.”

*Fragmento de la carta
del 1° de octubre de 1821 de Agustín
de Iturbide a Gabino Gaínza.*

No fueron estrechos los vínculos históricos entre la Nueva España y esta región centroamericana a la que los orgullosos criollos llamaron el Reino de Guatemala. A la misma España colonial no le convenía propiciar alianzas en sus vastas posesiones, sino más bien, acentuar diferencias y rivalidades y resaltar demarcaciones. Fueron los promotores de las independencias quienes percibieron las ventajas de los acercamientos, ya fueran de carácter tác-

Nuestros primeros momentos independientes fueron dominados por la conexión mexicana.

tico para combatir al enemigo común —la antigua Madre Patria— o para propiciar integraciones, casi siempre utópicas. Las luchas de Bolívar tal vez sean la máxima manifestación de esta última corriente.

No obstante su relativa separación, es indudable que la Nueva España por su misma proximidad, extensión y notable poder económico, político y militar ejercía alguna influencia sobre Centroamérica, a la cual socorría para subsanar —como se diría hoy— sus problemas de déficit fiscal por los últimos años de la vida colonial.

En esta oportunidad quiero referirme a un proceso de intensa aproximación que se operó en aquellos tiempos entre Nueva España y el reino de Guatemala, proceso durante el cual la primera intentó sacar ventaja de lo que el General Iturbide expresó sin tapujos: era México el que daba importancia a Guatemala. Deseo comentar lo que podríamos llamar la conexión mexicana en la independencia centroamericana. Sé que el tema no es de la simpatía general. Acostumbrados como estamos a interpretar los hechos históricos como extremadamente locales, no resulta grato reconocer que otro —el de más allá— metiera sus manos en nuestros asuntos. Sin embargo, me propongo destacar que esta conexión fue real y fuerte. Tal reconocimiento, por supuesto, no disminuye el mérito de las figuras centroamericanas que lucharon por la emancipación. Sólo trato de reconocer las coyunturas, las circunstancias contextuales y las razones de geopolítica. El hecho de que posteriormente nuestra región se encaminara por posiciones más autonomistas de carácter republicano, no descarta el que por la influencia de una de las poderosas corrientes políticas de aquel entonces —la conservadora monarquista— nuestros primeros momentos independientes fueron dominados por la susodicha conexión mexicana.

Cuando don Gabino Gaínza envía el Acta de Independencia a las otras ciudades del antiguo Reino, la acompaña de un Manifiesto en el cual dice claramente:

“Resonó en la Nueva España la voz de independencia, y los ecos se oyeron al momento en Guatemala; se encendió entonces el deseo que jamás se había apagado; pero los guatemaltecos, pacíficos siempre y tranquilos, esperaban que los de México llegasen a su último término.”

Hago estas evocaciones en el marco de los actos que preceden a la celebración de los 450 años de la elevación de nuestra querida San Salvador al rango de ciudad. Pues bien, fue esta San Salvador la que a los 276 años de su dignificación citadina intentó neutralizar esa conexión mexicana por medio de la resistencia militar, pero sobre todo, por la fuerza de intensos alegatos morales y jurídicos que, lamentablemente nuestros jóvenes y ciudadanos en general poco conocen. Saturada casi siempre la historia oficial por las versiones simplistas y por los estereotipos divulgados, muy poca atención se ha prestado a las corrientes de pensamiento como elementos que configuran la dinámica del devenir. Y fue precisamente un ilustre hijo de San Salvador, el Presbítero y Doctor José Matías Delgado, el portavoz de aquellas ideas opositoras a la intromisión mexicana. El pensamiento de nuestro Prócer tenía una gran fuerza moral y política, que cobra mayores relieves en la medida en que reconocemos que él mantenía su posición autonomista cuando casi toda la opinión centroamericana estaba en la línea contraria, es decir, a favor de la unión con México. En aquellas dramáticas circunstancias debemos recordar también a Juan Vicente Villacorta, quien promovió la resistencia de San Vicente al pacto de unión.

Aunque no me referiré en este trabajo a la guerra de San Salvador contra la anexión, por su especial significación quisiera aludir a la carta que el Jefe Villacorta dirigió a Gaínza en la creencia de que la capital estaba dispuesta a resistir la agresión mexicana. Ofrece en aquella misiva que disponga el gobierno central de los recursos financieros existentes en el Montepío del Añil para comprar armas y recomienda que, en un caso extremo, se refugie el gobierno en San Salvador que, en última instancia, sería el único asilo seguro. Sirva esta digresión para reflexionar acerca de cómo nuestras pocas riquezas que pudieron haber promovido el desarrollo humano y económico, se gastaron, desde nuestros primeros momentos en guerras y conflictos.

Por supuesto que en la región hubo otras figuras liberales que repudiaron aquella corriente anexionista; entre ellos se destacaron el Doctor Pedro Molina; Francisco de J. Córdova y el vehemente José Francisco Barrundia. Creo que el pensamiento de Barrundia y el del Padre Delgado deberían constituir un capítulo especial de la historia nacional.

Dadas las distancias centroamericanas y los accidentes geográficos, resulta sorprendente la rapidez con que fue promovido el Plan

de Iguala en la región, plan que vino a constituir el eje de la conexión mexicana. El citado pacto fue firmado el 24 de febrero de 1821. Es decir, en apenas ocho meses los promotores de Iturbide lo habían «vendido» en Centroamérica, desde Guatemala hasta la lejana Cartago, que fue de las más radicales iturbidistas. Creo que en nuestra historia falta todavía ese capítulo sobre cómo se movieron los agentes mexicanos en nuestras ciudades para dar la buena nueva de un plan conciliatorio de independencia. Esa penetración se inició mucho antes de que don José de Oñate llegara oficialmente como representante de Iturbide a Guatemala el 27 de noviembre de 1821 a proponer la unión con México.

Es probable que las primeras embestidas del Plan de Iguala hayan sido marcadamente publicitarias y diplomáticas. Se cuenta que en San Salvador hubo «pintas» en las paredes a favor de Iturbide¹. Posteriormente vinieron las presiones militares en las ciudades guatemaltecas más cercanas al territorio mexicano. Me refiero a Ciudad Real, Comitán y Tuxtla, ayuntamientos de la provincia centroamericana de Chiapas, que proclamaron su Independencia días antes que la capital. Con su presión precipitaron la célebre junta de notables del 15 de septiembre de 1821. Las ciudades chiapanecas inequívocamente, proclamaron una independencia ya «a la mexicana» y se desligaron para siempre de lo que fue el Reino de Guatemala.

Después de esa casi ocupación militar de Chiapas, los días subsiguientes fueron revelando a bastantes centroamericanos ciertas «virtudes» del Plan de Iguala. La aristocracia de Guatemala —el antiguo y poderoso grupo de los grandes comerciantes— temía mucho una independencia revolucionaria, republicana, de tonalidad jacobina; pero sí aceptaban una emancipación que, de alguna manera, mantuviera el orden político-social y económico tradicional. Era la típica actitud que en la actual jerga política llaman gatopardismo y que se refleja en la famosa frase de la novela de Lampedusa: “Es necesario que las cosas cambien para que sigan igual”. Desplazar la lealtad de una corte española demasiado democratizada por la Constitución a una corte mexicana que podría mantener privilegios y el status quo era la gran posibilidad que ofrecía a muchos centroamericanos conservadores el Plan de Iguala de Iturbide. Bien se sabía, pero asimismo bien se disimulaba, el hecho de que la invitación a Fernando VII o a alguno de sus hijos al trono mexicano era una artimaña para encubrir una gazmoña lealtad a la monarquía, y que, a la postre, la

¹ Peccorini Letona se refiere a la intensa propaganda iturbidista en San Salvador en su libro *La voluntad del pueblo en la emancipación de El Salvador*, Dirección de Publicaciones, San Salvador, 1972.

dor como en los españoles peninsulares de viejo cuño, que, a decir verdad, ya no tenían confianza en una España demasiado liberal.

De ahí que por el atractivo de la tercera garantía aquella «tercera fuerza» del Plan de Iguala venía a convertirse —si el distinguido maestro Lardé y Larín me permite hacer esta derivación— en una real «primera fuerza». En efecto, la Independencia se veía venir; y si llegaba, las élites criollas que habían detentado el poder económico y social durante la postrera colonia, así como la legión de funcionarios y empleados del régimen administrativo y militar español, preferían una independencia que conservara el orden de cosas y no una que desencadenara un proceso revolucionario al modo francés. Estos dos grupos, probablemente hacían mayoría. La otra fuerza en contienda fue, evidentemente, la de los de tendencia republicana, fuerte intelectualmente, integrada también por criollos partidarios de una Independencia de mayor amplitud.

Sólo por disimulo etnocentrista hemos vivido ignorando otra realidad histórica: El tremendo poder bélico que tenían las fuerzas del Plan de Iguala. No olvidemos que el Ejército «Trigarante» (es decir, protector de las tres garantías) era el resultado de la unión de las fuerzas revolucionarias de don Vicente Guerrero y el no menos poderoso ejército realista de Iturbide, quien, con astuto oportunismo, había logrado aquella alianza contra su mismo Virrey. Por precario que fuera aquel equilibrio entre el republicanismo de Guerrero y las ambiciones de Iturbide, al menos por aquellos meses, era fuerza temible y unificada que poco a poco iba cercando a la ciudad de México. No es necesario ser un estratega militar para pensar que ante el próximo triunfo sobre el último gran reducto militar de la Nueva España, era de imperiosa necesidad para los «aliados» asegurarse de que no pudiera venir una reacción revanchista española desde la frontera sur. Con todo y que el Reino de Guatemala no fue un bastión militar en toda la historia colonial, en comparación con la Nueva España, ninguna precaución salía sobrando. De ahí que los «igualistas» recurrieron a la propaganda política de su fórmula en aquel «reino» presa del nerviosismo entonces, sobre todo, sabiendo que tal fórmula era atractiva aún para los españoles y nobletes de Guatemala que hubieran quedado atrapados en las críticas circunstancias de un imperio español que se desmoronaba. Pero, por las dudas, a la presión diplomática y política, los mexicanos agregaron la presión militar. Podríamos conjeturar, aunque esto hiera nuestro nacionalismo, que la Centro América de entonces, aun con el apoyo

de la agonizante administración española, no hubiera podido levantar en aquellos tiempos, una fuerza militar capaz de contener a los temibles «trigarantes». Estas no son especulaciones mías. Recordemos que en esos días ya había dos periódicos en Guatemala y uno de ellos, *El Editor Constitucional* del Dr. Molina (que había cambiado su nombre por el de *El Genio de la Libertad*), sin disimulado nerviosismo, publicaba semanalmente las proezas de las tropas mexicanas y la eventualidad de que éstas invadieran a Guatemala. De hecho ya la habían invadido si recordamos que tres ciudades guatemaltecas de la Provincia de Chiapas (Comitán, Ciudad Real y Tuxtla) estaban por jurar una independencia inclinada al iturbidismo. Veamos breves citas de noticias en el Periódico del Dr. Molina:

27 de agosto de 1821

“A Puebla se estrecha el sitio y se espera para su rendición la llegada del Excmo. señor Iturbide con 20,000 hombres. El comercio de México prendió al Excmo. señor Virrey, conde del Venadito, y le obligó a renunciar al mando (...)”

3 de septiembre de 1821

“México, Veracruz y Durango son los únicos puntos que restan por tomar al ejército de las Tres Garantías (...) México ya está sitiado por el grupo del ejército del señor Iturbide que va su revolución a quitarle todos los recursos (...)”

14 de septiembre de 1821.

“Un batallón de los independientes de Oaxaca vino sobre Tehuantepec a hacerle jurar la independencia, según se verificó. Los gobernantes (locales) habían resistido esta determinación (...) La capital y provincia de Ciudad Real de Chiapas (Guatemala) la ha jurado con paz y mucho júbilo y sin efusión de sangre (...) **Se dice que hay en México una división de cinco mil hombres con el mismo objeto para Guatemala...**”. (Los énfasis son nuestros)

Ante esta sucesión de eventos bélico-políticos derivados del Plan de Iguala ¿no es razonable pensar que la Junta de Notables convocada precipitadamente de la tarde del 14 para la mañana del 15 de septiembre fuera —además de buscar un objetivo independentista— un intento desesperado de los próceres republicanos por hacer abortar una inminente ocupación militar por las fuerzas iturbidistas.

Hemos examinado cuidadosamente el otro periódico, *El amigo de la patria*, de José Cecilio del Valle, en sus números de agosto,

Lo único que unía a las provincias centro-americanas en la época de la Colonia era el odio a Guatemala.

septiembre y noviembre (se interrumpió por más de un mes después del 15 de septiembre) y sólo encontramos un extraño silencio alrededor de la cuestión mexicana, lo cual sugiere que el grupo reformista intelectual liderado por Valle prefería no precipitar opinión sobre este grave asunto.

La tónica de algunas proclamas y juramentos con motivo de la llegada del Acta de Independencia a otras ciudades del istmo refleja una diversidad de interpretaciones de aquel suceso y una actitud

pro-mexicana, más que de sentimientos nacionales. También se percibe en los citados pronunciamientos, si no un rechazo, un cierto recelo que podría dejar en claro el viejo antiguatemalismo que había acumulado históricamente algunas provincias con relación a la capital. Por algo dice don Rodrigo Facio que lo único que unía a las provincias en los tiempos de la Colonia era el odio a Guatemala⁴. A pesar de las dificultades de comunicación de entonces,

el Plan de Iguala de Iturbide, pues, había contaminado a toda la región, al grado de que algunos ayuntamientos aprovecharon los sucesos del 15 de septiembre de 1821 como una ocasión oportuna para decirle a la antigua capital que actuarían según sus conveniencias. Y una forma de mostrar tal distanciamiento era incluir en sus proclamas expresiones de adhesión a México. Al menos esto ocurrió en los primeros momentos, aunque con el paso de los días las distintas ciudades siguieran otros alineamientos de los cuales no me ocuparé en este trabajo.

Quiero demostrar, mediante citas de estos documentos, cómo se manifiesta la influencia mexicana en algunos ayuntamientos que van recibiendo el acta de Guatemala⁵.

Comayagua (Honduras). Aquí se recibió el Acta de Independencia en la mañana del 28 de septiembre de 1821. Reunidos los personajes de rigor, acuerdan jurar la independencia de Comayagua a condición de que ha de quedar únicamente sujeta al gobierno que se establezca en esta América Septentrional. Es indudable que por América Septentrional entienden lo que fue la Nueva España, hecho que se percibe en la frase siguiente: "Que la religión que han de reconocer todos los habitantes de esta provincia sea la católica que profesamos; y por rey en *la capital de México*, el señor Don Fernando VII o en su defecto a uno de los serenísimos señores infantes, con la precisa condición y recíproca fraternidad que debe

⁴ Facio Brenes, Rodrigo, *La Federación Centro-americana*, ESAPAC, San José, 1965.

⁵ Las Actas de los ayuntamientos centroamericanos con motivo de recibir el acta de Independencia del 15 de septiembre de 1821 se encuentran —sin comentario alguno— en el libro del distinguido historiador guatemalteco Agustín Estrada Montoy, *Hombres, fechas y documentos de la Patria*, Editorial Pineda Ibarra, Guatemala, 1977.

haber entre españoles, americanos y europeos”. Este párrafo es una copia del mismo Plan de Iguala.

León (Nicaragua y Costa Rica). «El acta de los nublados». Esta última palabra fue la figura poética que usaron los leoneses para manifestar su confusión, recelos y dudas con relación al llamamiento de Guatemala. Reconocen que si Guatemala se ha erigido soberana, León no se siente sometida a la capital y se declara independiente de España “*hasta tanto se aclaren los nublados del día y pueda obrar esta Provincia con arreglo a lo que exigen sus empeños religiosos y verdaderos intereses*”.

Nicoya (Nicaragua y Costa Rica). El ayuntamiento de Nicoya fue más explícito en sus simpatías por México en su juramento del 26 de octubre de 1821, fecha en la que ya había entrado triunfante a México Agustín de Iturbide (27 de septiembre). El artículo 1º de su pronunciamiento dice:

“Que se proclame y jure pública y solemnemente la Independencia absoluta del gobierno español, en los mismos términos que la propone el señor General Don Agustín de Iturbide y bajo los auspicios del ejército imperial protector de las tres garantías, según como lo expresa en el artículo cuarto que dice: será su emperador el señor Don Fernando 7º, y no presentándose éste en México dentro del término que las Cortes señalaren, serán llamados en su caso el serenísimo señor Infante Don Carlos (...)”.

Cartago (Costa Rica). Los cartagineses supieron leer las entrelíneas del Acta de los Nublados y el 29 de octubre de 1821 dicen sin tapujos lo siguiente:

“En la ciudad de Cartago (...) con premisas de las plausibles noticias de haberse jurado en la capital de México y en la provincia de Nicaragua, juntos en cabildo abierto [acordamos] la Independencia del Gobierno español y bajo el plan que adopte el Imperio Mexicano (...) Que absolutamente se observará la Constitución de leyes que promulgue el Imperio Mexicano. Es el firme concepto de que en la adopción de este plan consiste la felicidad y verdaderos intereses de esta provincia”.

Mucho más sutil, aunque no menos anexionista, fue el juramento de San Salvador el 21 de septiembre. Esta proclama está llena de hermosas frases como aquella que califica al Acta de Guatemala como “monumento sagrado de nuestra libertad”. Esta exaltación podría hacer creer al lector distraído que San Salvador se abrazaba a una

causa emancipadora republicana; pero más adelante, el documento dice que “juran guardar la independencia y ser fieles a la **monarquía americana**”. ¿Cuál podría ser esta monarquía sino la que se gestaba en México? Es inequívoco que el grupo dominante en San Salvador, bajo la dirección del Intendente accidental Barriere y su párroco José Ignacio Zaldaña, esperaba la noticia de la Independencia como una oportunidad para anexarse a México. Pero había otro grupo: el de los viejos luchadores republicanos: Arce, Lara, Rodríguez, que se oponían a la maniobra anexionista. Ellos fueron reducidos a prisión por quienes tenían la sartén por el mango. Poco se ha ocupado la ingenua historia que divulgamos en cada aniversario patrio de este gran cisma con el que se inició nuestra vida nacional. Perdonarán ustedes la frase pero nuestras primeras campanadas fueron la celebración de un cambio de amo. Fue la llegada del Padre Delgado, en comisión de la Junta de Guatemala, la que invirtió el orden de cosas en San Salvador y el grupo del Padre Zaldaña fue desplazado. Pero estos hechos generaron odios irreconciliables e iniciaron nuestra fragmentación nacional.

Uno de los autores que más ha estudiado esta situación es Francisco Peccorini Letona, quien no oculta sus simpatías por el grupo anexionista, y su repudio por el Padre Delgado, a quien califica de abusivo perturbador de la sabia decisión del pueblo. Peccorini, en efecto, sostiene que el pueblo llano era masivamente iturbidista y no únicamente la élite. Cuando yo intenté en un artículo postular que aquella agitación respondió más bien a una lucha de las dos élites que protagonizaron los hechos, el ilustre intelectual me propinó una furiosa reprimenda, acusándome de demeritar a un pueblo noble que, según él, deliraba por Agustín de Iturbide⁶

La posición iturbidista de los políticos de San Salvador queda plenamente demostrada cuando la Regencia del Imperio Mexicano comenzó a premiar a sus aliados. El 17 de octubre de 1822, aquel organismo emite una resolución concediendo a Pedro Barriere el título de Oidor Honorario de la Audiencia de Guatemala, por su actuación en los días de la proclamación de la Independencia. Resulta curioso cómo aquellas gentes pagaban sus facturas políticas con títulos honoríficos en un organismo puramente español que estaba a punto de desaparecer.

De las citas anteriores se podría deducir que para apreciables sectores de opinión de entonces, las emancipaciones de la Nueva España y el Reino de Guatemala eran cuestiones consustanciales. La

⁶ Mi artículo en referencia se titula «Pueblo, élites y circunstancias en la historia», Revista *Análisis* Nº 11, noviembre 1988, San Salvador. La réplica de Peccorini se titula «Los pueblos enardecidos no necesitan élites ni las siguen», Revista *Análisis* Nº 12, San Salvador, diciembre 1988.

actitud que también se refleja en las actas y pronunciamientos de los ayuntamientos centroamericanos citados podría sugerir, en una primera interpretación, un cierto desaire de las provincias a la capital. Sin embargo, también podríamos aventurar la hipótesis de que, por lo menos un buen sector político de la capital —el partido aristocrático, como lo llamaron algunos historiadores— a lo mejor estaba esperando este movimiento de simpatía hacia México.

Como sabemos, la anexión a México fue acordada por la Junta de Guatemala, después de dos borrascosas sesiones el 5 de enero de 1822.

La división del criollismo en aquel entonces está bien documentado en la historia.

El caso de San Salvador ¿Lucha popular o lucha de élites?

Probablemente, más que de lucha popular en favor del imperio mexicano —o en favor de las fórmulas republicanas— podría hablarse de una lucha de dos élites rivales: criollos más españoles conservadores, confrontados con criollos republicanos (sólo los últimos son próceres según el pensar popular).

La gran división del criollismo en aquel entonces está bien documentado en la historia, por lo que no necesito demostrarlo. Mas por lo curioso, cito frases de un extrañísimo documento que escribió en París el guatemalteco Manuel Ortiz Urruela 30 años después de estas luchas.

“En Centro América, de consiguiente la **anarquía criolla**, que fue la característica de todas las antiguas colonias españolas al independizarse (...) tuvo por inmediata consecuencia la división y fragmentación nacionales, a extremo el más doloroso y patético a que no llegaron las demás colonias (...) el error no menos caro de la Independencia fue la división en dos partidos irreconciliables de la clase **criolla** el cual pudo y debió haber sido evitado (...) el origen y causa de toda aquella singular locura explica cómo el odio insensato entre los criollos se fue volviendo espantable a medida que la patria —cuya sombra todos veían a través de sus pasiones— iba haciendo mayor su cosecha de desgracias⁷.

La extensa cita anterior —que sólo confirma por un testigo de 1850 el ya conocido divisionismo entre la cúpula criolla— me permitirá postular una hipótesis alternativa a la de Peccorini: probable-

⁷ El artículo del señor Ortiz Urruela es comentado por Don Virgilio Rodríguez Beleta en un trabajo sobre el filibustero Walker sin referencia editorial.

mente no fue el pueblo, entendido como masas populares —según la terminología actual— el apasionado por el iturbidismo, sino la élite conservadora (criollos, españoles y españoletes) a la que por una casualidad del destino le tocó estar en el poder en los días en que nos llegó el Acta de Independencia desde Guatemala. No pretendo demeritar a la colectividad popular, sino simplemente reconocer, con el sociólogo italiano G. Mosca, la fuerte influencia que ejercen las élites dirigentes:

“Es más bien difícil —dice Mosca— admitir como un hecho natural que las minorías manden a las mayorías; pero la explicación está en el hecho de que la minoría está organizada (...) resulta de que la lucha se entabló siempre entre la minoría dirigente y otra «minoría» de la mayoría dirigida (...) y a este objeto, se encontró con frecuencia en condiciones más favorable la que atacaba que la que defendía⁸.

Se nos hace difícil admitir que el pueblo masivo deliraba por Iturbide a pesar de que Peccorini documenta bien la amplia propaganda que se hacía el Plan de Iguala en Centroamérica. Quizá lo que ocurría era que la gente de los barrios de la ciudad —“¿a dónde vas, Vicente?”— en el marco del vacío dejado por el Padre Delgado, quien era Diputado en Guatemala, atendió la convocatoria de quienes en ese 21 de septiembre de 1821 tenían la sartén por el mango: es decir Pedro Barriere, el Intendente; el Padre José Ignacio Zaldaña, el párroco que llenaba el hueco del titular Delgado; el señor Juan José Viteri, Director de Correos; el señor José Rossi, comandante militar de la ciudad; el Br. Crisanto Salazar, Coadjutor; y los vecinos, distinguidos señores Valdevellano y Castriciones.

Barriere, el Padre Zaldaña, Viteri y Rossi eran, a no dudarlo, miembros de la élite criolla que prefería una Independencia «moderada» bajo el imperio mexicano que quizá les conservaría sus posiciones. Algunos de ellos, como bien lo revela Peccorini, tenían enemistades personales con la familia Delgado. Ellos tenían que hacer lo posible por hacer jurar al pueblo “ser fieles a la **monarquía americana**”, como dice el Acta de San Salvador, que los distraídos salvadoreños no leemos con cuidado. Y el pueblo, al son de campanas y cohetes juró. Pueblo cohetero al fin y al cabo, en donde el petardo suele decidir el voto.

Es probable que el mestizo urbano —típico del San Salvador de entonces— haya tenido sus simpatías iturbidistas, consecuencia de la propaganda. Pero eso no da para afirmar que el *pueblo* era «impe-

⁸ Mosca, Gaetano, *Teoría del gobierno*.

rialista» de corazón, porque de aquellos debates muy poco sabían los sectores más apartados. El doctor A. D. Marroquín siempre se preguntaba sobre qué pensarían aquellos humildes indígenas de Panchimalco que entraron con sus pequeños cacaxtles y canastos al mercado de la ciudad cuando oyeron la «cuetiazón» y las campanas del cabildo el mismo 5 de noviembre de 1811. ¿Qué pensarían aquellas «panchitas» de las vivas al futuro imperio, o de los «¡muera!» que Arce, Rodríguez y Lara también ya estarían lanzando en alguna parte de la ciudad el año 21?

Retomando el asunto —y ya para concluir un tema que no tiene fin— el regocijo iturbidista de San Salvador pronto tuvo un giro inesperado. El vacío del Padre Delgado no era total: aquí estaban sus deudos M. J. Arce, Domingo Antonio de Lara y J. Manuel Rodríguez (la otra élite de tipo republicano), quienes contraatacaron al grupo de Barriere y al Padre Zaldaña. Pronto fueron hechos prisioneros los próceres, pues Rossi tenía las escopetas...

Aun en su vejez, el General Arce se dolía de esta vejación a quienes tanto habían luchado por la Independencia. Pero el Padre Delgado venía designado por la Junta de Guatemala y le dio vuelta a la situación: puso en libertad a los ilustres republicanos en Santa Ana y sacó del territorio a Barriere, al Padre Zaldaña y a su grupo. Estos «exiliados», como les llama Peccorini, se encargaron de regar todo el veneno posible contra el Padre Delgado. Sobre estos últimos aspectos, el libro de Peccorini hace un excelente aporte histórico, pues al incluir las declaraciones del Padre Zaldaña —de ser éstas veraces completamente— revelan que el régimen de «emergencia» del P. Delgado y los próceres desató cierta violencia institucionalizada —no sé por qué me deslizo hacia la terminología moderna— contra el grupo conservador. Otros autores creen que el exilio del Padre Zaldaña y con él muchos curas de la Provincia, fue una maniobra del mismo Arzobispo Casaus y Torres para exhibir al régimen del Padre Delgado como verdugo de los verdaderos católicos de la provincia. Todo esto tiene que seguirse investigando.

El apasionante capítulo de la anexión a México tiene que ser examinado en su contexto más amplio. Comprendamos que no fue una acción abusiva y prepotente de una gran nación que surgía en «el septentrión» —para usar el término popular de aquellos días— contra una débil Centroamérica en gestación, sino más bien un movimiento expansionista de mutuo interés entre los sectores conservadores de línea aristocrática de ambas regiones. No debe verse ya

La anexión fue un acercamiento entre los partidarios del viejo orden cuando España se renovaba.

como una infamia de Iturbide. Con seguridad, en el México de aquellos tensos días de 1821 había amplios sectores que o eran indiferentes a la corriente expansionista, o, incluso, estaban contra ella. El insigne prócer de Metapán, Juan de Dios Mayorga, diputado por Chiquimula y comisionado de San Salvador ante el Congreso Mexicano dijo un elocuente discurso en aquel organismo, en cuyo texto calificó de inmoral y arbitraria la pretensión del emperador de anexionar Centroamérica. Y Mayorga fue aclamado por algunos diputados mexicanos.

s del
uando
ovaba.

Tan fuertes eran el partido aristocrático de México como el del antiguo Reino de Guatemala. La anexión fue un acercamiento entre los partidarios del viejo orden, cuando la misma España se renovaba. Aquéllos hacían causa común presas del pánico al jacobismo y creyendo —o al menos alegando— que sin monarquía las nuevas naciones caerían en el caos y la anarquía. Pero la corriente liberal republicana también era poderosa. Prueba de ello es que Iturbide cayó pronto abatido por el soberano Congreso Mexicano que declaró «viciosa de origen» su elección como emperador. Y una de las primeras acciones legales de dicho congreso fue dejar libre a Centroamérica y respetar su voluntad.

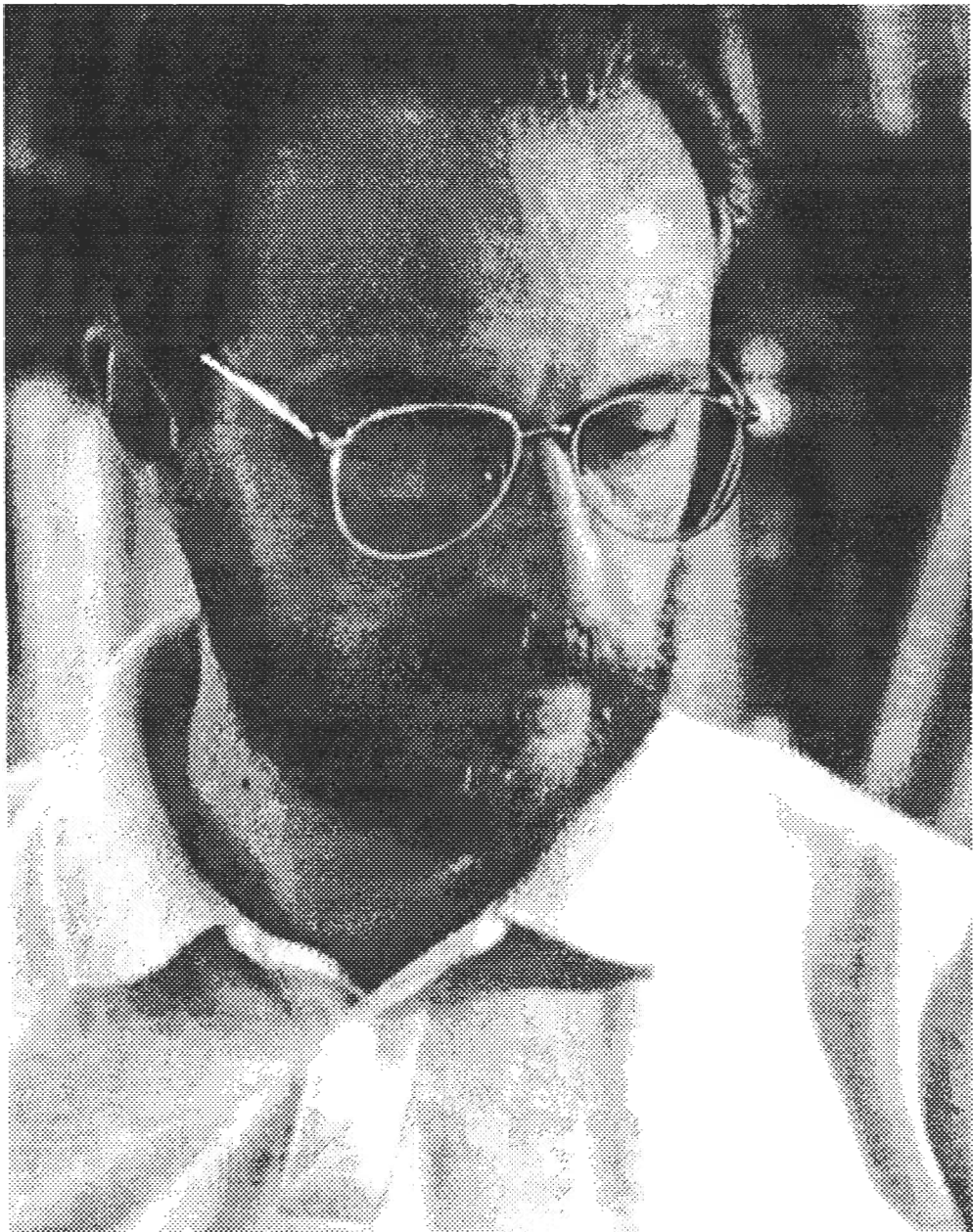
La temprana historia de México revela que ambas corrientes, conservadora y liberal, continuaron en dramática pugna. Una de sus grandes víctimas, fue el propio Iturbide, el pobre «hombre de los siglos» quien apenas duró un año más: murió fusilado en Padilla, el 19 de julio de 1824. Grandes adalides del pensamiento alimentaron intelectualmente esas ideologías en aquella nación más desarrollada culturalmente que la Centroamérica naciente. Don Lucas Alamán fue el cerebro de los conservadores; don José María Luis Mora, el de los liberales⁹. Entre nosotros tenemos que investigar más la historia de las ideas políticas, porque aparte de las proclamas de nuestros primeros líderes y caudillos, no abundan los escritos como los de los insignes mexicanos. En México aquel conflicto de ideas y poderes produjo la llamada «guerra de reforma», uno de cuyos capítulos más heroicos y a la vez más crueles fue aquel en el que ocurrió la muerte de ese pobre hombre que se llamó Maximiliano de Austria.

Para gran infortunio nuestro, ese conflicto llegó a ser intermitente en Centoamérica; lleno de belicosidad, pero con escaso contenido intelectual. Carrera y Morazán son sólo dos puntos extremos

9 Algunas facetas del pensamiento de Don Lucas Alamán y de Don José María Luis Mora son examinados por Enrique Krauze en su amenisísima obra *Siglo de caudillos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

en una prolongada conflagración. En el «Septentrión», México se salvó aun con grandes vicisitudes. En el más estratégico y privilegiado istmo del mundo, las cosas fueron peor. Pronto quedó demostrado que el problema no era México, porque ya libres de México no hubo avenimiento alguno entre las dos fuerzas en pugna y el resultado fue la fragmentación y la imposibilidad de construir aquel gran proyecto histórico de nación que se llamó República Federal de Centroamérica. ♦

12 de septiembre de 1995



Horacio Cerutti Guldberg: El pensamiento filosófico en Latinoamérica

Por: Víctor Flores García

Académico renombrado, autor de varios libros sobre el pensamiento filosófico en Hispanoamérica, excoordinador del Colegio de Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, el argentino Horacio Cerutti Guldberg es un filósofo con un pensamiento agudo, polémico, propositivo. Su obsesión es el desarrollo de las ideas —en especial filosóficas— en Latinoamérica.

Graduado en universidades de Argentina y Ecuador, becario de postdoctorado por la Fundación «Alexander von Humboldt» en Nuremberg y Berlín, Cerutti Guldberg

aborda extensamente en esta entrevista los diversos momentos del pensamiento filosófico y su relación con el acontecer histórico en Latinoamérica.

Temáticas como la redefinición y validez del pensamiento utópico, el *modus operandi* histórico del quehacer filosófico, los orígenes de las ideas neoliberales y el papel de la crítica, entre otras, son tratadas con profundidad por el filósofo argentino.

Cerutti se refiere también a algunos maestros del pensamiento hispanoamericano, en especial a José Gaos, José Vasconcelos y Augusto Salazar Bondi.



Víctor Flores García, periodista salvadoreño, graduado en el Colegio de Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y comunicólogo posgraduado en la School of Social Sciences de la City University, Londres, Inglaterra.

Leer, hablar y escribir, son tres momentos de un ejercicio intelectual permanente. Es válido comenzar la reflexión filosófica en América Latina preguntándose ¿cómo se lee, cómo se escribe, cómo se habla?

Eso es algo que yo aprendí en el magisterio de la filosofía, pues me fui dando cuenta que enseñar filosofía era en cierto sentido semejante a enseñar una segunda lengua. Siempre comienzo mis cursos universitarios diciendo a los estudiantes que vamos a aprender a leer, hablar y escribir de nuevo en otro nivel. Porque hay un problema incluso de léxico en la filosofía. Siempre pongo algo en el pizarrón para apantallarles: la fórmula de la teoría de la relatividad $E=mc^2$. Comenzamos ahí pero no sabemos en qué clase estamos. Y comenzamos a tratar de discernir qué entendemos por masa. Jamás voy a conocer qué significa esa fórmula si por masa entiendo la masa de la tortilla o del pan. En una clase de física o matemática jamás se nos ocurriría pensar que estamos hablando de la masa de la tortilla. Todo el mundo sabe que la palabra es la misma pero el concepto es distinto. En cambio, en filosofía eso suele no ocurrir porque el lenguaje básico que se usa para la filosofía es más o menos el mismo léxico que se usa para la vida cotidiana. Por eso todo el mundo se ve tentado a hablar de filosofía, creyendo que está entendiendo de qué se habla, porque cree que las palabras que se están usando las está entendiendo y resulta que no está entendiendo nada.

¿Es esa una provocación socrática para hacer hablar filosóficamente a los hombres comunes?

Sí, porque, para la manera en que yo trabajo, este ejercicio se agudiza por la exigencia de

que verdaderamente debe haber diálogo y participación del interlocutor.

¿Se puede extrapolar al interlocutor del discurso filosófico desde el horizonte del magisterio?

Claro que sí, porque eso tiene que ver con una convicción mía muy grande que fui adquiriendo sobre la marcha, aunque después me he dado cuenta que la tenía clara desde el primer día que comprendí que había que hacer filosofía, como vocación: que la filosofía es un quehacer público. La filosofía, la docencia en general y la docencia de la filosofía en particular, son un quehacer público. Cuando uno está pensando en el salón de clase tiene que estar pensando como horizonte mayor en la sociedad completa, en el mismo sentido de la pedagogía que tenía Simón Rodríguez, el maestro de Bolívar.

¿Esta publicidad de la reflexión filosófica tiene conexión con el temor de que ésta caiga en campos estériles?

Por supuesto, hay siempre el peligro de caer en la trivialización o en el discurso de barricada.

¿Cómo se da esa suerte de esterilización del discurso filosófico entre nosotros?

En América Latina se da en dos niveles: en aquellos que tienen una tendencia a hacer una reflexión latinoamericanista es muy fácil que se caiga en la trivialización, en la mera glosa, o en la pura ideologización de hacer un discurso de barricada. Y en el caso de los que trabajan en una posición academicista también hay un bloqueo y una evasión de la realidad porque es hablar solamente refugiados en un lenguaje técnico, sin decir nada que sea relevante en

términos de la vida pública. Eso es eludir la dimensión política de la filosofía.

Una parte central de tu pensamiento es afirmar que esa dimensión política es distinta de acuerdo con el locus donde se sitúa el filósofo para pensar, crear, producir, emitir y retroalimentar un discurso. ¿Cómo operar esa selección racional del lugar desde dónde y hacia dónde se filosofa?

El problema es que en principio uno no puede elegir. Uno no elige dónde nacer. No elige ni siquiera nacer. Uno de repente aparece situado en un cierto lugar. Yo creo que el problema sería tomar conciencia de eso. Es decir, yo estoy situado, aquí estoy, nací en esta familia, en este sector social, con estas características culturales, étnicas, nacionales, genéricas, etc. A partir de ahí se comienza a hacer el planteamiento. Sería como una dimensión no elegida. Lo que yo puedo hacer es asumirla y hacerla explícita. Después de eso se pueden dar decisiones.

¿Sólo después?

Yo pienso que sí, no sé si será consciente ese proceso, eso no te lo puedo decir. Pero, por ejemplo, es obvio que en América Latina hay muchos que se han desclasado, vienen de la burguesía y han apostado por los intereses de los campesinos y los proletarios, para decirlo en esos términos. También es muy posible, en un esfuerzo consciente, siendo varón pensar o acercarse a la perspectiva de la mujer. Pero esos son esfuerzos ulteriores.

Aparece una conexión entre esa situacionalidad con la responsabilidad de los intelectuales. ¿Estaría subyacente a la conciencia de su realidad histórica la

necesidad del compromiso frente esas determinaciones? Parecería que no hay escapatoria, o por lo menos otra salida no sería admitida en términos filosóficos.

Para mí no sería admisible, porque aquí sí hay algo que me preocupa mucho. Uno es individuo en una colectividad, sin esa colectividad no existe la posibilidad de ser individuo. Individuo y colectividad son dos caras de la misma moneda. Decir esto quiere decir, para lo que me estás preguntando, que uno tiene posibilidades de acceder a la reflexión filosófica porque hay una sociedad, una colectividad que te lo permite. Y lo pondría casi así: en el fondo uno adquiere una deuda con la sociedad. Para mí, sinceramente, fue un gran privilegio poder estudiar filosofía, que hubiera quienes me pudieran introducir en ese campo, que tuviera la oportunidad de hacerlo, que existiera una institución, una facultad donde poderlo hacer, donde existieran los libros, donde alguien me explicara: "ve por aquí, ve por allá". Al mismo tiempo descubrí un mundo fascinante. Pensé que ese mundo no podía ser sólo para mí, ese mundo tiene que ser un mundo que yo debo hacer accesible a otros. O, de otra manera, este es un bien demasiado fantástico para que quede en pocas manos.

Tú dijiste en un texto para la celebración de las cincuenta ediciones de Cuadernos Americanos en su nueva época que no había posibilidad de permanecer callados y que se debía asumir responsabilidades. Esa declaración está hecha de cara a una realidad constituida por censura, autocensura, silencio interior, o evasiones de la razón. ¿Existen las condiciones para arriesgar una opinión eficaz?

Lo que pasa es que en el fondo, sin pretensio-

nes ni nada por el estilo, hay en mí una especie de talante utópico. Generalmente cito a José Vasconcelos, quien dice que el utopista es un pesimista de la realidad y un optimista del ideal. Y otra cosa que me encanta citar es de Herbert Marcuse, quien dice que se piensa por necesidad. No se piensa así no más. Esa necesidad de pensar y ese pesimismo ¿qué quieren decir?: que hay una especie de repugnancia, de asco frente a situaciones que se hacen intolerables, algo que históricamente se ha definido de varias maneras. Otros hablaron de dolor de mundo, como los románticos alemanes; de injusticia estructural hemos hablado en América Latina. Hay una situación de desorden que no es sólo racionalmente inaceptable, sino que resulta inaceptable vivencialmente, que pega en las entrañas, que uno no puede vivir en esas condiciones. Una vez en Ecuador me propusieron ir de vacaciones a una playa que se llama Esmeralda. Me decían que era el único pueblo de negros libres en América, porque allí encalló un barco de negros que sobrevivieron y se hicieron un pueblo independiente. Llegamos a la playa y el pueblo era una inmensa ciudad lacustre en la miseria más espantosa que te puedas imaginar. Y uno podía estar ahí tomando el sol, comiendo un sandwich y tomando algo con la gente muriendo al lado. A eso me refiero.

Frente a este cinismo del mundo contemporáneo, a esas lacras humanas, a la intolerancia e individualismo como actitud contemporánea de las personas, ¿cuál es la función de la filosofía?

Lo que no se puede hacer es renunciar al esfuerzo racional, a eso yo apuesto a muerte. Hay que hacer un esfuerzo racional para saber

qué está pasando. Eso no presupone nada, ni presupone que los hombre son buenos y se comportan como malos, o que son malos y que habría que hacerlos buenos. Es decir, yo no tengo ninguna intención moralizante sino una gran curiosidad e inquietud para saber cómo es que esto funciona y le apuesto (también puede existir una apuesta utopista) a que entendiendo lo que pasa se puede intentar corregirlo, donde aparece otra vez la metáfora de diagnóstico y terapia. Y eso es muy peligroso pero ahí está la apuesta.

Esa constatación negativa ya ha tenido otras respuestas. ¿Cuáles podrían ser las desviaciones racionales en que habrían incurrido otras percepciones de esta visión pesimista?

La típica ideologización de naturalizar eso, o hacer metafísica sobre eso como decías antes. Yo creo que eso es una realidad histórica. Yo no creo que las cosas están como están por una inercia mística definida por los dioses. Yo simplemente creo que se han tomado decisiones históricas que las han puesto así y creo que se pueden tomar otras decisiones que las lleven por otro lado y que se pueden modificar. Hay una historicidad de la realidad.

¿Es esa historicidad de la realidad la que produce el pensar utópico o puede operar al revés?

Por supuesto que siempre la prioridad es la realidad, o el pensamiento en tanto que es un fenómeno real.

Según una de tus definiciones preferidas, utopía es el hacer posible colectivamente lo que aparenta ser imposible o lo fácticamente posible en los marcos dados.

¿Cómo podría el pensamiento utópico caer en la crítica de ser utópico por imposible?

Claro, esa ha sido siempre la crítica conservadora al pensamiento utópico. Han dicho siempre que había que ser «realista». Ser realista, en política, significa no proponerse imposibles.

¿La Realpolitik es un ejemplo de admisión apriorística del statu quo?

Exactamente, por eso es conservadora, conservar lo que está como está. Y cuanto más hacer gatopardismo ¿no?: aparentar que se cambia un poquito para que todo quede de la misma manera. Yo creo que ese es el problema fundamental: lo posible es posible dentro de cierto marco, dentro de ciertos códigos y condicionamientos. Pero, ¿qué pasa si cambiamos las reglas del juego? ¿Qué pasa si me salgo del marco y pruebo intentar hacer lo que me dicen que es imposible y resulta que es posible? En el fondo nos quieren hacer creer en imposibilidades fácticas, técnicas, y resulta que en el fondo son interdicciones morales. Es la idea de la imposición del padre al hijo: “si sales a la puerta viene el coco y te lleva”. Resulta que salgo a la puerta, no me come el coco y ya me empecé a liberar.

¿Esta idea de liberarse está conectada con la idea de futuro en el pensamiento utópico?

Sí, pero también hay futuro en el pensamiento conservador. Nada más que éste tiene la ilusión de que el futuro sea igual que el presente

y el pasado, o lo menos diferente posible.

¿Cuál es la diferencia del futuro utopista?

Estamos hablando de un futuro que de verdad pueda ser alternativa. Que no sea mañana sólo porque siempre habrá mañana, sino porque vamos a hacer un mañana distinto, con otras realidades.

Tú defines lo alternativo como “un ámbito de cruces de peregrinos y exiliados”¹. ¿Por qué le asignas centralidad a un pensamiento que andaría por ahí vagando, formándose, extrayendo ideas de otros pensamientos, ecléctico, que de repente vuelve a encontrarse en este ámbito de cruces de discursos que constituyen lo alternativo?

No recuerdo en qué contexto lo dije, pero puedo decirte que es una expresión metafórica del viaje y el peregrinar, del exilio, de la pérdida del lugar originario, que puede ser la pérdida del útero materno, de la casa o de la patria. La uso para decir que en el fondo no hay una propiedad sobre el pensamiento, sino que lo tomas prestado. Además no hay ninguna estabilidad, no existe nada que no sea provisorio, estamos en tránsito y tampoco podemos pronunciar la palabra definitiva. Eso hay que asumirlo, no se trata de hacer metafísica ni nada por el estilo, es simplemente una constatación de que la historia es así.

En ese entrecruzamiento de peregrinos o, si me permites, de discursos, encuentras que vivimos el “fin del reinado de los sabios, de los tecnócratas, del clero, de

¹ Ver Cerutti-Guldberg, Horacio, *Ensayos de Utopía I y II*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1989; *De varia utópica (Ensayos de utopía III)*, Bogotá, Universidad Central, 1989.

los militares”². ¿Han dejado realmente de reinar?, ¿hay sustitutos o, más aún, son posibles o descabidos los sustitutos?

De nuevo no me acuerdo del contexto, pero me da la impresión que quise decir que la autoridad de las especializaciones o de estos roles sociales especializados han sido puestos en cuestión. Por supuesto que “fin” no quiere decir que se hayan terminado. Por supuesto que siguen teniendo un poder y un poder inmenso, quizá como nunca en la historia de la humanidad.

¿Ha llegado entonces a su fin el deseo de que existan?

Exactamente, la gente no quiere eso. Eso tiene que ver con el cambio en la percepción de lo utópico en el mundo clásico y el mundo contemporáneo.

¿Quieres decir que la utopía contemporánea es anti-renacentista o, más aún, anti—platónica?

Así es, porque si lees, por ejemplo, La República de Platón (escrita en la Grecia antigua) o la Utopía de Tomás Moro (escrita en el renacimiento inglés), te encuentras con que ese mundo es invivible. Nadie podría vivir en ese mundo reglamentado geométricamente, en una ciudad donde habría hasta quien te tocara una campanita para hacer el amor. Si uno tratara de enunciar el deseo contemporáneo preguntaría ¿cuál es?: es la menor reglamentación, romper con disciplinas impuestas, romper con censuras, romper con caminos trillados. Si alguien me dice ir por un lado, me voy por otro para buscar algo nuevo. La utopía contemporánea no sería el mundo organi-

zado, reglamentado y regimentado sino al contrario, sería un mundo donde habría mayor espacio de libertad.

¿Podría esta utopía contemporánea, anti-reglamentación, antidefiniciones, antilímites, ser utilizada para la justificación del discurso neoliberal, imponiendo la ausencia de reglamentación económica en el orden mundial?

No sólo el discurso neoliberal la utiliza, ha estado siendo utilizada siempre. Por ejemplo, el consumo, la publicidad no se entendería sin ese ideal de lo contemporáneo. La publicidad te dice: sea distinto, compre una camisa marca tal, de la que hay cinco millones de ejemplares iguales. Es la ilusión de convencerte de que se logra libertad consumiendo sin límites. Ahí es donde más se juega esta idea; permanentemente en todo sistema, y en especial en el capitalismo, en forma realmente eximia: se está manejando la idea de libertad que viene del liberalismo basada en la ilusión de que el individuo va a poder zafarse de las ataduras, porque supone que el individuo decide y es el centro.

Filosofía y utopía

En tu crítica al ideal contemporáneo ¿retomas el núcleo de la Teoría Crítica de la primera Escuela de Frankfurt de la sociedad de masas, de la sociedad de consumo?

Es probable, no lo sé, porque mis relaciones con la Escuela de Frankfurt han sido muy tormentosas.

² Cerutti-Guldberg, Horacio, «¿Fin o renacimiento del pensar utópico?», Cuadernos Americanos, Nueva Época, Edición Especial, No. 50. Vol 2, Marzo-Abril 1995, México, UNAM.

Su aliento se percibe en tu trabajo. ¿Cómo fue tu relación?

Por supuesto, es un leerlos y releerlos, darles vuelta para un lado y para otro. Pero en el 68 yo estaba convencido de la posición reformista de la Escuela de Frankfurt y me resultaba intolerable su lectura. Hay, sí, un libro que me pareció hermosísimo de Guran Terbon, donde hizo la crítica de la Escuela de Frankfurt. Y el «68» se puede entender como la culminación de la influencia de Frankfurt y el parricidio con esa escuela que viví desde Argentina.

Cuando hiciste tu posdoctorado en Alemania, ¿qué encontraste de esa tradición teórica?

No me sirvió absolutamente para nada.

¿No retomaste nada útil de esa reflexión?

No, para mí no.

Pero en el núcleo de aquel diagnóstico pesimista y a la vez propositivo utópico, que emerge de esa constatación de lo negativo, está la noción de participación como nuevo paradigma.

Sí, en la participación que debe ser pública, por lo tanto política.

¿Cómo llegaste a esa constatación?

Por ahí lo escribí y no me daba cuenta todavía. Creo que para quien haya vivido la experiencia participar en la acción colectiva, en la forma que sea, no hay droga que pueda suplantar eso. ¿Qué es eso?: en el fondo es poder participar en el ejercicio del poder, entendido como poder hacer, que es un poder hacer colectivo, no individual. Toda obra colectiva hecha por actos individuales es una obra de arte para mí.

¿Quieres decir crear un «contrapoder», cuyas reglas de comprensión, según tus ideas, escapan a la comprensión común?

¿De qué nueva comprensión hablas?

Primero debo decirte que la noción de contrapoder no me termina de convencer. La he usado probando porque en el fondo no hay un contrapoder. Lo que existe es el ejercicio del poder por un lado y por otro. Date cuenta que los que tienen el monopolio del poder lo tienen porque se lo concedemos. El poder no sale del aire, sino que sale de nosotros, de todos y cada uno. Lo curioso es cómo unos pueden hacer uso de ese poder y otros no, cómo unos pueden ejercerlo para someter a otros, e incluso es más curioso todavía cómo algunos aceptan someterse. Eso sí me parece una cuestión fundamental en la historia de América Latina. Podemos hablar de dictaduras y todo eso, pero las dictaduras no fusilaron a todos, fusilaron y reprimieron a algunos, aunque a veces fueran porcentajes altos. El punto es que los otros, las mayorías, callaron. Miraban, pero no decían nada, o volteaban hacia otro lado. Eso sí me influyó en Alemania. No la Escuela de Frankfurt; sino ver los campos de concentración y ver cómo funciona la sociedad alemana. ¿Cómo que nadie sabía nada? Eso estaba a la vista de todos, pero todos hicieron como no saber nada, mejor no meterse, no participar.

Ahí veo la conexión con los maestros frankfurtianos, una coincidencia hasta con el ejemplo utilizado (el nazismo, las guerras mundiales) para ilustrar la crisis del racionalismo moderno.

Sí, pero no fueron sólo ellos, es también Bertolt Brecht, es el expresionismo alemán y es también haber leído mucho la tradición ale-

mana. Creo que también tiene que ver con deformaciones de la educación. En Argentina la germanofilia era fuertísima, entonces ser un filósofo profesional que se respetase significaba que había que leer alemán algún día e ir a Alemania algún día. No sólo eso, algún día había que ganarse la beca de la Fundación Humboldt. A lo mejor yo estuve 15 años preparándome para ganarme esa beca. En la formación que yo recibí leer filosofía en inglés era casi una superficialidad, a menos que se tratara de un (John) Locke, de un (Francis) Bacon. Había que leer en griego, en latín, en alemán y en francés.

¿Cuáles otros autores puedes mencionar como parte de tus fuentes clásicas?

Hay un problema fundamental ahí, en mi caso, tal vez por temperamento hay una rebeldía natural. Yo no puedo decir que sigo el pensamiento de tal o cual. Lo sigo por un rato, y al rato me canso y como que la cabeza me va más rápido y no tengo que estar con eso todo el tiempo. Pero al mismo tiempo me he hecho una autodisciplina para tratar de responder siempre desde la tradición latinoamericana.

Comprendo que ahí entra con vigor la intención utópica de pensar desde nuestra América. ¿Cómo encaras, después de 20 años de estudios sobre la utopía, esa sentencia posmoderna que asegura que la utopía es una víctima más de una modernidad tecnocrática o irracionalista, o que, si acaso, es una reliquia del pasado? En el Congreso de Americanistas en Estocolmo³ presenté estas ideas. Primero, utopía se entiende de muchas maneras. Si estamos

pensando en las obras del género utópico, se hace muy difícil la plática sobre el tema. Creo que además de ese nivel y del uso cotidiano del término, debe pensarse la utopía como una dimensión de la realidad histórica. Y como una dimensión incluso de la realidad. Claro que ahí estoy tocando tesis ontológicas, lo sé; pero no me queda otra opción, porque creo que la realidad es así. Y todo me lleva a pensar que la racionalidad humana también funciona así.

¿Un ser utópico que no puede desprenderse de la realidad histórica?

No estoy hablando de consideraciones antropológicas que hablan de la necesidad del ser humano de pensar en un mundo futuro. No, no, no. Hay una estructura de lo utópico que es constitutivo de la realidad histórica.

¿Y esa estructura sería aún mayor que el mismo pensar utópico?

Por supuesto. Sería la dimensión utópica operante en la historia o la dimensión utópica de la historicidad.

¿Cómo es esa operación?

Es la tensión que hay entre la realidad y el ideal. El ideal es también, por supuesto, una forma de realidad. Pero el mito del progreso lo que nos dice es que esta tensión entre realidad y el ideal, es decir, entre la realidad y esa otra parte de la realidad que llamamos ideal, se cubre con el avance científico tecnológico.

¿Obliga esta afirmación a volver sobre la realidad de nuestras utopías anteriores?

Claro, volvamos a las utopías escritas, a los textos utópicos, no a Tomás Moro, sino a las

³ 48o. Congreso Internacional de Americanistas, Estocolmo, Suecia, 4 a 9 de julio de 1994.

maravillosas utopías escritas en América por anarquistas y socialistas a principios de siglo. Son de una ingenuidad fantástica. Ellos te dicen que el día que podamos desplazar nuestra imagen y nuestra voz a distancia, el mundo será otro, o que desplazarnos por el aire resolvería muchos problemas. Es decir todo lo que ya tenemos, desde el punto de vista de instrumentos técnicos. Todos pensaban que la vida humana quedaría transfigurada.

¿Qué podemos decir ahora de ese progreso?

Además de lo dicho, de que mucho de ese progreso tecnológico ha convertido este mundo en un infierno, en una catástrofe ecológica y el resto que sabemos, podemos decir más aún. Uno puede decir, por ejemplo que tiene razón (Karl) Popper al decir que los que se proponen construir un paraíso en la tierra terminan por construir un infierno en la tierra. Yo digo sí, eso es cierto. Si lo que yo quiero hacer es acercar la realidad al ideal, forzar la realidad para ponerla cerca del ideal, construyo un monstruo. El ejemplo que más me gusta dar es con relación a la pareja: si quisieras que tu compañera fuera Kim Basinger, y literalmente quieres que sea así, debes cortar, quitar por aquí y arrancar por allá.

Terminas haciendo un Frankenstein...

¡Claro! Por eso querer hacer el paraíso en la tierra, querer que tu realidad se acomode a la idea, sería moverse en dirección de esa idea de progreso que es nefasta, es una alternativa con la que se identifica la mayoría del género utópico.

¿Existe entonces una alternativa?

La dimensión utópica de la realidad no necesariamente se identifica con esa alternativa. Se

puede identificar con la idea de encarnar el ideal: es decir, sé que no puedo alcanzar el ideal completo pero puedo avanzar realizando, en el sentido más fuerte del término, que es haciendo efectivo el ideal de la realidad. No voy a tener a Kim Basinger sino a un ser humano concreto, pero evidentemente que va siendo otra cosa, va floreciendo y mostrando facetas maravillosas. Y, si eres capaz de ver y admirar cómo va ese proceso, es fabuloso ¿no?.

¿Es otra metáfora de tu idea de lo utópico como «bisagra», como una mediación de lo real insoportable y lo ideal deseable?

Así es; ¿pero cómo lo descubrí? Me costó veinte años darme cuenta de esto.

¿Era entonces un problema epistemológico de poner la utopía fuera de la realidad o contrapuesta a ella, en la esfera de lo ideal?

El problema es epistemológico en cuanto estructura de la utopía. La utopía como obra literaria, por ejemplo, en Tomás Moro contiene dos partes. La primera es un diagnóstico, usando la metáfora clínica, de la realidad existente: la Inglaterra de su época. La segunda parte es la descripción del estado de salud que habrían encontrado en América, que es el fin, y la terapia, es decir los medios que habría que tomar. Ahora bien, ¿qué han hecho los intérpretes del género utópico?, por ejemplo (Federico) Engels: explicar cómo el diagnóstico de los utopistas no es científico. Entonces lo que hacen las utopías es proponer una serie de curiosidades, inventos técnicos, ocurrencias que nunca se podrán realizar efectivamente en la realidad, es imposible. Pero esta opinión de Engels separa estos dos niveles y dice que la

utopía es algo diferente. ¿Qué hacen los estudios literarios del género utópico? Te dicen: "Mire los utopistas construyen mundos ideales", o qué se yo. Pero uno puede, si sabe leer entre líneas, descubrir que aquéllos están haciendo una crítica muy profunda de la realidad de su tiempo. Entonces ésta es la parte realmente utópica, porque siempre los estudios del género utópico están señalando como utópico lo que no es utópico. Y lo que yo vengo a decir es: lo único que es utópico es la conexión entre diagnóstico y terapia. La utopía no es una u otra parte: no es ni la parte de crítica a la realidad ni la propuesta alternativa solamente. Utópica es la relación, la bisagra, entre la realidad y el ideal.

Detengámonos en el ámbito del diagnóstico, en la constatación de un mundo injusto y en peligro de extinguirse por irracionalidades que te llevan a concluir que hay "un horaciano *carpe diem* que recorre nuestro momento espiritual y lo llena en todas sus dimensiones"⁴.

Ese *carpe diem*, ese goza tu día, tiene dos interpretaciones, una interpretación es la experiencia cotidiana de la juventud contemporánea: "Hoy puedo hacer mi pachanga, estar bien sin las consecuencias de mañana, absorber todo hoy, sin nada que esperar, pero tampoco sin nada por qué sacrificar".

Es el famoso "no hay futuro" de los jóvenes europeos. ¿Pero habría otro significado positivo, en el sentido de vivir plenamente en función de algo?

Sí, pero es un sentido distinto, donde por ejemplo me gusta citar la película *Sociedad de los poetas muertos*.

Tal vez sea más cotidiana la primera dimensión negativa de vivir en el desenfreno.

Sí, vive con desenfreno, goza tu día y no te preocupes por nada, ni te sacrifiques por nada. Si tienes hijos, él se las tendrá que arreglar, si habrá naturaleza o no, no sería mi problema, yo disfruto lo que tengo hoy. Esto tiene que ver con la noción de responsabilidad de la que hablábamos antes.

Ese *carpe diem* contemporáneo abre las puertas a la evasión del presente que lo provoca. ¿Qué hay del lado propositivo?

Lo que hay es un esfuerzo por asumir, lo más que se pueda, de la forma más rigurosa posible, la historicidad. Y, además, por eso surgió en los setenta una larga polémica sobre la idea de Hegel respecto de América: de que la filosofía estaría representada por el ave de Minerva, la lechuza o el búho, que levanta su vuelo al atardecer. La idea es que primero viene el suceso histórico y después el filósofo lo legitima. Primero viene Napoleón y después viene Hegel para decir que lo que ocurrió está bien.

También es la filosofía representada por un ser que come carroña, un depredador.

Es un depredador. Como Hegel, quien dice que un filósofo no hace profecías, y como América todavía no es, no le correspondería una filosofía, porque lo que es no es un ser que está siendo sino algo que ya ha sido. Ya pasó la revolución francesa ahora viene la filosofía.

¿Una reflexión sobre lo putrefacto, lo que se descompone?

Exactamente, pero además es una posición con-

⁴ Cerutti-Guldberg, Horacio, "¿Fin o renacimiento del pensar utópico?".

servadora, que tiene que ver con la metáfora de la noche, porque es un ave de la noche, que le da a la filosofía una connotación *post festum*, pasó la fiesta y el filósofo piensa en calma, sin la pasión. Ya pasó el coito, ahora reflexionamos sobre eso, reflexiona sobre lo hecho. Frente a eso, a un maestro muy querido, Arturo Roig, se le ocurrió que se debía hacer una filosofía del amanecer o matinal en lugar de hacer una filosofía del atardecer, o de la noche, y puso como símbolo de la filosofía a la calandria, porque el filósofo latinoamericano debería preocuparse del futuro. Y pensé que había algo que no checaba, porque pasábamos del pasado al futuro, y me di cuenta que en el único tiempo en el que podemos resolver el problema es en el presente. En el presente se decide cómo se recupera el pasado y cómo se construye el futuro. Y ahí se me ocurrió proponer el colibrí. ¿Por qué el colibrí?: porque a mí me encantan los colibrís y supongo que salen al mediodía. Algunos burlescamente han hablado de «ornitología de la liberación» y creo que eso es no entender de qué se trata el asunto.

Si desde este presente tenemos que recuperar el pasado, ¿qué hacer con la tradición occidental: devorarla, superarla, incorporarla o qué?

Usarla, simplemente. Es nuestra. Es tan nuestra como cualquier otro conocimiento. Qué bueno que tenemos esto.

Volvamos a la idea de la utopía como una realidad abierta y dinámica. Es original tu noción de utopía como «antídoto» contra el aburrimiento y el hastío.

Sí, pero me gustaría precisar los términos, es

el reconocimiento de lo utópico o la práctica de la dimensión utópica de la historia el antídoto contra el aburrimiento. Porque las utopías del género utópico son lo más aburrido que hay.

Frente a ese aburrimiento habría una noción de goce. ¿Cuál es esa noción de goce?

El goce siempre está relacionado con poder hacer, con realizar, crear, consumir el acto. Para mí el *coito interruptus* es lo que me parece fatal. Estoy usando esa metáfora para estudiar porque creo que hay una dialéctica interrumpida en América Latina, pero ese es otro tema.

Redondeemos esta parte hablando de las cosas que estaban en tu cabeza en los días que escribiste *Presagio y tópica del descubrimiento*.⁵ ¿Cuál era el objetivo de ese texto escrito?

En realidad ese texto reúne un conjunto de textos hechos durante muchos años. Yo no me había dado cuenta hasta que los junté y releí, vi que tenían una cierta coherencia. Eso me ha pasado con muchos otros trabajos y a veces ocurre por necesidades de publicación, que en este caso coincidió con que querían hacer una colección dedicada al quinto centenario (del arribo de Cristóbal Colón). Me ofrecieron publicar algo y pensé que podía reunir estos trabajos. Vi que había una cierta coherencia en la reflexión sobre la utopía, por un lado. Por otro lado, estaba toda la discusión sobre el quinto centenario. Se me ocurrió que no había por qué seguir dándole vueltas al tema del quinto centenario, en términos de que si había sido históricamente un descubrimiento o no,

⁵ Cerutti-Guldberg, Horacio, *Presagio y tópica del descubrimiento*, México, UNAM, 1991.

todo lo que se discutió en aquel momento. Sino que lo que había que hacer era enfocar, epistemológicamente, es decir desde el punto de vista del proceso de conocimiento, qué significa descubrir y qué hace uno en el acto de descubrir, qué se muestra, qué se oculta. Escribí que en el fondo ese proceso epistemológico estaba por debajo de toda la discusión historiográfica. Algunos de los artículos reunidos ahí se refieren a eso, al presagio y tópica del descubrimiento.

¿A qué alude aquí la noción de tópica?

Alude a que América fue el topos de la utopía, que es otro capítulo del asunto.

¿Cuáles son los principales contrastes de cara a otros intentos que trataron de explicarse el mismo fenómeno histórico, O'Gorman, Paz y otros?

Básicamente, en toda esa polémica lo que se trataba de discutir era ¿qué había pasado? ¿Había sido una invasión, conquista, encuentro, invención o lo que fuera? Para mí mucho más importante era saber qué proceso de conocimiento se dio en aquel acontecimiento histórico y en lo que vino después. Y ahí me di cuenta, por ejemplo, de que la percepción estaba en juego. De que hay un modo de percibir la realidad que condiciona, por supuesto, el conocimiento, pero que tiene también raíces culturales e históricas.

¿Se estaría resolviendo otra vez el problema del pensar a través de la situacionalidad del pensamiento o del pensador? Sí, sí. Es que en el fondo, si yo tuviera que resumirla en unas palabras, la preocupación

mía es una interrogante: ¿cómo colocarnos en posición de producir un conocimiento que sea adecuado y pertinente para dar cuenta de la realidad y para permitirnos transformarla? Ese es todo mi problema. A eso llamo un enfoque epistemológico del asunto.

¿Existe una filosofía de nuestra América?

Estamos en el corazón de nuestro problema. En esta parte voy a utilizar un resumen de tu trabajo sobre el axioma de pensar la realidad histórica, desde nuestra historia, crítica y creadoramente⁶, presentado a la Universidad de Varsovia. Es evidente que nos situamos de cara a una tradición filosófica y de cara a interrogaciones filosóficas que están contenidas en ciertas tradiciones. ¿Frente a qué tradición y frente a cuáles preguntas filosóficas estás planteando este pensar la realidad histórica?

La gran preocupación latinoamericana desde los años cuarenta para acá es responder si estamos en presencia o no, si existe o no una filosofía latinoamericana. Es frente a toda esa tradición que incluye numerosos debates, discusiones, exposiciones, tesis, argumentos, etc., que yo trato de colocarme para dar un paso cualitativo hacia adelante.

¿Cómo describes ese paso?

Ese paso es dejar de preguntar si existe o no una filosofía latinoamericana, y más bien darle un giro a la interrogación y preguntar cómo es

⁶ Cerutti-Guldberg, Horacio, «¿Cómo filosofar desde nuestra América?», Documentos de Trabajo, Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Varsovia, Polonia, marzo, 1995.

posible producir un conocimiento o pensamiento que tenga esas características de una filosofía o un filosofar latinoamericanos. Por otro lado, también es sacar la cuestión del ámbito donde se le ve como producto cultural terminado, llamado filosofía, y en su lugar ponerse adentro del proceso de filosofar. Ese es el punto exacto donde nos colocamos.

Entiendo que ahí existe una deliberada y muy consciente toma de postura frente a lo que José Gaos propuso: volver a pensar, desde su raíz, la forma en que se piensa y se aproxima a esta realidad. Tú señalas que sería una cobardía intelectual no intentar explorar ese lugar teórico que ha anticipado Gaos.

Claro, lo que pasa es que yo venía haciendo este esfuerzo y de pronto me encuentro frente al texto de Gaos. Y pienso: esto que digo ya lo había visto Gaos. Nada más que no se había advertido lo que estaba diciendo realmente.

¿Dirías que desde esos años en que Gaos escribe se había ignorado la posibilidad de replantearse las raíces mismas del pensar y no se había hecho?

No, siempre se trató de hacer, pero se trató de hacer en el sentido que te decía antes, preguntándose sobre la existencia o no de la filosofía y abordándola como un producto cultural terminado. Mientras que mi idea es que, en lugar de hacer eso, y antes que preguntarnos sobre la existencia de una filosofía, preguntemos por sus condiciones de posibilidad. En lugar de preguntar si existe, preguntemos por el cómo, partiendo de la base de que efectivamente existe, pues históricamente, no cabe la menor duda, hay algo que parece ser eso.

¿A eso llamas definir la filosofía por su *modus operandi*?

Exactamente, veamos cómo operar con esto y no preguntemos por el producto cultural terminado, sino introduzcámonos a hacer la experiencia del proceso de pensar. Ahora, claro que eso complica la vida, porque implica trabajar al mismo tiempo con un nivel filosófico y un nivel metafilosófico. Es decir, estar filosofando y al mismo tiempo estar filosofando sobre ese filosofar. Eso le da dificultad a la cosa y también la vuelve apasionante.

Estaríamos ya metidos en el desafío de Gaos, dispuestos a cumplir con la tarea filosófica, ya no en plano prospectivo. ¿Quiénes estarían más cerca de cometer esa cobardía intelectual de no entrarle a esta tarea?

Yo me refiero a mí mismo. Podría cometerla yo si, habiéndome dado cuenta de lo que se puede hacer así, no lo hiciera. O si, habiéndome dando cuenta, no explorara esa posibilidad. Ahora bien, el que no se ha dado cuenta no tiene que dar cuenta de ninguna cobardía porque no sabe ni de qué se trata.

Percibo en ti un interés marcado por poner fin a la práctica teórica de un pensamiento que tenía por delante la actitud programática o predominantemente programática.

Por supuesto.

Me parece central tu afirmación de que se acabó la discusión de si es posible o no la filosofía, para ahora entrarle a ver lo que hay y cómo ha ocurrido. Es plantear un parteaguas histórico del pensar latinoamericano.

mericano. Es lo más atrevido que yo alcanzo a detectar en tu propuesta.

Estoy consciente de eso. Eso me hace temblar, pero no voy a dejar de seguir adelante. Sabes que este argumento es parte del borrador de un texto que pude armar en Costa Rica, como catedrático visitante en un curso de doctorado en la Universidad Nacional en Heredia, la idea viene de muy atrás.

¿Cuándo te comenzaste a dar cuenta?

En el fondo, yo no te podría decir cuándo empecé a darme cuenta de esto. Porque yo creo que siempre me di cuenta, pero no me daba cuenta del todo. Hay una anécdota que es fundamental y narro en el prólogo que estoy haciendo para ese libro. Y es que en realidad yo estaba intentando hacer durante varios años un libro sobre Gaos (el filósofo español trasterrado a América), un intento que inicié desde que vivía en el Ecuador (en los años setenta). Me ocurrió un fenómeno muy extraño con Gaos, a quien nunca conocí sino a quien un día llegué a leer muy desordenadamente. Resulta que yo hacía un gran esfuerzo personal por llegar a ciertas cosas; pero después leía en Gaos lo mismo. Con otro lenguaje, Gaos estaba diciendo lo mismo. Me ocurrió, una vez, dos veces, veinte veces. Entonces pensé: ¿hasta cuándo? Al final dije: hay que hacer un libro sobre Gaos. Pero el libro no salía. Y hablaba con amigos que me preguntaban por el libro. Pasaba el tiempo. Y pensaba que no salía porque no tenía tiempo para trabajar o yo no tenía la suficiente disciplina para ponerme a escribir, o lo que fuera.

¿Cómo te diste cuenta?

Resulta que un día me di cuenta de por qué no podía escribir ese libro. Yo no podía escribir

el libro sobre Gaos porque le estaba pidiendo peras al olmo. Yo quería sacar de Gaos esta otra cosa. Esta otra cosa era mía, era reflexión mía que no estaba en Gaos. Cuando me di cuenta que era posible plantear esto así, quedé liberado. El libro de Gaos lo haré, pero ya sólo como un estudio sobre su obra.

¿Con quiénes te encontraste, cuáles fantasmas fueron tus interlocutores? Cuéntame de ese otro camino que no estaba en Gaos.

Bueno, siempre era el problema de cómo tener un instrumento filosófico que permitiera dar cuenta de la realidad e impulsar transformaciones de la realidad. Y el momento en que pude formular esta idea, de que en el fondo se trataba de estos tres momentos filosóficos, lo tengo en un papelito escrito, el día que lo pude escribir no sé dónde estaba, pero lo escribí y dije: ¡Aquí está la clave del asunto! Y lo comencé a probar.

¿Qué te produjo ese descubrimiento?

¡Uh!, estaba como un loco, hasta ahora sigo enloquecido con esto. Porque además es un hilo que venía desde muy atrás.

¿Qué dice ese papelito?

Dice exactamente lo que hemos estado hablando: pensar la realidad a partir de la propia historia crítica y creadoramente. Fue lo primero que me di cuenta.

Lo dices como si se tratara de una revelación.

No, revelación no. Es sólo que pude formular algo de lo que no me daba cuenta. Lo más importante es que me di cuenta de que no era Gaos el problema. El problema era yo, el pro-

blema era que de mí pudiera salir esa reflexión, armarla y que funcionara. Y la comencé a probar. La primera vez que la usé la armé para que me entendieran chavitos de la prepa. Y me entendieron y dije: ¡chin!, parece que esto funciona. Después me fui a Estados Unidos a exponerlo a colegas filósofos en inglés y me entendían, les gustaba, me discutían y dije: ¡chin! parece que sí funciona. Luego me fui a un Congreso de Latinoamericanistas en Polonia, y sometí a discusión ese primer artículo. Las huellas de este trabajo de preparación es un libro que está en prensa, resultado de pequeños trabajos, que se llama *Memoria comprometida* que está a punto de publicarse en Costa Rica.

Desmenucemos esa idea filosófica: ¿qué implicaciones tiene comprometerse a pensar la realidad a partir de la propia historia críticamente?

Antes digamos algo sobre pensar la realidad: me interesa decir dos cosas. Primero yo me puse mis propias reglas de trabajo: una, siempre que pueda recurrir a la tradición latinoamericana, es decir a autores latinoamericanos, para apoyarme e ilustrar mis ideas, lo haré. Si no encuentro ahí, echaré mano de lo que sea.

¿Werner Heisenberg, por ejemplo, sus ideas sobre las consecuencias en la modelación del pensar, del principio de indeterminación e incertidumbre?

Sí, que es más bien (Gaston) Bachelard leyendo a Heisenberg.

¿Es un problema en el arranque del pensar?

Claro, porque el principio de indeterminación te dice que para conocer el electrón tengo que

modificarlo. Y aquí es lo mismo. Para conocer el pensamiento tengo que modificarlo y para conocer la realidad la modifico, porque el pensar también forma parte de la realidad.

¿Cuál fue tu segunda premisa de trabajo?

La segunda regla de conocimiento fue expresar las cosas con buen estilo y accesible. No refugiarme en la jerga especializada, no escribir para filósofos, sino para un público más amplio.

¿Es la tentación de escribir como político?

No. Escribir como filósofo. Creo que Ortega y Gasset decía que la elegancia del filósofo era escribir haciéndose comprender. Y no escribir difícil, siempre que no sea necesario porque a veces lo es. Aquellos tres momentos del filosofar son respuesta a una pregunta. La pregunta clave dice: ¿cómo es posible filosofar desde América Latina?, pero con un pequeño matiz: no se pregunta por la posibilidad *a priori*, se pregunta por la posibilidad *a posteriori*, porque en medio la historia está trabajando. Es evidente, como dato del problema, que ha habido reflexión filosófica entre nosotros. Entonces mi pregunta es ¿cómo esta reflexión filosófica ha sido posible? Cuando te pones a observar eso encuentras lo siguiente: Hay en la respuesta tres momentos pero ninguno de los tres momentos es completamente escindible de los demás. Para poder hablar de la realidad tenemos que tomar en cuenta la dimensión histórica y tomar en cuenta el aspecto crítico y creativo. O sea crítica y creativamente vamos a reflexionar sobre la historia para saber qué es la realidad. Pero eso se podía decir de cada uno de los tres momentos, eso es lo que da gran dificultad al argumento.

¿Ahora, aunque parezca evidente, para qué pensar la realidad?

No es invento mío. Si lees la tradición, abrumadoramente, hegemónicamente, desde los nahuas hasta nuestros días, lo que podríamos llamar filosofía estrictamente, en sentido académico, o pensamiento, o pensamiento político, o ensayo, con la mayor amplitud que le quieras dar, siempre, siempre te vas a encontrar con lo mismo a cada paso. Y ten van a decir: “de lo que se trata es que hay que pensar la realidad”, “si hacemos una filosofía es para entender nuestra realidad”, “queremos saber de qué realidad se trata”, etc. Entonces el problema no está en proponerse ese punto que parece evidente, eso es lo que la historia me trae hasta mí. El problema está en preguntarse cómo vamos a pensar la realidad.

¿La razón reflexionando sobre sí misma como la constitución misma del filosofar?

Sí, pero no reflexionando sobre sí misma en el sentido de que sea su propio objeto. Su objeto es pensar la realidad, pero tiene que saber primero cómo opera. Por eso mi último libro se llamaría *Filosofar desde nuestra América*. Y como subtítulo: «Aproximación a su *modus operandi*». Es decir cómo procede. Y acá lo que hay que saber es cómo procede la realidad histórica, social, cultural, esa es la realidad que nos interesa, sin que eso excluya otras realidades, cósmicas, subjetivas, todas las que quieras, pero privilegiadamente es aquella realidad. Ahí es donde me viene muy bien lo que dice

(Ignacio) Ellacuría⁷ sobre la realidad histórica, la inteligencia sentiente y todo eso, pero no me caso con los supuestos que hay en esa tesis ni con toda la argumentación que hay. Coincido en ese punto. ¿Cuál es el problema real?: No basta con decir que hay que pensar la realidad, sino que el problema real es que hay un gran obstáculo epistemológico a vencer —una categoría que tomo de Bachelard: «obstáculo epistemológico a vencer»— en cada uno de estas partes o capítulos de la argumentación que impide trabajar racionalmente. Pienso que lo impide algo que llamo una ilusión de la transparencia, es decir la ilusión de que alguien pueda acceder en forma inmediata a la realidad, alguien o algo: un sujeto, una razón, una inteligencia, o un espíritu o un qué sé yo. Lo tremendo de esa tesis es que es el fundamento de todos los dogmatismos. Porque si yo soy el que puedo penetrar la realidad, yo soy el que tiene la verdad en la mano. Y si soy el que tiene la verdad y tú no la tienes, entonces lo único que puedes hacer es atenerte a las consecuencias. ¿Ves que es un asunto muy terrible?.

Lleva a consecuencias catastróficas.

Lo interesante es que en el pensamiento latinoamericano siempre se ha afirmado la necesidad de pensar la realidad pero nunca se ha hecho el trabajo de esclarecer cómo se hace, aunque hay inicios de esto en la teología de la liberación, por ejemplo.

No puedo evitar pensar en aquella idea que utilizó Ellacuría, tomada del filósofo vasco Xabier Zubiri: la noción de inteli-

⁷ Ellacuría, Ignacio, *Filosofía de la realidad histórica*, San Salvador, El Salvador, UCA Editores, 1992. Asesinado junto a otros cinco sacerdotes jesuitas en noviembre de 1989.

gencia sentiente como mediación en ese pensar la realidad. Por la construcción que hace Zubiri desde lo biológico hasta lo social y lo histórico, ese camino que recorre la inteligencia histórica sentiente, ¿nos da un instrumento para poder explicar el *modus operandi* del pensar?

Hay algo que voy a decir en el prólogo a tu libro sobre Ellacuría⁸: es que a su libro póstumo, y en general a toda la obra que termina en ese libro, no se le ha hecho justicia, porque la obra de Ellacuría es quizá una de las obras más importantes que se ha escrito en todo el siglo XX en América Latina en materia de filosofía. Pero para mí hay un problema con esa noción: Zubiri hace un gran esfuerzo en el sentido que rompe con la concepción de una razón que estaría desconectada de los sentidos, del sentimiento o de algunas dimensiones de lo humano. No habría sentimiento e inteligencia o, finalmente, razón, sino esta combinación de esta razón o inteligencia sentiente, que es muy bonito la forma que usa las formas nominativas del verbo.

No es el individuo sentiente, sino una inteligencia histórica que trabaja en forma sentiente.

Claro, no hay un antropomorfismo o antropología en el sentido de la antropología filosófica clásica, sino el deseo de explicarse cabalmente cómo funciona la inteligencia. Y no puede funcionar divorciada de los sentidos o del sentimiento, aunque hay otras formas de decirlo.

Hace recordar la noción de sentipensamiento de Eduardo Galeano.

También la idea de combinar el hemisferio izquierdo con el derecho, para combinar lo que tenemos de femenino y masculino, rompiendo con la exclusión de género que dice que la mujer no tiene aptitudes para razonar sino para sentir. Hasta ahí vamos muy bien. El problema es que el trabajo de Zubiri y Ellacuría está muy bien elaborado desde la dimensión argumentativa; pero faltan otras dimensiones, por ejemplo, ¿dónde queda el inconsciente?, ¿dónde queda la mediación del lenguaje?, ¿dónde la relación del filósofo y la filosofía con el poder y sobre todo con el Estado?

Pero son temas presentes en los trabajos de Ellacuría y Zubiri.

Claro que lo están, ellos saben que están ahí. Pero su discurso es tan estético y tan bien armado desde el nivel argumentativo, que se pierde la fuerza de las otras mediaciones y eso es lo que a mí me gustaría recuperar. Esto no son ideas mías sino que lo ves operando en la realidad. Cuando uno estudia el proceso de desarrollo filosófico en América Latina te das cuenta que las relaciones de los filósofos con el poder, sobre todo con el Estado, son fundamentales. Si el Estado los reprime y hay producción a pesar de todo, la producción adquiere ciertas características, como exilio interior o subjetivismo volcado hacia el lado de la estética. Pero si el Estado apoya aparece alguien como Vasconcelos, que es un genio, no cabe duda; pero cuya actividad tiene un impacto brutal, que puede hacer lo que quiere, puede reformar el sistema educativo mexicano, impulsar el muralismo mexicano y se

⁸ Flores García, Víctor, *Los fundamentos filosóficos del pensamiento político de Ignacio Ellacuría: elementos para una filosofía de la liberación*, en prensa

da el lujo de decir lo que le da la gana, porque está pudiendo hacer. Por eso, cuando el Estado se le echa en contra, cambia toda su posición e incluso pierde creatividad.

Retomemos el problema de la situacionalidad del filósofo a partir del segundo momento: pensar a partir de la propia historia.

Habiendo vencido el obstáculo epistemológico de la ilusión de la transparencia, podemos seguir adelante. En este segundo momento hay otro obstáculo: el anti-modelo hegemónico paradigmático, para ponerlo más irónico, de hacer historia de la filosofía presente en la mayor parte de las obras de historia de la filosofía latinoamericana que uno pueda leer. Creo que la segunda mitad del siglo XX se inicia a nivel político en 1959 con la revolución cubana, y a nivel filosófico con el libro *¿Existe una filosofía de nuestra américa?* de Augusto Salazar Bondi, donde está diseñado ese obstáculo epistemológico. Está en el primer capítulo de su libro. ¿Por qué me meto con él? Porque la obra de Salazar Bondi es admirable pero el obstáculo epistemológico está ahí.

La propuesta de Salazar Bondi es establecer una condición de todo cambio intelectual, que es cambiar previamente la cultura y la sociedad en la que se suscita ese pensamiento. ¿Y cómo se puede hacer antes?

No se puede. Ese es el gran problema. En el fondo lo que nos viene a decir es que la única forma que tenemos para llegar a tener una filosofía auténtica entre nosotros es haciendo una revolución. Entonces la pregunta es elemental: ¿con qué filosofía vamos a hacer la revolución?

Es como el problema de precedencia entre el huevo o la gallina. Ese no es el verdadero problema, es ahí donde se han quedado todos sus críticos. El problema epistemológico está en el origen de su pensar en las primeras páginas de su libro: en el fondo lo que ocurre es que la filosofía nos llega a nosotros como un producto hecho, importado. Somos puramente receptores de ese fenómeno cultural y entonces siempre ese fenómeno permanece ajeno a nosotros. Por eso, en el fondo, lo que hemos hecho en toda nuestra historia hasta llegar a los maestros de Salazar Bondi y él mismo, a mediados de este siglo, es pensar como que todo se mueve para llegar a ese fenómeno cultural, como lo ha hecho Hegel y lo han hecho todos. Lo que se había hecho es copiar y deformar lo que se gestaba en otras partes del mundo. Ese gran esquema de hacer historia de la filosofía, con muchos detalles, en los que no tendría caso que yo entrara en este momento, es el que obstaculiza el trabajo de reflexión. Porque resulta entonces que no tenemos memoria histórico-filosófica, no ha habido un pasado de reflexión propia y si no la ha habido es como empezar de cero y no se puede empezar de cero a filosofar.

La función liberadora de la crítica y la creación filosófica

Después de los dos momentos primeros, pensar la realidad y hacerlo desde la propia historia, llegaríamos al tercer momento filosófico: el de la función de la crítica. ¿Qué crítica, si todo el pensamiento latinoamericano ha pretendido ser crítico? ¿Dónde encontraría especificidad nuestra crítica?

En una parte de su obra José Gaos lo dice.

Llevo dos años buscando dónde lo leí y no lo puedo encontrar.

¿Pero qué imaginas que dice?

Estoy seguro que Gaos lo dice, porque lo leí literalmente. Dice que la obra filosófica no termina cuando un libro está publicado, sino que culmina en la crítica. Ese es el problema que nos ha faltado resolver. Siempre se ha dicho que no nos leemos entre nosotros porque no parece relevante. El asunto es que yo no te otorgue a ti, por un sinfín de razones, la condición de interlocutor. Yo sí discutí con Habermas, o discuto con Platón o discuto con Marx, ¿pero con Víctor, quién es Víctor? Lo que no nos damos cuenta es que haciendo eso, primero, yo mismo me estoy descalificando, pero también estamos bloqueando la posibilidad de gestar juntos un pensamiento. Si lo podemos gestar juntos, entonces yo puedo decir que efectivamente la crítica es la que culmina tu obra, pero solamente se realiza como crítica si permite mi creatividad. Y tú haces lo mismo, tu crítica va a terminar mi obra que se quedaría inconclusa sin ella, y tú te podrías quedar en la pura crítica si no culminas con la creatividad. Por eso mi mayor homenaje a Augusto Salazar Bondi es hacerle su crítica, con la apuesta de que ojalá yo pudiera dar un paso más creando lo que falta. Pero sólo puedo hacerlo desde la crítica. Ahí sí sería reconocernos metidos en una tradición cultural, y que vale la pena valorarnos. Eso no quiere decir que yo desconozca a Habermas. Es más, hay pruebas de que una de las tradiciones intelectuales más abiertas al conocimiento de las otras producciones intelectuales de otras culturas es la que se hace en lengua castellana. Tú dime cualquier trabajo de filosofía de un autor en lengua castellana y verás

que no se va a atrever a no citar alemanes, ingleses, franceses, italianos, etc. Un francés sí se atreve, un francés a lo mejor te lee a Hegel en las versiones francesas. Cuando estuve en Alemania tres años (a finales de los 70), la producción de (Michael) Foucault llevaba más de 10 años y Foucault era un don nadie en Alemania. Sólo discutían entre ellos.

¿Qué creatividad puede surgir de esa crítica?

La crítica debe hacerse para volver a crear y volver a meternos en la realidad. Debe ser primero una creación intelectual y conceptual y en segundo lugar política. Donde el objetivo es siempre el mismo: cómo es posible hacer factible filosofar desde nuestra América eliminando los obstáculos que lo impiden.

A ti te interesa el tema de la eficacia del pensamiento filosófico. Tiene que ver con la función del filósofo como intelectual, con la noción de responsabilidad y con la idea de la filosofía como quehacer público. ¿Cómo es posible definir y esclarecer qué tópicos nos hacen ponernos de cara a la realidad?

En el primer momento nos pusimos frente a algo que parecía un tema, la utopía, y nos dimos cuenta que era una dimensión constitutiva de la razón y de la historia; en la segunda parte tratamos de definir cómo podemos filosofar y ser filósofos, y ahora veremos cómo enfrentar ciertos problemas de la realidad.

¿Por qué elegir el escenario de lo político, tan problemático para cualquier pensamiento, donde los riesgos de ideologización y de terminar haciendo cualquier cosa menos filosofía son mayores?

Hace casi 20 años, colegas y amigos muy estimados empezaban la crítica al neoliberalismo; a pesar de que hice trabajos, di seminarios, estudié obras fundamentales del neoliberalismo, siempre pensaba que era una ideología tan imbécil y tan poco elaborada y simplista, parecido en algunos sentidos al simplismo del nazismo, que se vendría abajo en cualquier momento. ¿Cómo es posible, con ingredientes tan elementales, que sea factible armar algo que puede ser tan destructivo, como lo fue el nazismo? Sin embargo, este pensamiento neoliberal o neoconservador tiene la pretensión de ser un pensamiento único hegemónico y ser identificado con la realidad; una descripción de realidad que además aparenta no ser ideología. Lo que hace es bloquear todo mi proyecto intelectual, se me pone enfrente como un gran obstáculo y no queda otro remedio que enfrentarlo; porque al mismo tiempo es la negación de mi proyecto intelectual, pues justamente de lo que se trata es de hacer un pensamiento que permita modificar la realidad. Este pensamiento está modificando la realidad en beneficio de unos pocos, no en beneficio de las mayorías.

¿El proyecto sería crear un pensamiento autónomo que no puede existir en la circunstancia marcada por la ideología neoliberal?

Eso es. Hay una cosa muy curiosa: nómbreme un sólo teórico del neoliberalismo latinoamericano...

¿Quieres decir que todos son repetidores?

Todos son buenos o pésimos aplicadores, para decirlo despectivamente, porque no son teóricos del neoliberalismo.

Entonces, ¿con quién hay que dialogar, quién es el otro en esta reflexión crítica?

Esa es una cosa muy delicada. En primer lugar hay que dialogar con el corazón teórico del neoliberalismo.

¿Quiénes lo configuran?

Por ejemplo, Von Hayeck, Von Mises, Milton Friedman, Karl Popper.

¿Qué tan determinante es la anécdota de la famosa reunión en Suiza de estos autores?

En un trabajo de Perry Anderson, «Post-neoliberalismo, las políticas sociales y el Estado democrático», lo explica: comencemos — dice — con los orígenes de lo que puede definir al neoliberalismo como fenómeno distinto del ciclo liberalismo clásico del siglo pasado, nace después de la segunda guerra mundial en la región de Europa y Norteamérica donde imperaba el capitalismo. Fue una reacción política y teórica vehemente contra el estado intervencionista y de bienestar. Su texto de origen, *El camino de la servidumbre* de Friedrich Von Hayeck, escrito en 1944, es un ataque apasionado y un mensaje drástico: “a pesar de sus buenas intenciones, la socialdemocracia alemana conduce al mismo desastre del nazismo alemán, una servidumbre moderna”. Tres años después, en 1947, en el momento de la posguerra cuando las bases del Estado de bienestar se construían no solamente en Inglaterra sino también en otros países, Von Hayeck convocó a aquellos que compartían su orientación ideológica a reunión en una pequeña estación de montaña en Mont Pelerin, en Suiza: entre los participantes estaban no sólo adversarios firmes del Estado de bienestar europeo sino también enemigos

férreos del *New Deal* americano: Milton Friedman, Karl Popper, Leonel Robins, Ludving Von Misses, Walter Oiken, Walter Likman, Mijail Pelangui, Salvador de Madariaga, entre otros. Así se fundó la sociedad de Mont Pelerin, una especie de francomasonería neoliberal, altamente dedicada y organizada con reuniones internacionales cada dos años: su propósito era combatir el keynesianismo y el solidarismo reinante y preparar las bases para otro tipo de capitalismo duro y libre de reglas.

¿Entonces, hacer una filosofía autónoma en un escenario social marcado por el neoliberalismo es posible dialogando con ese primer núcleo duro?

No sólo contra ese primer núcleo, porque en el neoliberalismo reinante existe una red difusa, que donde mejor se expresa es en la retórica política de nuestras élites gobernantes.

¿Estarian en la periferia de una ondas reproductoras similares a las que se forman al tirar una piedra a un estanque?

Alguien me decía que yo estaba usando la metáfora de los círculos concéntricos de Lakatos. Puede ser, no me acordaba de eso.

Pero se ha dicho que los pensamientos contemporáneos circulan en grandes núcleos teóricos, sobre todo en las medios especializados.

Pero yo me di cuenta de esto mientras estudiaba la filosofía de la liberación en los años 70. Hay un núcleo duro de las teorías y hay además lo que llamé imagen de divulgación de las teorías. A veces son tan importantes unas como otras.

¿Es un ejemplo para expresar la idea de pensamiento como producto social histórico?

Por supuesto, que ejerce una función en el entorno social.

¿Es ese un *modus operandi* del producto histórico llamado pensamiento equis?

Sí. Y lo que cuestionamos es la idea de que el pensamiento es una superestructura prescindible. Yo creo que haber pensado con la metáfora de la relación base-superestructura durante años fue nefasto.

Hay quienes se inclinan a pensar que el pensamiento tiene sus propias reglas y que representaciones de la realidad o lo simbólico pueden, en una perspectiva extrema, llegar a ser independientes o autónomas.

No. Lo que pasa es que si mi tesis es cierta, acerca de que no se debe caer en la ilusión de la transparencia, no hay forma de acceder a la realidad que no sea a través del simbolismo. La única forma que tenemos de acceder a la realidad es a través del lenguaje, del concepto, de la argumentación, de la imagen.

¿Existen en América Latina interlocutores no-reproductores que trabajen con lenguaje auténtico propio? ¿Tenemos esa tradición o volvemos a dialogar con otros que son repetidores, a encontrar al otro fuera de nuestro entorno?

No. Lo que pasa es que estamos peleando, por un lado, contra ese interlocutor, que a veces es externo, pero por otro lado en el nivel del pensamiento de divulgación los interlocutores son internos, nuestras élites gobernantes, intelectuales que participan de él.

La publicidad de ese diálogo se daría en interlocución con las élites intelectuales y políticas gobernantes, como prioridad. ¿Dónde quedan las mayorías?

Sí, se da ese diálogo, pero no solamente así. En primer lugar, las mayorías son las que están gestando las posibilidades de ver las limitaciones de este pensamiento. Es que su realidad no entra en el análisis neoliberal. Y aquí es perfectamente válido lo que decíamos antes: es la misma realidad la que nos está mostrando que este pensamiento no sirve, salvo que pensemos como los dogmáticos que dicen: "peor para la realidad".

¿Es dogmático el pensamiento neoliberal?

Claro, los neoliberales piensan eso. Por eso, si creen necesario un genocidio o seguir con el genocidio, claro que siguen. En segundo lugar está la cuestión semiótica. Lo que pasa es que hay que saber leer a nuestros autores, el origen de una revolución semiótica está en nuestro siglo XIX. Y por eso hemos impulsado algunos estudios en ese sentido, para saber que hay una nueva semiótica en la obra de Andrés Bello, de Simón Rodríguez, en la obra de Simón Bolívar.

¿Quiere decir que hay una forma de hacer filosofía al tratar de establecer las representaciones y significaciones de una terminología tan ambigua como el discurso neoliberal? ¿Sería hacer filosofía desenmascarar la ideologización de ese lenguaje desde su terminología, para no hacer mera crítica política o crítica sociológica?

Sí. Y hacerla desde la confrontación con la realidad, desde las experiencias de las mayorías y los nuevos movimientos sociales que es una complejidad que hay que incorporar. Lo interesante es que si somos coherentes con lo

que veníamos diciendo, esa crítica no puede ser sólo crítica, sino tiene que ser creación de la alternativa. Y esa es mi apuesta.

¿No problematizar sólo el lenguaje?

Ya no. Porque el problema no es sólo de palabras, y el problema no es de lenguaje, no es Von Hayeck y los demás. El problema nuestro es cómo explicar la realidad de una manera más adecuada que permita impulsar políticas más generosas.

Tu crítica al neoliberalismo sería, por ejemplo, el rescate de la tan manida idea de democracia en una circunstancia nuestra, donde al final no sabemos lo que estamos diciendo con esa palabra.

En este momento escribo un texto sobre los riesgos de la democracia. Se deben seguir algunas estrategias para aproximarse al problema. En primer lugar, los teóricos de la democracia en ningún momento se refieren a los antecedentes de la demanda por la democracia y la teorización sobre la democracia que hay en América Latina. Por ejemplo, supongo que nunca se ha oído hablar de Rodó como un autor que sea antecedente en este debate. O se ha mezquinado la discusión con otros autores latinoamericanos tan interesantes. Ese es un camino: cómo rescatamos nuestra propia tradición de demanda por la democracia. Porque esa demanda no es una cuestión que nazca entre nosotros por el neoliberalismo o porque la cultura anglosajona nos influye, ¡por favor!

¿Hablas otra vez de la necesidad de historizar el concepto?

Exactamente, tenemos que historizar, ver cómo hay una experiencia de demanda y

reclamo por la democracia en la propia tradición latinoamericana. En segundo lugar, hay un riesgo en la democracia muy cierto —que en otros sentidos y procurando mantenerse en el poder lo han planteado algunos gobernantes en la Cumbre Iberoamericana de Madrid—: pienso que si el 50% aproximadamente, si no más, está en la pobreza y lo que quiere es que se le solucione su situación, que se satisfagan sus necesidades y demandas, si la democracia no las satisface y las resuelve otra cosa, ¿cómo se puede llamar esa otra cosa entre nosotros?: lo primero en lo que pensamos es en dictadura militar, o cualquier otra forma de autoritarismo que incluye al caudillismo. ¿Qué importa el régimen si lo que importa es solucionar el problema? El gran riesgo que se corre aquí y corren los aprendices de brujos que juegan con esta cosa de seguir apretando, seguir explotando, seguir estrujando la gente y llevarla al límite del paroxismo, es que se está deteriorando la imagen misma de la democracia. Porque cuando se pasa de las dictaduras a la democracia se pasa porque ya no se soportan las dictaduras

en muchas regiones de América Latina; pero porque existe la demanda de resolver los problemas. Y si la democracia no los soluciona, la democracia se va a ir al carajo junto con estos aprendices de brujo. Se están llevando la democracia entre las patas.

Una de las consecuencias sería la idea neoliberal de democracia sin Estado, ¿te parece posible?

Es imposible, pero también es imposible democracia sin participación. O es imposible con todos estos círculos viciosos que encontramos en la argumentación: para que haya verdadera democracia tiene que haber una cultura democrática. ¿Y cómo va a haber verdadera democracia si los ciudadanos no pueden participar y si la escuela no les da la posibilidad de una educación política, no de educación cívica sino participativa, que desde tu club de estudiante, por ejemplo, te hagas cargo de tu realidad, te puedas hacer responsable, puedas ejercer un cierto poder, puedas decidir algo, puedas hacer algo? Si no lo puedes hacer, ¿de qué estamos hablando? ♦

E s p e c i a l

Homenaje a ROBERTO ARMIJO

Roberto Armijo murió en París el pasado 24 de marzo. Nacido en Chalatenango en diciembre de 1937, iba a cumplir sus 60 años. Poeta, ensayista, dramaturgo y novelista, Armijo perteneció al grupo de escritores salvadoreños que se dio a conocer a mediados de la década de los 50, entre los que destacan Roque Dalton, Manlio Argueta y José Roberto Cea. Radicado en la capital francesa desde 1970, profesor de literatura latinoamericana de la Universidad de Nanterre, Armijo frecuentó a los grandes escritores de la lengua castellana radicados en aquella urbe, como Miguel Angel Asturias, Julio Cortázar y Alfredo Bryce Echenique. No es gratuito afirmar que Armijo fue el principal embajador de la literatura salvadoreña en el último cuarto del siglo XX. Su obra, sin embargo, apenas comienza a ser conocida. A manera de homenaje, en este número de Cultura (revista en la que Armijo colaboró asiduamente en la década de los 60), publicamos un ensayo sobre la poesía de Armijo, una copia facsimil de algunos de los poemas escritos en el Hospital de la Cité y un ensayo inédito de Armijo sobre el poeta a quien más admiró, Rubén Darío.

El legado poético

Notas de lectura a los *Poemas europeos*

Carlos Cortés

Pero escribí y me muero por mi cuenta,
porque escribí porque escribí estoy vivo.
Enrique Lihn

Mi relación con Roberto Armijo ha sido «una antología de antologías». Entre el Poeta y yo ha habido siempre, interpuesta, una antología. Lo conocí en Madrid, en 1985, cuando él ya era uno de los «grandes» del Encuentro Hispanoamericano de Jóvenes Creadores. Centroamérica estaba, en ese momento, por suerte y por desgracia, en el centro del mundo. Nos dimos la mano porque yo andaba bajo el brazo su hermosa *Poesía contemporánea de Centro América*, publicada dos años antes en colaboración con el poeta hondureño Rigoberto Paredes y que probablemente será reeditada en Barcelona. Entonces yo le presté un libro que acababa de salir de imprenta, *Las armas de la luz: antología de la poesía contemporánea de la América Central* del poeta costarricense Alfonso Chase, donde, obviamente, Armijo figura en el lugar privilegiado que merece, y nunca logré que me lo devolviera. Ya se lo pediré en el purgatorio al que vamos los escritores.

En 1994, ya en París, nos reconocimos y planeamos una muestra «postguerra fría y caliente» de poesía centroamericana, que nunca llevamos a cabo. Una especie de «paisaje poético después de la batalla». Al año siguiente, la Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA) y la Unión Europea llevaron a cabo el festival cultural «América Central hoy» en Bruselas y por razones de la burocracia

Carlos Cortés, escritor costarricense, tuvo a su cargo la organización general de la obra de Armijo y la edición de la antología *Poemas europeos*, publicada por EDUCA, que presenta una selección de la poesía del escritor salvadoreño desde su llegada a París, en 1970.

européa, que son más fuertes que las razones del corazón centroamericano, Armijo no fue invitado. En el encuentro intervinieron algunos de sus contemporáneos más importantes, como Manlio Argueta, pero a Armijo no le llegó la invitación. Entonces, como una forma de remediar aquel olvido intolerable, que lo amargó durante algunos meses, yo le solicité, en nombre de Sebastián Vaquerano, el director de EDUCA, buen amigo y excelente editor, una antología general de su obra. El Poeta aceptó la propuesta, pero nunca realizó la encomienda. ¿Por qué?

Casi dos años después, en diciembre de 1996, mi esposa María y yo llamamos a Armijo para proponerle que hiciera el tomo dedicado a El Salvador para la colección de antologías de poesía latinoamericana que publica la fundación suiza Patiño. El editor tenía urgencia de publicar antes de 1998 los volúmenes dedicados a Centroamérica porque la inminente realización del programa *Les Belles Etrangères*, que realizará en

Hasta el día de su muerte, Armijo encarnó el mito del poeta latinoamericano en París.

noviembre de 1997 el Ministerio de Cultura de Francia, había puesto de nuevo de moda la literatura centroamericana. Pero ya Roberto estaba en el hospital y durante los tres meses siguientes su vida se consumiría en tareas más urgentes y necesarias: su propia obra.

La búsqueda de una tradición

Hasta el día de su muerte, el 24 de marzo de 1997, nueve meses antes de cumplir los 60 años, Roberto Armijo encarnó con sus excesos y esplendores el mito del poeta latinoamericano en París. Toda su vida se sintió heredero de una tradición que sabía compartir con sus grandes maestros —Darío, Huidobro y Vallejo, entre otros parisinos del nuevo mundo—, y se esforzó por sentirse digno de este compromiso vital y estético que no lo abandonó jamás, por lo que probablemente sea el último gran poeta latinoamericano en morir en París, la ciudad de las palabras. Fue uno de los escritores centroamericanos más importantes de este siglo y ejerció múltiples oficios literarios: fue un brillante ensayista, un narrador de vuelo lírico y un dramaturgo incendiario, pero el centro de toda aquella pasión interminable, su verdadera pasión, fue la poesía. Fue un maestro del realismo

coloquial latinoamericano y uno de los principales representantes de una generación de poetas que va del argentino «Juancito» —como lo llamaba Roberto— Gelman a «Toño» Cisneros, pasando por Roque Dalton y José Emilio Pacheco. Armijo es, cabalmente, contemporáneo de esta comunidad de poetas que realiza una síntesis entre la poesía de vanguardia, el descubrimiento de la vida cotidiana, la violenta irrupción de la conciencia política y la ironía del feroz desencanto.

Pero, hasta 1996, del Poeta podía decirse lo mismo que del nicaragüense Carlos Martínez Rivas: «La importancia de su obra crece con cada libro que no publica». Después de 1970, cuando el exilio trastocó el ámbito natural de influencia y recepción de su obra, la poesía de Armijo permaneció prácticamente inédita. Y, no sólo inédita, sino dispersa, parcialmente extraviada y desarticulada. Tareas urgentes, como la revolución salvadoreña y la crisis centroamericana, su precaria situación en Francia y su propia fragilidad —en la que se mezclaban el pudor, la pureza, un rigor casi maniático por el verso perfecto y el temor a ser mal interpretado por los suyos— le habían negado o le habían hecho negarse a sí mismo la posibilidad de ver su obra íntegramente publicada y congruentemente organizada, como se me hizo evidente cuando en enero de 1997 participé en la consolidación del «fondo Roberto Armijo».

Se daba así la aparente contradicción, que sustentaba el mito que yo conocí del Poeta en Centroamérica —el mito del escritor latinoamericano en París—, quien a la par de ser uno de los grandes poetas latinoamericanos de su generación, querido y admirado por todos, frecuentado por la mayoría y antologado en toda suerte de compilaciones y publicaciones, era casi completamente desconocido desde un punto de vista literario. Desde esta admiración hacia él, ciega, si se quiere, o más bien intuita —porque hasta 1996 yo ignoraba la dimensión y trascendencia de su obra—, nos habíamos dado la mano por primera vez, siendo yo un tímido poeta joven, en Madrid, en 1985, y él un gran maestro de la memoria, disfrazado de barbudo chamán africano, mezcla de Abraham, Marx y Zapata.

La enfermedad llegó entonces, en el último trimestre de 1996, trastocándolo todo, cuando el «Ulises criollo» —imagen recurrente en Armijo— había decidido volver a su Itaca campesina —Itacatlán, la bautizaría yo— después de un largo periplo por tierras desconocidas. Como en el poema en el que Ezra Pound se reconcilia con su tradición, Roberto exclamó: ¡Está bien, que haya comercio entre nosotros! Había pasado el verano europeo en El Salvador y volvió a

París con sus tres libros más recientes en curso de publicación —*Libro de sonetos*, *Cuando se enciendan las lámparas* y *Parajes de la luna y la sangre*—, algo desconocido en sus 40 años de vida literaria. Proyectaba reunir sus ensayos en varios tomos y reintegrarse poco a poco al mundo cultural de Centroamérica, nunca como un viajero impertinente que asombra con las invenciones de Occidente a sus amigos provincianos —nada más alejado de su espíritu, él mismo un provinciano universal—, sino como el hijo pródigo de regreso que carga de regalos a su familia y que no quiere nada a cambio; nada, salvo un lugar en la mesa y el pan de la palabra en común.

El orden contra la muerte

El ala de la muerte que se posó con saña sobre su hombro, en el duro diciembre de 1996, modificó el tempo de aquella progresiva repatriación que es fácil de adivinar en su poesía última. Como dice el gran vanguardista costarricense Max Jiménez: «Refrescar la memoria con la muerte es el principio de la felicidad». Y sus últimos meses fueron de una feliz fugacidad iluminada por la muerte. La intuición del abismo, que Armijo ya presentía en sus magistrales sonetos, escritos años antes, y que llega a precisar con asombroso don de profecía en el soneto final («Cuando yo muera y pronto llega el día,/el verde estallará y Abril de nuevo...»), lo hizo estructurar su obra poética en un todo coherente contra la muerte.

En diciembre de 1996, ya enfermo en una cama del Hôpital de la Cité, fue cuando decidimos desenterrar el proyecto de una «antología mayor» para EDUCA que lo haría reinsertarse en un círculo de «maestros contemporáneos» al que legítimamente pertenecía: Monterroso, Cardenal, Sosa, Claribel Alegría, Isaac Felipe Azofeifa, Argueta, Sergio Ramírez... Vuelvo entonces a mi pregunta: ¿por qué el Poeta se había negado a hacer él mismo la selección, dos años antes? Creo que ahora estoy en disposición de intentar responder a esta cuestión.

Armijo tenía temor de enfrentarse al «espejo de tinta» que era su propia obra. Como yo descubrí entre enero y marzo de 1997, realizar una antología no es tanto reunir una colección de poemas sino, sobre todo, darle una racionalidad y una forma, un orden al flujo permanente y revuelto de la existencia. Una antología es una suma y una resta, un recuento, un inventario de pasiones y decepciones que

compone un rostro trazado de arrugas, de líneas de vida y de muerte, de imágenes, de uno mismo. Sospecho que Armijo estaba dominado por una suerte de «estética de la decepción» desde el tiempo de su maravilloso *El pastor de las equivocaciones* y que, en la vecindad de sus 60 años, con las tripas hechas un puño, no deseaba asomarse a aquel «espejo de tinta» que había sido el río de su vida. Este trago amargo, que fue, al final, gozoso, fue apurado en un instante debido a la urgencia que impuso la muerte.

En sus últimos meses, Roberto vivió en el filo de la navaja entre la conciencia absoluta y la ingenuidad. Nunca supo que se iba a morir cuando llegara la primavera, pero tuvo la conciencia plena de las palabras y de su destino último.

Finalmente, la característica que recorre toda su obra poética es esa conciencia trágica de sí misma y de su imposibilidad de autorrealizarse: la utopía, la edad de oro, la revolución. Pero Armijo dispuso todo «como si supiera». Y encontró las excusas adecuadas para permitir que, sin admitir directamente el inminente final, la dispersión de sus días y de sus noches se convirtiera en el todo coherente y excepcional que es, desde mi punto de vista, su legado literario.

En este aspecto hay que ser muy específicos: el verdadero testamento poético de Roberto Armijo no son tanto sus hermosos «últimos poemas», escritos entre el Hôpital de la Cité y su apartamento en Montmartre —y que él mismo bautizó como *Los poemas de ninguna parte*— sino la estructuración de su obra como un todo orgánico, coherente y esencial contra la muerte. La herencia literaria de Roberto Armijo es la unidad inteligible de su escritura en su bien trenzada totalidad, reunida en un sistema poético complejo, a la vez autónomo e independiente, pero al mismo tiempo inseparable de su odisea política y vital.

Su obra condensa una geografía, una época, un hombre —que recordaré como el más puro de cuantos he conocido— y una quimera: la palabra poética, la profecía de la imagen histórica. El sentido de la palabra en la historia. Lo que Roberto Armijo quiso decir durante toda su vida y toda su muerte es que solo la palabra, la memoria, el testimonio, la historia, redimen al hombre de su condición efímera. En el fondo, su poesía es un anhelo de historicidad centrada en el espacio-tiempo centroamericano: es tanto un viaje al país

En los últimos meses, Roberto vivió en el filo de la navaja entre la conciencia absoluta y la ingenuidad.

de la pureza —la infancia, el Cuzcatlán ancestral y la comunidad de los justos— como una inmersión en la tradición poética occidental —de los sonetos a las odas— en una búsqueda del orden perdido.

Solo la palabra ordena el caos y vuelve inteligible el infierno cotidiano. La palabra contra la muerte, contra el tiempo, contra el olvido —que puede ocultar 30 mil muertos o un asesinato atroz.

Los trabajos y los días

La «antología mayor» de Armijo, *Poemas europeos*, que inaugura una nueva colección de poesía en EDUCA, no es tanto una selección de poemas como un atlas del itinerario vital y estético de Roberto Armijo. En los tres meses que dispusimos antes de que llegara la primavera negra que se llevó al Poeta, la responsabilidad que se imponía era triple: 1. Consolidar su legado y disponerlo para la edición; 2. Buscar esa racionalidad que el tiempo borra, ubicando con un criterio de temporalidad evolutiva las etapas de su poesía; 3. Y ordenar la obra existente en «unidades independientes dentro de un todo», tal y como originalmente habían sido concebidas, fijando un texto «definitivo», de acuerdo a la voluntad final del Poeta, que sirviera de sustento no solo a la publicación inmediata sino como base para descifrar, en el futuro, lo que podríamos llamar la genética textual de su obra.

Evidentemente, esta tarea se realizó en colaboración con el propio Poeta, pero también gracias al devoto celo que durante 20 años mantuvo su hermano, William Armijo —a ratos contra su propio hermano—, en preservar los textos originales. Sin él, a quien Roberto llamaba «el cancerbero de mi poesía», hubiera sido imposible rescatar muchos de los libros anteriores a la década de 1990, y que son indispensables para comprender el lento y conciente desarrollo formal e ideológico de Armijo y para hacer transparente, a la postre, la extraordinaria coherencia de su voluntad de estilo y de una obra que, en su consistencia, ha sobrevivido a la dispersión natural del desorden del espíritu.

Como entenderá fácilmente cualquier escritor, era indispensable fijar y consolidar el texto, porque con el paso del tiempo se mezclaban no solo los borradores sino también las diferentes versiones de un mismo escrito. Como se trataba de obras inéditas, era imposible aplicar un criterio basado en las ediciones anteriores. Además, como

es típico en cualquier escritor, Roberto había pasado poemas de un libro a otro o había utilizado poemas de uno como si fueran borradores o versiones preliminares de otro libro en proceso. A veces los manuscritos presentaban correcciones a mano o superpuestas al texto mecanografiado que solo el propio Poeta podía, evidentemente, dilucidar y a la vez decidir.

De todo este proceso de «arqueología literaria», que no dudo en describir como maravilloso, el más sorprendido fue Roberto Armijo. Creo que la vida le dio una oportunidad que muy pocos autores tienen: ver y rever toda su obra a la luz de una conciencia poética extremadamente desarrollada. Así que, sin tratarse de hecho de «ediciones críticas», la constitución de su fondo literario permite afirmar que las publicaciones que Roberto autorizó son «ediciones concientes», para llamarlas de alguna manera, donde todos los elementos formales de que se nutren obedecen de un modo estricto a su voluntad de estilo y no al azar editorial o a una inteligencia ajena a la suya.

De entrada, el primer criterio que se impuso fue separar su literatura —quizá arbitrariamente, pero obedeciendo a su deseo— en dos grandes etapas: la obra salvadoreña (1958-1970) y el periodo parisino (1970-1997) o lo que él mismo llamó «mis poemas europeos», apelando no sólo a una experiencia «de la ciudad de París», sino extendida a sus viajes por el continente y sobre todo a su experiencia general en contacto con la cultura europea.

En este sentido, Armijo vaciló en titular «El regreso del Ulises criollo» a su último y quizá mejor libro, *Cuando se enciendan las lámparas*, y ampliar este título a todos los «poemas europeos». Pero no es una elección casual. El título *Ulises criollo* está tomado del título del primer tomo de la autobiografía espiritual y filosófica del genial ensayista mexicano José Vasconcelos (1882-1959), que Roberto conocía tan bien. Tanto como conocía y reconocía esa «edad de oro» del pensamiento latinoamericano que va de José Enrique Rodó a Alfonso Reyes, pasando por José Carlos Mariátegui, Ezequiel Martínez Estrada, Pedro y Max Henríquez Ureña y Mariano Picón-Salas, y cuyas referencias abundan en la poesía y sobre todo en la ensayística de Armijo.

El *Ulises criollo* es la imagen que ganará su última década de creación, porque de alguna manera había resuelto esa contradicción esencial del exilio: Pero me matan si me quedo, pero me muero si me voy, volviendo a su «Itacatlán» de la única manera en la que podía volver.

Entonces, las dos grandes partes de su evolución permiten clasificar su obra poética de la siguiente manera:

I
OBRA SALVADOREÑA
(según fecha de publicación o de escritura)

La noche ciega al corazón que canta (1958)

Elegías (1965)

Seis poemas y una elegía (1966)

La vigilia del ciego (1966)

De aquí en adelante (1967, con otros autores, poemas de «Fábula de una despedida»)

Obras perdidas (o parcialmente publicadas en antologías y revistas)

Fábula de una despedida (1966)

Carne de sueños (1967)

La edad de la cólera (1967)

II
OBRA EUROPEA
(según fecha de escritura)

Obras perdidas

Poemas en prosa (primera mitad de la década de 1970)

(varios poemarios más, sin título definitivo, extraviados)

Manuscritos conservados

Los años difíciles (1971-1976, incluye el ciclo «Carnet de viajes»)

Poemas de viajes (1971-1976, fundidos en *Los años difíciles* y poemas individuales incluidos en *Poemas europeos* como parte de este libro)

Hacia mi país van mis pasos (1971-1976, posteriormente fundido en *Los años difíciles* y en *El pastor de las equivocaciones*)

Homenajes y otros poemas (1973-1978, solo se conservan borradores)

Homenajes y estelas, II (1981-1984, segunda parte de *Homenajes*)

El pastor de las equivocaciones (1984-1987, original incompleto)

Parajes de la luna y la sangre (1990-1994)

El libro de las grandes odas (1990-1995)

El libro de los sonetos (1990-1995)
Cuando se enciendan las lámparas [*El regreso del Ulises criollo*] (1995-1996)

Los poemas de ninguna parte [*Hôpital de la Cité*] (diciembre 1996 - marzo 1997)

El exilio y el reino, entre viajes y homenajes

Esta imagen recurrente del «Ulises criollo» recorre de una punta a la otra su obra europea, desgarrada entre la realidad del exilio y la presencia anhelante del reino perdido, entre los viajes exteriores y los homenajes interiores, que se funden, ambos dos, en la tradición occidental. El reino perseguido de Armijo es múltiple: Cuzcatlán, la patria natural de Chalatenango, El Salvador, pero también la poesía como expresión esencial de la cultura humana y de la palabra que sueña su propia redención.

Ya en *Los años difíciles* es evidente la escisión, la hendidura, la herida del exilio y de la separación a que lo obliga esta inmersión urgente en una cultura a un mismo tiempo ajena y propia. Francia será siempre tanto la casa, el lugar, el lar de la creación, la puerta a una buscada cultura universal, pero también la negación de estos valores: el exilio, el destierro, la policía, la burocracia, el absurdo de las distancias. ¿Qué más evidente cuando ya el Poeta, herido de muerte, llama a sus últimos

Porque toda su obra es la exploración de una territorialidad, de una ciudadanía de lo vivo.

escritos *Los poemas de ninguna parte*, en referencia al hospital? Pero la muerte es, para él, «ninguna parte», porque toda su obra es la exploración de una territorialidad, de una ciudadanía de lo vivo.

Los años difíciles expresan muy bien el ámbito contradictorio de un poeta que busca, a pesar de la vorágine contemporánea, un lugar para cantar. Durante el proceso de consolidación del texto de los *Poemas europeos*, Roberto recuperó el «manuscrito azul» de *Los años difíciles*: una maltrecha copia en carbón, en desvaído papel azul, con uno de sus primeros poemarios de París. Este libro contiene ya las matrices de toda su obra posterior: lamentaciones, reminiscencias, paradojas, homenajes, interrogaciones y sátiras. De esta primitiva unidad saldrán los ciclos de los «Homenajes» —que será una constante a lo largo de su obra europea hasta llegar a los «poemas mayores» del *Libro de las grandes odas*— y muchos de los nudos temáticos que se desarrollarán en las décadas siguientes: la difícil cotidianeidad, la nostalgia por el orden natural —la madre, el padre, los hijos abandonados, el hijo muerto—, los ritos de la soledad, el proceso salvadoreño, el sentido histórico de la escritura, la devastación del tiempo.

En esta obra inicial Armijo desarrollará el «diario de un poeta extranjero en París» y deambulará, desde las calles del exilio francés, por el universo de sus obsesiones y pasiones, en un juego de fusión con las cosas elementales del orden natural o del orden de lo esencial —la infancia, la casa, la vida cotidiana, el amor nuestro de cada día— o del orden de la cultura —la literatura clásica, la poesía latinoamericana—, pero también de repulsión y exclusión ante la Gran Equivocación, con la que responde tanto armado de ternura y de ingenuidad, como de ironía y de humor.

Para quien se enfrente con el conjunto de su obra, se harán evidentes seis características principales:

1. El rigor de una escritura conciente de sí misma

La obra de Roberto Armijo es intención pura, sin aditamentos accesorios o casualidades. Es el resultado de una operación de desvelamiento de la conciencia propia ejercido con prudencia y dedicación durante décadas. Su obra, de una exquisita complejidad conceptual y estilística, me recuerda la frase de Juan Ramón Jiménez: «A mí me dieron el premio Nobel por los espacios». Los silencios, las comas, las pausas, las referencias eruditas, nada es casual en Armijo. Todo responde a una suma significativa.

2. La búsqueda de la tradición

Su vida y su obra resumen el arco de extensión de la poesía centroamericana durante un siglo, desde Rubén Darío hasta Roque Dalton, y al mismo tiempo el intento por insertarse en el gran movimiento de vanguardia que inician Salomón de la Selva —otro centroamericano—, Huidobro y Vallejo. Su obra es un proyecto de renovación de la tradición: una poesía escindida entre París y la patria de la infancia, la vanguardia y la revolución, el destierro y el reino, la nostalgia y la utopía. Pero es también una encrucijada de múltiples tradiciones. En París, Armijo vivió a galope entre una generación de «clásicos» —fue amigo íntimo de Miguel Angel Asturias— y su propia generación de «contemporáneos» —su proverbial amistad con Cortázar— y este carácter fronterizo se extendió no sólo a toda la poesía en castellano sino también a la cultura occidental en general.

3. La estructuración de su obra en «grandes ciclos» o «series poéticas» (en vez de poemas individuales)

Armijo es un poeta de largo aliento y de búsquedas largas, como lo demuestran sus grandes poemas —el «Canto a Rubén Darío» y el «Réquiem a un poeta», de los *Homenajes*— que anteceden las odas

de sus últimos años. Su primer gran libro de madurez —inédito hasta ahora como unidad—, *El pastor de las equivocaciones* es, son en realidad tres poemas: uno sobre el exilio, otro sobre la patria y otro sobre Nicaragua, el otro «reino de lo posible», hermano del suyo. Su obra europea puede estructurarse, a su vez, en tres etapas: los duros años de aprendizaje y descubrimiento —centrados en los *Homenajes*—; los años de la lucha y de la decepción —*El pastor de las equivocaciones*— y los años del regreso. «Homenaje» etimológicamente quiere decir «vasallo»: los homenajes son tanto reconocimiento como sumisión a una tradición dolorosamente aprendida, que lo aleja de El Salvador, durante los años setenta. Los «homenajes» finales —a Vallejo, que aún conserva el título de «homenaje», a Mariátegui, a Louis Armstrong, a Charles Chaplin y a Rubén Darío— son odas, son semillas —«Semillas para una oda a José Carlos Mariátegui»—, son cantos de reconciliación, de integración en una tradición que ahora reconocerá como propia. Ya en De aquí en adelante se recoge un largo poema «A Juan Sebastián Bach» que anuncia sus odas a Armstrong, el músico, y a Chaplin, el payaso.

Armijo es un poeta de largo aliento y de búsquedas largas como lo demuestra su «Canto a Rubén Darío».

4. La palabra del exilio y de la historia

Su llegada a Francia, en 1970, y su exilio obligado y luego asumido, poco después, marcaron su vida para siempre y su obra se reconvierte en la escisión, en la desgarradura del destierro, y la imposibilidad de juntar las dos partes «del sueño» que es la vida. Armijo evoluciona, entonces, de la «pequeña patria» de Chalatenango hasta una preocupación por la continuidad histórica del mundo. El exilio es el extrañamiento de todo lo conocido, la sorpresa y la añoranza, lo insólito y extranjero, pero también la construcción de un espacio nuevo amurallado de palabras y de memorias. La palabra se construirá en la memoria y la poesía será el lugar del reencuentro con las cosas amadas, pero también con los venenos del destierro: «Fuera de la escritura/el mundo no lo conozco» o «A los cincuenta y cinco años/de dichas y desencantos/en el mismo cuarto de la palabra», dice en *Cuando se enciendan las lámparas*. El primer poema de *Parajes de la luna y la sangre* se inicia así: «La cabeza inventa un terruño que sólo yo conozco» y continúa más adelante: «Sólo el llamado de la poesía me salva/Me permite viajar a la tierra del mito y la fábula».

5. La nostalgia del orden natural

Armijo acepta la contradicción esencial de la Historia —y de su historia personal—, pero a la vez presiente que todo es una «equivocación» y que él, el Poeta, que justamente parte de esa herida histórica para afirmarse, es «el pastor de las equivocaciones». El hombre que tiene por misión «cuidar, guardar, pastorear, guiar» ese error monumental que es la Historia es el Poeta. Pero esa responsabilidad convierte al Poeta en una figura institucional, en un «buen pastor» a cargo de su «rebaño», lo cual es inaceptable para Armijo, quien siempre rechaza el tranquilo y mediocre orden burgués: «Nuestra hermandad no tiene ni tendrá un templo/un jardín donde brille el árbol del bien/una silla de caoba en la Academia de la Lengua/una colección de nuestras obras con letras de oro», dice en *El pastor de las equivocaciones*.

6. La distancia

La extrañeza ante el mundo ajeno produce tanto la maravilla como el espanto en «el poeta extranjero». Armijo pasará de llamarse «poeta extranjero» a «pastor de las equivocaciones» y más tarde a «Ulises criollo», a viajero del desencanto que vuelve a su «Itacatlán» amparado a unas cuantas imágenes visuales y sonoras: un padre que oteaba las estrellas, una madre que repasaba la piel de la Tierra, un hijo perdido bajo las piedras, un poeta enamorado de sus contradicciones. La paradoja y el absurdo se resolverán en los años noventa en un regreso al «orden natural» de la memoria, de la patria y de la infancia, pero también en la irónica lucidez y el humor desacralizador que le sirven al poeta para componer sus grandes y pequeñas odas que son, más bien, «anti-odas». Odas en las que el Poeta nunca renuncia a la distancia crítica, a la sátira feroz y al escepticismo lúcido. Ante la extrañeza del mundo se impone el exilio de sí mismo, la distancia, la crítica, la ironía ácida y el humor cándido como antídotos ante la descomposición de la realidad. El humor es también un espejo que a la vez produce un distanciamiento y un acercamiento y que permite hablar con Rubén Darío de lejos y de cerca («Arturo Ambrogi encuentra a Darío en el puerto de Acajutla cuando enfermo regresa a morir a Nicaragua»), viajar por el tiempo de la fábula o regresar al perdido país de la pureza. La distancia es, sin embargo, igualmente la lucidez ante el paso del tiempo (la polilla, como la llamará obsesivamente desde los años setenta) o lo que es lo mismo: la muerte, presencia deslumbrante y voraz en el *Libro de los sonetos*, así como en otros de sus últimos libros.

La odisea del Ulises criollo

Los *Poemas europeos* permiten develar la notable consistencia y coherencia internas de la obra lírica de Roberto Armijo. Ese es su gran legado poético. El *Ulises criollo* es la imagen del viajero de sí mismo que vuelve desde su exilio —desde su propio extrañamiento, desde su escepticismo— a la casa de las palabras. El poeta contemporáneo, nos quiere decir Armijo, es el «profeta de las equivocaciones» y el «pastor de la equivocación», aunque su odisea europea de casi 30 años lo conduzca más cerca de la incertidumbre que de la verdad.

«El Ulises criollo» no es, evidentemente, un héroe, ni siquiera un anti-héroe. Su tragedia es del orden del lenguaje y de su opacidad: es un poeta. «Redomado lenguaraz/tu cabecita de estopa/no vale nada», dice en *El pastor de las equivocaciones*. Pero la lucidez ante la complejidad de lo real no lo hace renunciar al sentido último de la palabra, como se hace evidente en el célebre poema XXXIII de este mismo libro y que es uno de los grandes testimonios de un poeta contemporáneo frente a un siglo dominado por el terror y el espanto: «Yo escribo para morir lúcido/cabalgando mi caballo de madera/Yo escribo para ulular como el lobo que bajo la nieve/abandona el bosque/Yo escribo con mi corazón que alzo como un fanal/en este tiempo de tinieblas».

La consolidación del fondo literario de Roberto Armijo permitirá no sólo la paulatina recuperación de su obra salvadoreña sino una mejor comprensión y articulación de la obra europea, porque ambas son partes de una misma unidad de voluntad y de sentido.

Armijo fue un poeta a la vez totalizador y fragmentario, un poeta de sonetos —empezó su vida literaria escribiéndolos en su adolescencia— y de odas, de grandes y de pequeños temas, de patrias tanto chicas —Chalatenango, la infancia, la familia, la casa— como inmensas —la lengua castellana, la poesía occidental, Latinoamérica, el apocalipsis de la modernidad— y es en esta dimensión al mismo tiempo plural y unívoca, complicada y simple, en que debe de ser aceptado y entendido.

Al morir, Armijo, al borde de sus 60 años y después de casi cuatro décadas de creación literaria, habitaba el espacio de su propia ambición de gran poeta. Durante su último lustro, que fue de una considerable productividad, completó el ciclo con un nuevo libro de sonetos donde profetiza su muerte; elaboró cinco de los «poemas mayores» que comprenderían su libro, según él mismo, más importante, *El libro de las*

Armijo ambicionaba construir El libro de las grandes odas como una summa de toda su obra poética.

grandes odas; y realizó en dos tomos su biografía ideológica y poética: los *Parajes de la luna y la sangre* —el origen, la violencia, la lucha— y *Cuando se enciendan las lámparas* —el regreso, el final de la jornada, la reconciliación. ¿Cuándo se encienden las lámparas? Cuando llega la noche, cuando el hombre llega de vuelta de la faena al espacio íntimo. Entonces, el ciclo de la jornada se cierra. El título de Roberto también

me recuerda la frase de Hegel: «El búho de Minerva voló al anoecer». El momento de la inteligencia llega cuando el ruido de la urgencia se ha agotado. Se enciendan las lámparas, igualmente, cuando esperamos al ido que vuelve a la casa, que reencuentra el entorno familiar. Encendemos las lámparas para darle la bienvenida, para decir: la casa está encendida.

El libro de las grandes odas, que él ambicionaba construir como una *summa* de toda su obra, opuesta a la pomposa himnica nerudiana, cifra temáticamente sus obsesiones más cercanas: los fundadores de la tradición poética continental (Darío, Vallejo), el humor redentor (Chaplin), el pensamiento revolucionario (Mariátegui) y el orden universal expresado en la música (Armstrong). No tuvo tiempo de completar dos odas más, una dedicada a Huidobro —que completaría el ciclo de la vanguardia— y otra consagrada a José Martí —uno de los creadores del pensamiento americano—. Armijo habitaba en estas referencias «eruditas» como en sí mismo, lo que convertía su erudición en algo completamente natural y orgánico. El Poeta no era un erudito sino un intelectual integral, como se apreciará cabalmente cuando se publiquen los varios tomos de su bien documentada ensayística, que trazan una verdadera historia de las ideas y de las literaturas de Latinoamérica.

Sus «obras desaparecidas» —durante allanamientos y decomisos policíacos ocurridos en la década de 1970— del periodo salvadoreño pueden ser parcialmente reconstruidas a través de los fragmentos aislados que se publicaron en las revistas *Casa de las Américas*, *Alero* y *La Prensa Literaria* de Nicaragua. Muchos poemas de *Fábula de una despedida*, *Carne de sueños* y *La edad de la cólera* han sido «salvados», como decía el mismo Armijo, en antologías de Sergio Ramírez, Roberto Cea, Alfonso Chase y numerosas compilaciones latinoamericanas, así como en la antología *De aquí en adelante* —editada por Argueta, Armijo, Canales, Cea y Quijada Urías en 1967. Estas obras

merecen reinsertarse en el flujo principal de su caudalosa corriente poética, así como la poesía anterior a 1966. Lo mismo puede decirse de la necesaria reunión de su teatro escrito —y, por desgracia parcialmente inédito— antes del exilio de 1970.

Así la obra salvadoreña se reunirá con la espléndida obra europea de Armijo y una completará a la otra, porque el Poeta es siempre uno y el mismo y en toda su obra es apreciable la ausencia de artificialidad o de elementos ajenos, externos a la tradición que había hecho propia. Armijo era un poeta «de amigos», de amistades, de cercanías, de relaciones, de afinidades: su poesía es un diálogo permanente con la gran poesía universal en el que se integran las referencias, las glosas y las influencias más variables, que la enriquecen siempre con una mirada renovadora sobre la realidad compleja y caótica que nos ha tocado vivir.

Armijo es, en este sentido, un poeta contemporáneo. Su «vacío», su contradicción esencial es la contemporaneidad universalmente asumida. Sus pasiones, sus obsesiones, a veces reverdecidas con la frescura agraria del campo centroamericano y de sus olores y sonidos —en una enciclopedia de la fauna y la flora salvadoreñas—, nacen de esta hendidura, de este faltante, del carácter incompleto, *non terminato*, del mundo moderno en descomposición. Por eso, el Poeta, nuestro «pastor de las equivocaciones», lúcido e irónico, insistía en ver el mundo con los ojos abiertos y sobre todo «con los ojos imaginarios». La realidad hay que imaginarla para entenderla mejor, no como una descripción «plana» —adjetivo que en Armijo parecía resumir no la «antipoesía» sino la «no-poesía», la ausencia de poiesis— de la realidad física, sino como un sistema de composición simbólica.

El lector descubrirá en *Poemas europeos* un secreto a voces que ocultan los amigos de Roberto Armijo: que el mito del poeta latinoamericano en París era encarnado por un gran poeta. Un poeta capaz de resumir el universo en un soneto y de partir de una oda hasta el cosmos de su intimidad. Esa es su gran verdad final: lo pequeño y lo inconmensurable tienen la misma trascendencia. Lo íntimo, lo privado, están al lado de lo público, de lo político. Como él mismo dice en *Parajes...*: «Yo le hablo al geranio sin verlo después de 20 años/Yo congreso el frijol rojo el chile verde la cebolla/y así voy me digo repartido unido/a todo tipo de frutos de la tierra». ♦

París, 2 de mayo de 1997

Los Pinos
de
Manguera
Sante

Hôpital de la Côte
Paris 1996

II

Agua viene insistiendo en no dejarme
 en paz
 Aparece a media noche en mi cama
 con lazo sedas y agujeros
 A lo lejos cuelga la luna de hielo
 sobre la ciudad inmerta
 Ayer teje y desteje mis insomnios
 y la noche negra se pierde en la
 lluvia
 A solas en un rincón
 como pasaba mañana
 cuando mis enumerables días
~~se iban~~
 Atentas ordeno mi piel michuana
 mi Tristeza
 Ya cruz del sur no ~~demuestra~~ cubre mi cabeza
 la sumergida suspira bajo el ~~tiempo~~ tiempo
 buscando un claro
 cierto pasado mañana

III

Ni aquí
 Ni allá
 Se encuentra reposo me Cabeza
 El cielo de aquí no es cielo
 el cielo de allá me ciega
 de tanto cielo me ciega
 y bajo una luna incierta
 luego el Puerto
 Pero el allá de ahora
 me deja fuera.
 de la Casa solitaria
 El quillo ya no tiene morada en la
 y el zonzote ^{hizba} ~~calles~~ en los
^{se oculta} últimos bosques
 se quemó la tierra de allá en los
 Cementerios
 se oscureció la tierra de aquí
 por el yudo en viejos

amatonador en la cama del sufrimiento
 Vuelto
 En la intemperie voy, mi hueso
 resaca por el lado del sufrimiento
~~resaca por el lado del sufrimiento~~

Mi razón de amor
 se llenó de estrellas
 Y sólo el huracán
 y el rayo
 me ~~enterraron bajo~~ ^{de piedras}
~~me, y fueron~~
 los tontos de
 de una razón de amor
 que por tus caprichos
 perdieron?
 Ahora entre tinieblas camino
 hacia los porojos de la luna
 y la sangre
 donde los, raras
 o los ~~primeros~~ si
 no preguntan ~~jamás~~ no ~~existen~~

Rubén Darío, ciudadano del idioma

Roberto Armijo

Cuando se reflexiona sobre el fenómeno Rubén Darío, y se admira su obra escrita en verso y prosa, sorprende su fuerza y su misterio, y nos pasma que un hombre que apenas sobrepasó los 49 años, nos haya legado una producción motivadora de variadas exploraciones. Aventura espiritual sin parangón en la historia de la lírica hispánica, ya por vasta y potente, ya excepcional por su revolucionaria impronta, ya portentosa por la riqueza inagotable de sus recursos de estilo y originalidad.

Para nosotros, poetas nacidos en Centro América, países ignorados en el mundo descubierto por Colón, la obra de Darío nos deslumbra y nos enseña secretos insondables del alma humana que la palabra salva del olvido. La irradiación de esos secretos perturba y nos acicatea a sentir con pasión el armonioso universo del gran nicaragüense.

Que el cisne, ave emblemática de su visión poética, nos guíe con la interrogación de su cuello, en nuestra arriesgada aventura.

II

Lo primero que despierta nuestra curiosidad en la poesía de Rubén Darío es la rara perfección de su verso desde temprana época. Su poder de asimilación genial que en aparente espontaneidad vuelve poesía argumentos y temas que expresan los momentos de evolución del poeta. La lucidez que domina, y le advierte los peligros y riesgos, y el innegable olfato para seleccionar los motivos y el material técnico para realizarlos. En su etapa de formación es evidente al primer vistazo, el dominio milagroso de numerosas formas de versificación que revelan las pautas del poeta adolescente

Darío sospechó desde temprano su situación de mestizo, su papel de aceptador crítico de la tradición.

por incursionar los veneros de la tradición lírica española. Gimnasia intelectual, avivada por la tensión de un espíritu alerta e inconforme. Sensación de asfixia en el clima de moldes empobrecidos por la retórica y la pereza mental. El paisaje poético de España y América, lo intuía nublado, sólo apenas el solitario astro de un Gustavo Adolfo Bécquer en la noche desierta de siglo y medio de

estratificación del idioma. Como americano, vivía el descontento del imperio de una retórica heredada del neoclasicismo y de un romanticismo que había agotado sus posibilidades de invención y expresión. Es pertinente subrayar que por el hecho de ser un latinoamericano, Rubén Darío no sentía aplastante la tradición centenaria del español, y producto de

una cultura en formación, sospechó desde temprano su particular situación de mestizo, efecto valioso para ubicar su papel como aceptador crítico de la tradición. Despojado de los tabúes y prejuicios que pesan sobremanera en el poeta español, que al sentir y escudriñar su historia literaria, se siente prisionero de su pasado.

III

Este rasgo particular de su genio, avivado por un juicio lúcido que anima una insaciable curiosidad, lo impulsó desde muy joven a explorar las diversas épocas de la tradición poética española, aventura que lo fortaleció para adueñarse de los secretos del idioma. Y sobre todo, para adquirir conciencia del empobrecimiento de una poesía que en el concierto de las lenguas europeas había alcanzado alturas excepcionales en la constelación de poetas de la envergadura de Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega y Quevedo. Muertos estos grandes genios del idioma, la poesía española había caído en el pozo de un estancamiento desolador. ¿Qué hacer entonces? Continuar con las sendas trilladas y conocidas, o empeñarse por abrirse caminos. ¿Dónde está entonces la clave para los nuevos rumbos que intuía? ¿Qué realizar para insuflar energía a la palabra gastada por la rigidez, la pereza y el lugar común? Desentrañar y ubicar el momento, sopesando las causas, adivinando las razones varias de la decadencia, es necesario para examinar el papel revolucionario que el autor de *Prosas Profanas* y

Cantos de vida y esperanza, encarnó en la historia de nuestra lírica. Sólo así podremos encuadrar en forma adecuada su personalidad que por la dimensión de sus hallazgos despierta nuestra perplejidad.

Cuando se estudia a Rubén Darío, advertimos un temblor inédito que ilumina su palabra. Adivinamos su posible modelo, o simplemente, reconocemos sus deudas, pero ¡oh fuerza de su genio! Algo nuevo conmociona y crea con el lector una complicidad, o un rechazo. Nunca la indiferencia o la duda.

Este elemento nuevo es digno de subrayar que aparece como dimanador de visiones que cargan de significados que nunca traicionan el genio del idioma; al contrario, juega como un elemento vitalizador que revoluciona desde el interior la tradición y que desde fuera introduce modificaciones trascendentales.

¿Por qué cuando leemos a Darío, inmediatamente el brillo y elegancia de su arte se imponen? ¿Y por qué avasalla el embrujo de su don musical que a manera de soplo luminoso ennoblece su poesía? ¿Y por qué logra con el lector crear con facilidad un nexo afectivo, o simplemente una complicidad, o en el último de los casos, un acopio de reflexiones? Si parte de su obra no reluce actual por ocultar propósitos que han muerto con su época, siempre constatamos que un temblor original nos vuelve interesante el texto. Este temblor alado y personal persiste a lo largo y ancho de su obra.

I V

Para que un poeta realice a plenitud su obra, no sólo requiere de innegables dotes personales. Es importante para su desarrollo el clima propicio. Pueden ser factores de orden histórico, o cambios de sensibilidad o mutaciones que experimenta el idioma. Que el poeta animado por estos factores logre en un determinado momento tener conciencia de estos fenómenos, y se aplique tesoneramente a asimilarlos y filtrarlos para construir su mundo, aparece sólo como don del genio. ¿Encontramos al examinar en verso y prosa, la extensa producción de Rubén Darío, elementos que nos permiten externar la hipótesis que el autor de *Cantos de vida y esperanza* fue sensible a estos cambios? ¿Modifican en alguna medida la visión lírica del Darío adolescente, del artista maduro y del poeta otoñal? ¿Qué implicaciones tienen en su maciza elaboración de una obra revolucionaria a nivel del idioma, de la sensibilidad y la emoción de la época? Contestar estas preguntas es esencial para resolver

los enigmas que todavía preocupan a los críticos de Darío y del Modernismo. Nosotros pretendemos tenerlos presentes para mejor orientarnos en nuestra aventura.

¿Cuál fue la época en que vivió Rubén Darío? ¿Cuál fue el contexto histórico que percibimos en sus textos? ¿Cuál era el estado de la poesía escrita en castellano cuando Rubén Darío, en su Nicaragua natal, en Centro América, Chile y la Argentina, comienza su tarea liberadora? El árbol para brindar sus frutos y fortalecerse requiere de tierra fértil y de clima benigno. El poeta como el árbol tienen parecido destino.

V

Lo primero que tenemos que recalcar cuando leemos al Darío adolescente es su vivacidad de pensamiento. Se advierte nutrio ya de copiosas lecturas en mezcla heterogénea. Estudios de los clásicos griegos, latinos y de la tradición española. Conocimiento pasmoso de autores neoclásicos y románticos. Poetas de España y América. Soltura en el verso y la prosa, aunque ceñidos al tono de lo aprendido e intuitivo en la tradición del idioma. Cuando en 1882, en San Salvador, conoce a Francisco Gavidia, perspectivas inéditas vislumbra. Lecturas de poesía francesa sobre todo.¹ Su trabajo de periodista lo lleva a efímeros compromisos políticos con los mandatarios de turno. Situación que todavía en Centro América es el destino casi obligado del hombre de letras. Lo interesante de subrayar en esta etapa de nuestro poeta es una lucidez agitada por el descontento y una inquietud que asoma y vibra, inclusive en aquellos textos que uno adivina ser productos de lo ocasional y pasajero. Sin embargo, aires de ideas nuevas se insinúan, irradiando intuiciones y alumbrando preocupaciones; son como atisbos del adolescente genial.

La Centro América rural, atrasada, encharcada en perpetuas guerras fratricidas, lo acongoja, lo ahoga. El empeño por realizarse, lo anima y lo obliga a despedirse del terruño. Tal vez en otras tierras pueda desarrollarse y formarse mejor, ya que Centro América aislada de los centros de cultura, está hundida en la ignorancia, enturbiada por los odios políticos y el fanatismo religioso. La hostilidad del medio asfixia el talento y reduce a desencanto los propósitos

¹ Sobre esta etapa de Darío, consultar Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, 1962. Y mi libro *Francisco Gavidia, Odisea de su Genio*, Ministerio de Educación, Dirección General de Publicaciones. San Salvador, El Salvador, C.A., 1965.

animados por la más sólida voluntad. Centro América vive como apartada de los acontecimientos de la hora, y pesa sobre los ánimos y las aspiraciones el rudo lastre del pasado colonial. El ambiente negativo lo impulsa a dejar su tierra natal. El poeta adolescente viaja a Chile.

VI

Su etapa en Chile es clave para explicarse la evolución prodigiosa de su lengua. El autor de *Epístolas y poemas*, libro dejado en prensa en Nicaragua, recoge el acento de su obra empapada en las diversas y variadas fuentes de poesía española. Cuando publica *Abrojos y Rimas*, su instrumento expresivo surge aligerado, y su estilo más castigado y sobrio. El dejo oratorio a lo Quintana, asoma en su «Canto Epico a las Glorias de Chile»; pieza de compromiso. Sin embargo, en su visión poética algo se depura, se aclara, y toma sentido: el tratamiento eficaz de su palabra en búsqueda de una personal intención de estilo. Su trabajo de periodista lo mantiene alerta y acorde con los acontecimientos de Chile y del mundo; alcanza a encontrar el tiempo necesario y las amistades propicias para avivar sus incentivos de cultura y ejercitar sus ambiciones. El contacto con la literatura francesa, y sobre todo, con el arte europeo, afianza y decide sus gustos.

Simultáneamente a *Rimas y Abrojos*, Darío escribe *Azul*, libro llamado a hacer época en la historia de nuestra lírica. En la rima XIV, aparece ya este color simbólico de su intuición del mundo.

*El ave azul del sueño
sobre mi frente pasa*

Lo revolucionario en *Azul*, esencialmente es la prosa. El verso sobresale apenas animado por un vago lirismo. El poeta aparece ceñido a una lengua concisa, mesurada. El aliento inédito se desenvuelve airoso en el romance o la silva de estirpe tradicional. En las sucesivas ediciones de *Azul* el poeta incorpora nuevos textos, tocados ya por la versificación renovadora. ¿Qué elemento de época impregna el verso y la prosa de este libro revolucionario? Don Juan Valera supo decirlo con su habitual elegancia castiza: "Si el libro,

La etapa chilena del poeta nicaragüense es clave para explicarse la evolución prodigiosa de su lengua.

impreso en Valparaíso este año de 1888, no estuviese en muy buen castellano, lo mismo podría ser de un autor francés, que de un italiano, que de un turco o de un griego". El libro está impregnado de espíritu cosmopolita. Hasta el nombre y apellido del autor, verdaderos o contrahechos y fingidos, hacen que el cosmopolitismo resalte más. Rubén es judaico, y persa es Darío; de suerte que "por los nombres no parece sino que usted quiere ser o es de todos los países, castas y tribus". Ese cosmopolitismo descubierto por el ojo certero del autor de *Pepita Jiménez*, será característico del futuro poeta de *Prosas profanas*, de *Cantos de vida y esperanza*, *Los raros* y *Las tierras solares*. Espíritu del mestizo de sangre y cultura con ansiosas preocupaciones intelectuales de carácter universal. Este rasgo intelectual tan marcado en los poetas contemporáneos de Darío, revela sustancialmente un prurito espiritual por abarcar un ámbito de creación más acorde con los rumbos de su tiempo, de gran sacudimiento de energías y de ejercicios mentales que cuestionan las ideas recibidas y los sistemas sociales y filosóficos que habían sustentado el establecimiento del mundo de la burguesía y las fatigadas clases aristocráticas.

VII

El espaldarazo de Don Juan Valera afianzó el prestigio de Rubén Darío. Regresa a Centro América y nombrado miembro de la delegación nicaragüense a la celebración del cuarto centenario, viaja a España. El poeta realiza su sueño: conocer Europa. En Madrid visita a Campoamor, a Castelar, a Núñez de Arce. Conoce a Don Marcelino Menéndez y Pelayo, a Zorrilla. Visita a Valera, y se relaciona con los poetas jóvenes de la hora. Escribe «Pórtico», con dedicatoria manuscrita a Menéndez Pelayo, de «Madrid, 3 de octubre de 1892», en el ejemplar ya impreso de *En tropel*, de Salvador Rueda, que lleva fecha del año siguiente; «Elogio de la seguidilla», «Friso», dedicado a Maurice du Plessis; invitado lee en memorable ceremonia su composición «Colón», textos todos ellos estremecidos por las ráfagas de un sentimiento y forma de decir, de expresar sus incentivos de belleza, que impresionan y conmocionan el ambiente enrarecido y gris de la poesía momificada de la época. Regresa a Centro América, y aprovecha cuando llega a Cartagena, Colombia, un encuentro con Rafael Núñez, el brillante intelectual y hombre de Estado, ex presidente de Colombia. Este, le promete

nombrarlo Cónsul General en Buenos Aires, Argentina. Regresa a Nicaragua. Estadía en León y Managua. Hechos tristes acaecen entristeciéndole la vida. Muerte de Stella, su esposa, en San Salvador. Infortunada página amorosa que termina en casamiento forzoso en Managua. Salida a Panamá. Aquí recibe noticias positivas del ofrecimiento de Rafael Núñez. Le adelantan varios meses de honorarios, y viaja a Nueva York, donde conoce a Martí, y se embarca después para Francia. Llega a París y conoce a Verlaine. Y Enrique Gómez Carrillo lo pone en contacto con poetas del ambiente simbolista. De esa época data su amistad con el autor de *Ifigenia* y poeta del *Pélerin passionné*. Trenza gran amistad con Maurice du Plessis, quien le dedica *La dernière promenade*, en *le Feu sacré*, 1924. Viaja a Buenos Aires, y se incorpora a la redacción de *La Nación*. Estadía deslumbradora para el autor de *Azul*. Buenos Aires vive su apogeo de gran cosmópolis. El proceso de formación de la nación argentina, se entraña como una vehemente, admirativa experiencia en su búsqueda intelectual. En Buenos Aires se impregna hasta los tuétanos de cosmopolitismo con un desenfado y libre criterio, que se plasma en artículos, ensayos y poemas de una inusitada originalidad y lucidez. Se vuelve un ciudadano del mundo. Un poeta que presiente que está sobre cualquier pasión o pedestre historia provinciana. Sus lecturas, sus conocimientos, se matizan. Su criterio se afianza. Su inteligencia se acrisola. Pasma el acopio y avidez de sus pasatiempos y exigencias. Su vitalidad es proverbial y ha sido elogiada y fanatizada por sus biógrafos. Lo notable es comprobar lo perspicaz y alado de su talento. Lo apasionado y seguro de su trayecto. El periodismo lo mantiene al tanto del acontecer en el mundo. Lo abona. Lo fertiliza. El mestizo genial vislumbra caminos insospechados, y la situación es propicia para comprender que ha pasado el momento del escritor dividido entre sus quehaceres íntimos y sus responsabilidades sociales. El descontento individual es patente. Comprensible, además. La organización de la nación argentina, conmovida por el aluvión inmigratorio ha traumatizado el organismo entero del país. La cotidianidad es asfixiante, pero a la par de la exaltación del capitalismo dependiente implementado por la clase rectora, aires inéditos soplan incontenibles, y la sociedad colonial desaparece en la agitación y revuelta exigencia de la hora. Parecería que el poeta, autor de *Prosas profanas*, viviera al margen de los acontecimientos. Nada revela cuando se conoce y se estudia su obra en verso y prosa, actitud que nos permita creerlo. Al contrario, encontramos y admiramos atis-

Martí. En 1898, estalla la guerra de Cuba. España es vencida por los Estados Unidos, y pierde sus últimas colonias. Desastre que fue resentido por los pueblos latinoamericanos como la fuente de futuras desgracias y peligros inminentes. La intelectualidad progresista reaccionó, olvidando antiguos agravios. Sus vínculos con España son fuertes, y aunque le achacan su ceguera, se identifican con las horas trágicas y de pesadumbre que vive la patria de Cervantes, de Lope de Vega y Calderón. Darío, publica en *La Nación*, un vibrante artículo «El triunfo de Calibán», de insospechable trascendencia. El músculo recio y demoledor de un pensamiento vigoroso marca con fuego ardiente las mejillas rubicundas del bárbaro. Su fe por la civilización latina se fortifica. Enviado por *La Nación* como corresponsal, encomendado para registrar y escribir sobre la actualidad después de la derrota, Darío vuelve a España. Llega a Madrid los primeros días de 1899. Sus crónicas incisivas forman su lúcido libro *España contemporánea* (1901), muestra de su altísima calidad periodística. Habla de política, de asuntos de sociedad, del estado de las artes y las letras, y refleja con inquisiciones de variada preocupación, las especiales interrogaciones que el poeta considera necesarias de externar sobre el destino y futuro de la patria del Cid. El periodismo fertiliza su poesía, y aureolado por el prestigio de *Azul*, *Prosas profanas*, y *Los raros*, se convierte en maestro de la juventud poética. Su influencia es enorme. Revisa por esta época sus juicios sobre las letras de la Península, y comprueba el estancamiento, el torpor de la tradición en prosa y verso. Sin embargo, hoy más que nunca se entrega al estudio, a la exploración de las abscónditas corrientes de una lengua prócer, rama noble del tronco latino. Sus incursiones se adentran con precisión en los predios recónditos de la poesía, y de sus viajes regresa enriquecido, acrisolando su verso, y haciendo avanzar con seguridad el dominio de su lengua que abarca espacios fabulosos. Sus lecturas de poetas de otras lenguas europeas, lo empapan de universalidad, y seguro domina con amplitud el instrumento de su expresión que se carga de estremecimiento, de inquietud y misterio. El experimentador y consumado artífice atempera su temperamento y va como alucinado en búsqueda de un estilo más diáfano y sobrecogido. El eco de subterráneas ansias y confusos conflictos lo tornan meditativo, parecido fenómeno sufren otros poetas en distintas lenguas, y que, como Darío, cabalgan entre dos siglos. El siglo XIX ha dado el espectáculo del fracaso de muchos ideales, y en el marco de un capitalismo arrollador, de un

progreso desenfrenado, y del estallido de precipitados sistemas filosóficos y múltiples ideologías, el hombre reacciona como acorralado. Igual suerte le ha tocado al artista, y sobre todo, el poeta. Al soñador. La democracia burguesa ritualiza el individualismo en su función económica, despreciando los valores del espíritu. La cultura se oficializa. El Arte se prostituye. Este malestar es evidente, y en las aguas oscuras y precipitadas del final de siglo, un cambio de sensibilidad denota el espíritu de una nueva época literaria y artística. La música contamina los pulsos y quiebres de una nueva poesía, y parecida fertilización se advierte en la pintura. Estas circunstancias nutren al poeta que apenas ha cumplido los treinta años y registra finamente los pulsos de la crisis que se avecina.

Este cambio de sensibilidad es primordial para entender en su máxima amplitud la renovación en profundidad y altura que Rubén Darío realiza fecundando el idioma con sus exploraciones de literaturas extranjeras y las incursiones en los hondos manantiales de nuestra lengua. Una auténtica revolución que sólo puede equipararse a la que igualmente efectuó Garcilaso de la Vega en el siglo XVI. Todavía en la poesía escrita en castellano, después de su muerte en 1916, se adivinan los ecos de composiciones como la «Oda a Roosevelt», «Lo fatal», «Epístola a la señora de Lugones», «Tutecotzimi», «Visión», «Intermezzo tropical», «Tríptico de Nicaragua», «Canto a la Argentina», «Metenpsicosis», «A Colón», «Versos de Otoño», «La gran cosmópolis», «El coloquio de los centauros», «Responso a Verlaine», «Los nocturnos», «Salutación a Leonardo», «Salutación del optimista», «Canto de esperanza», «La dulzura del ángelus», «Canción de Otoño en primavera», «Los nocturnos», los sonetos de «Trébol», «Filosofía», «Carne», «Celeste carne de la mujer», «Melancolía», «Augurios», «Caracol», «Soneto autumnal al Marqués de Bradomín», «Allá lejos», «Helios», «Desde la pampa», «Poema del otoño y otros poemas», registrando en multiplicación exploratoria y sutil, la expansión de una gama emocional visionaria por su intuición y ejecución de temas ricos por su trascendencia vital y espiritual. El idioma adquiere matices no ensayados jamás en castellano y por su variada efusión y teclado, la versificación se extiende, resucitando metros de estirpe primitiva, renacentista, barroca y clásica. En todas estas composiciones de rara perfección, el idioma se contamina de influencias beneficiosas que no transgreden su genio; al contrario, lo ilumi-

nan; abonan su subsuelo lingüístico poniendo a sonar y brillar palabras recogidas en los hontanares de la lengua, y otras de casta, y otras más, de lenguas hermanas como el francés.

Cierta crítica que ejercita coordinadas ideológicas, empecinada y estrecha, irresponsable y festinada, todavía externa juicios sin fundamento, desvirtuando con su perspectiva teñida de sectarismo, esta dimensión colosal realizada por Rubén Darío cuando apenas ha cumplido los 38 años. La síntesis de su visión universalista ha ganado en profundidad y trascendencia, y su renovación no sólo marca la poesía de la época; también afirma preocupaciones, en el pulso de misteriosos presagios de la hora. El poeta de *Cantos de vida y esperanza* como lo expresara genialmente en el primer poema de este libro maravilloso, brilla por su sinceridad, por el dominio airoso de su lengua, y sobre todo, por el hondo cauce de una emoción acorde con el espíritu de la época.

Darío encarna el alma americana y, por su magistral dominio de la lengua, el alma del idioma.

¿Quién podría a estas alturas negarle primacía al lírico que ha avanzado de la composición magistral por la forma, a un hontanar de acento meditativo, transido por los temblores del misterio, del entendimiento acicateado por ansias intelectuales removidas por el suelto torrente de lo histórico? El mestizo hambriento de universalidad como sin quererlo, buceando en las aguas abscónditas de la vida contemporánea, sale a la luz del nuevo siglo, avizorando en el horizonte signos de tormenta, y muy compenetrado del espíritu del siglo XIX, camina a tientas en el laberíntico, inicial siglo XX. Más que nunca, encarna Rubén Darío, en estas horas de su madurez creadora, el alma americana, y por magistral dominio de la lengua, el alma del idioma. La renovación es aplaudida en España, Europa y América. Por la intensidad y expansión de su aventura, el nicaragüense universal, simboliza el patrimonio original de lo americano, en lo que tiene de mestizo; síntesis de una sensibilidad inédita, que incrusta el Nuevo Mundo con su coloreado castellano, en el tronco común de la Romania. En esta forma la articulación de América a la cultura del mundo, sobrepasa fronteras y patrias chicas. Gracias a él, aparecemos adultos y dignos de consideración como entidad de cultura, de sensibilidad que comparte cierta unidad de civilización, y la diferencia de una particular visión de las cosas y del mundo.

IX

Ignacio Luzán, publica en Zaragoza, en 1737, la poética, imponiendo el largo reinado del neoclasicismo en la poesía española. Invoca la estricta sobriedad en metros y estrofas, perdiendo ejercicio y consideración las formas tradicionales tan brillantemente estudiadas por Pedro Henríquez Ureña. La vertiente caudalosa de la poesía española es rigurosamente encauzada por estrechos cauces. El habla oscurece su luminosidad, y se enrarece el giro coloquial, que apenas suspira en la obra de los fabulistas. La imposición de la lengua escrita y los modelos estrechos de la *Poética* de Aristóteles, los italianos Benio y Robortello, y los franceses Le Bossue y Dacier, inspiran las preceptivas y disciplinas literarias. Influencia nefasta que esterilizó la lírica, menguó la fuerza del teatro, y excepcionalmente salvó Leandro de Moratín, en lenguaje dramático, al ensayar una admirable prosa que no tuvo seguidores. Reflejando la decadencia de España como nación imperial, parece que las letras caen en un pozo de postración. La aventura romántica, sirvió para filtrar aires renovadores; sin embargo, con la muerte de Larra, y el desaparecimiento prematuro de Bécquer, la prosa y la poesía, viven como ajenas al cambio del mundo. Es cierto que Zorrilla y Espronceda surgen como dos altísimas personalidades del genio lírico español, pero no realizan ambos ninguna aventura que renueve la tradición. Ensayaron los metros conocidos y se ciñeron con espíritu conservador, en cuanto al uso y despliegue de formas de la tradición. No hay en el siglo XIX una figura que pueda citarse para hombrar con poetas como Keats, Heine, Hugo, Leopardo o Puskin. Es decir, en cuanto encarnadores del genio de sus propias lenguas y revolucionarios en cuanto a la visión de su universo poético. Sin lugar a dudas las condiciones históricas no fueron propicias para nutrir las aspiraciones y búsquedas de los poetas españoles del siglo XIX. Larra, singular talento y dueño de un estilo castigado y lúcido, había gritado que escribir en España era llorar. Bécquer, apenas pasado los 30 años, muere consumido por la miseria y la enfermedad. ¿Qué podía hacerse para remover las aguas vivas del habla que había dado al mundo de la poesía universal a poetas como Garcilaso, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Góngora, Lope de Vega, Calderón y Quevedo? Estos nombres estelares cifraban con intensidad lo que España en los planos de la cultura había aportado a la civilización occidental. En el concierto de las literaturas europeas, España con-

taba con un teatro nacional de brillo y pujanza admirables; una copiosa vertiente de poesía popular en los monumentos del *Romancero* y las gestas épicas acrisoladas en textos como *El Cid*; una riquísima veta novelística de raíz: hundida en los tillos del alma castellana, y que se resuelve en la portentosa obra cervantina. Rubén Darío es consciente del pasado glorioso de una literatura que se precia de un Calderón y un Cervantes, dignos de equipararse a un Dante, a un Shakespeare, a un Goethe. ¿Y qué veía? ¿Qué panorama escrutaban sus ojos? La extinguida, enrarecida y empobrecida vena del idioma. Cualquiera podrá argüir que había un Campoamor, un Núñez de Arce. Nunca Darío menospreció la obra de estos distinguidos maestros. Sin embargo, ¿había en sus poemas el hálito de acentos nuevos? ¡No! Continuaban repitiendo las voces de lo conocido. El desasosiego del joven autor de *Azul* se adivina cuando incursionamos sus producciones iniciales en verso y prosa. El encuentro con Francisco Gavidia es capital. Ambos estudian, traducen poetas franceses; y como muy bien han subrayado Enrique Anderson Imbert y Pedro Henríquez Ureña, y reconoció Darío en su *Autobiografía*, la amistad del salvadoreño fue clave para el descubrimiento de la melodía del alejandrino francés.

El contacto con Víctor Hugo, admiración que acompañó a Darío a lo largo de su vida, lo estimuló a extender y profundizar su conocimiento de la literatura francesa en un momento privilegiado de florecimiento y auge de las voces parnasianas y simbolistas. Y como muy bien lo ha dicho Ezra Pound, nada podrá entenderse de la poesía contemporánea sin el aliento revolucionario del simbolismo francés, que permitió la obra de poetas organizadores de un instrumento capaz de registrar las sutilezas y emociones cambiantes del momento. Todas las orientaciones de la poesía actual, en cuanto valoración y sopeso del verso, se adivinan en los textos de un Jules Laforgue, un Tristán Corbière, incorporando los matices del habla cotidiana, y cargando la palabra de una energía original. Inclusive en los poetas simbolistas menores, su estudio ofrece el abigarrado muestrario de singulares exploraciones de la métrica y el vocabulario. El estremecimiento nuevo que Víctor Hugo advirtió en Baudelaire, permitió un ensanchamiento de la interioridad del verso como inflamable materia que alumbra los socavones de la condición humana, y que logra la comprensión de una era borrascosa. Después vendrán los Rimbaud, los Verlaine, los Lautréamont, y coronando esta pléyade insigne, el cabalístico y esotérico Mallarme.

*El genio de Rubén
Darío buscó contacto
con todas las literatu-
ras antiguas y
modernas.*

Limitaríamos el periplo de Darío, al circunscribirlo únicamente a la poesía francesa. Su genio buscó el contacto de todas las literaturas antiguas y modernas, y percibió rápidamente la importancia de un Poe, de un Whitman, como portadores de notas enriquecedoras de la poesía contemporánea. Sus lecturas de poetas ingleses, italianos, portugueses, junto al estudio de los latinos y clásicos griegos, son valio-

sas para explicarse la modificación que Darío introduce en la tradición lírica en castellano, fecundando la visión poética con gérmenes, giros y matices que remozan la lengua, y abren poderosamente las válvulas para dejar en libre y liberador torrente, el verbo enclaustrado en los muros de hierro de una tradición empozada. ¿Qué causas fueron las que motiva-

ron los hallazgos de Darío? ¿Podríamos constatarlas? Al comienzo de este ensayo remarcábamos las condiciones que fertilizan el genio de un poeta de un fuerte temperamento asimilador y revolucionario, para lograr renovar desde el interior las agotadas energías de la tradición, modificándola desde el exterior, manteniendo límpido el espíritu de la lengua. Veamos qué rumbo es propicio para mejor registrar la indudable proeza de Darío. Tendremos que significar qué estado de poesía encontró, y qué rutas otros poetas americanos habían ensayado, y que le dejaron trazas, brechas, atisbos, giros que integró, aprovechó para su íntima necesidad de arte. Aquí, es pertinente descubrir el oro puro que fortificó la síntesis de su idioma.

X

El especial aliento que anima los productos espirituales de las letras latinoamericanas, ha sido un rasgo reconocido y observado desde la época colonial. Las artes y las letras de estirpe peninsular al volcarse y alimentar los frutos del genio americano, son retocadas y conmovidas por un gesto original que enseña el tiemblo de un temperamento que remueve una sensibilidad distinta, aligerada por la soltura y el colorido de primores virginales. Se entremezclan la inocencia, el candor de una prístina evocación de las cosas, que sobrepasan el lastre, la pesadez del pasado. Inclusive en los azarosos y terribles años de la conquista, aquellos hombres de recio y raro carácter caen bajo el embrujo de un mundo que despierta en ellos la estupe-

facción. La sensibilidad medieval del conquistador, imbuida de religiosidad y fanatismo, se arrebató y se abandona en el frenesí de un sortilegio que no se explica. Este asombro se constata no sólo en aquellos que pasaron por las universidades y habían obtenido cierta dosis de cultura y humanidades como Cortés; también lo percatamos en el hombre simple, en el soldado que apenas tenía conciencia de su aventura como Bernal Díaz. Este escorzo que contornea el sello de nuestro patrimonio cultural, lo encontramos en la era colonial, y se convierte en giro y sedimento de una textura del lenguaje que modifica el acento de las palabras e insufla savia nueva al idioma. Basta que cite tres nombres ilustres de las letras coloniales para reconocer la originalidad de nuestras letras. En la prosa, el Inca Garcilaso; Sor Juana Inés de la Cruz, en la poesía; y en el teatro, Ruiz de Alarcón.

No podemos entretenernos con el debido y espacioso examen sobre los rasgos que nos unen y nos diferencian del artista y escritor peninsular. El clima asfixiante del pasado, en nosotros no ha jugado el mismo papel. El peculiar proceso de nuestra formación social y cultural, ha liberado gérmenes idiosincrásicos que han constituido abono para nuestro mestizaje. No somos europeos, ni indios, ni negros; somos todo eso, y más. Por el idioma estamos incorporados a una entidad de cultura, rama del tronco ilustre de la Romania. Por la lengua nos vinculamos a un mundo cultural de vieja prosapia, y nunca podríamos desdeñar este hecho, olvidándolo, al ubicar el ansia de universalidad de un Andrés Bello, un Juan Montalvo, un José Martí, un Rubén Darío. Con este antecedente prototípico de nuestro temperamento, tendríamos que citar rápidamente los escritores que han, en alguna medida, realizado aportaciones en nuestras letras, y que ayudaron a clarificar el paisaje, a limpiar y abrir la senda que más tarde continuaría el autor de *Cantos de vida y esperanza*. Es factible entonces someramente dedicarnos a escoger a aquellos hombres de pensamiento que cooperaron a desbrozar el terreno. Mirarlos en cuanto a trabajadores del espíritu y que en su tiempo se percataron de las necesidades de una alteridad que se consumara en obra del espíritu. Por su importancia, don Andrés Bello es el ejemplo clásico. Sabio y portentoso en todo². En el área estricta del quehacer literario es digno mencionar a Juan Montalvo como un precursor de fuerza admirable. Consumado artífice de la prosa que nutrido en los clásicos libera de su rigidez la prosa de la época. En

² Luis Bocaz, *Andrés Bello, política cultural y función social dependiente*. Ediciones Araucaria, Madrid, 1981.

sus grandes libros encontramos ya el palpitante de un decir que premoniza a los excelsos prosistas del período modernista. Papel preferente por su apostolado y su excepcional figura, es José Martí, luminoso y poeta de elevada espiritualidad. José Martí introduce ritmos desconocidos en su escritura, y lleva la prosa a tesituras incomparables. Fuerza, sensibilidad, primores en los detalles y las sentencias, sentido de lo histórico; todo eso y más adivinamos en su extensa y copiosa afirmación como escritor americano. Su muerte prematura fue una pérdida irreparable³.

Manuel Gutiérrez Nájera, valioso como prosista y poeta. De estilo acendrado y fluida imaginación. El discreto rumor de sus versos de meditadas palabras, y su prosa de ritmo apretado, tan límpida e inconfundible. Salvador Díaz Mirón, poeta, dueño de una concisión que se concreta en Lasca. Julián del Casal, cubano como Martí, autor de impecables sonetos y muerto muy joven. Y el colombiano José Asunción Silva, autor del célebre «Nocturno»; aparecen como las personalidades sobresalientes, necesarias de citar obligadamente para situar en su justa medida el estado de la poesía que encontró Rubén Darío. Todos ellos aportaron variadas notas que cooperaron a modelar un cuerpo de poesía que se distinguía por el aporte de palpitaciones impregnadas de acentos y fulgores inéditos. Todos ellos, en alguna forma, supieron interpretar los temblores de su tiempo, y empapados de otras literaturas, humedecieron de colorido las palabras, insuflándoles connotaciones y ritmos nuevos.

XI

Para explicarse la renovación creada por Rubén Darío es válido insistir en la coyuntura histórica que le tocó vivir; primordial subrayar el agotamiento extremo y penuria que sufría la poesía de su época, y el presentimiento que advertía de un cambio en las varias disciplinas espirituales. Su experiencia personal en Buenos Aires es capital. Vive la hora propicia de formación de la unidad nacional, y su clarividencia se afina y eleva abiertamente energías originales que electrizan el ambiente. Mezcla de instinto, de lucidez, y capacidad

³ Rubén Darío, escribió dos memorables ensayos sobre Martí. El primero apareció en *Los raros*, el segundo «José Martí, Poeta», Darío lo dio a conocer en capítulos

separados en el diario *La Nación* de Buenos Aires, y se imprimió por vez primera en volumen, junto con el citado capítulo de *Los raros* y una selección de versos

de Martí en un tomo de la colección Liliptut, Editorial Franco-Ibero-Americana, París, 1926.

para percatarse adivinando ágilmente las intuiciones y matices para realizar en objeto estético, los estímulos y motivaciones que asaltan y esperan a un poeta de su genio.

El hecho histórico de integración de nuestros países al mercado internacional, conocido como el pacto colonial, es básico para entender la liberación de necesidades y aspiraciones urgentes que precipitaron a nuestros pueblos, conducidos por líderes representantes de las oligarquías, a fragmentar el equilibrio entre el mundo rural, típico de la sociedad surgida de la colonia, y el mundo urbano que emergía en el cuadro de las relaciones que imponía el capitalismo dependiente. La vida cotidiana en excesiva pujanza enciende de clamores y urgencias el habla, y la expansión acelerada, explosiva de las ciudades, muestra un cuadro reciente de vida que com-

Para explicarse la renovación creada por Darío es válido insistir en la coyuntura histórica que le tocó vivir.

plica y subvierte los valores tradicionales. Y en el caso de la Argentina, la transformación fue vertiginosa, y en un cuarto de siglo, Buenos Aires se convierte en una de las capitales más impresionantes de América Latina. «La Gran Cosmópolis», la llamó Darío. Vinculada con los centros culturales europeos y envuelta en una agitada vida de riqueza y comercio, que permitió al intelectual centroamericano finalizar su proceso de formación. Otro hecho de notar y resaltar, fue el fijamiento del lenguaje escrito, producto del enquilosamiento, de la perversión de la lengua, corrompida por el lugar común, por la ausencia de invención, y por el ejercicio que le ha inyectado una sociedad que cada vez se aleja de la poesía. En este espacio enrarecido por la costumbre, el poeta de genio descubre los síntomas de la enfermedad del lenguaje, y se percata del abismo que lo separa del quehacer lírico conocido; se esfuerza entonces por impregnar de salud y de invención su propio lenguaje. Tener conciencia de esta mutación necesaria, abonado por las exigencias oportunas de una sociedad en trance de cambio, aparecen como las constantes válidas para nutrir la revolución susceptible a realizar un poeta de genio. Es aquí donde debemos ver las otras motivaciones en el interior de la vertiente misma del idioma, remontándose a los veneros primitivos, a las edades preclaras de creación de ésta, apropiándose críticamente de los valores legítimos de esta tradición.

En *Azul*, el poeta no avanza directivas, ni sondea en ansia explosiva y variante, el teclado expresivo. Se retiene. Se conforma a iluminar, a iniciar los atisbos que en deslumbramiento y expansión excepcional, plasma en *Prosas profanas*, libro único, en cuanto a la espléndida gama de ensayos, de buceos relampagueantes del futuro de la expresión poética, que cuajará después de su muerte, en resplandeciente cosecha. Cualquier poema de *Prosas profanas*, reivindica la vetusta, venerable tradición lírica castellana. Su admirable soneto a Berceo, es espiga escogida en el terreno siempre ubérrimo de una herencia ennoblecida por el tiempo.

*Amo tu delicioso alejandrino
como el de Hugo, espíritu de España;
éste vale una copa de champaña
como aquél vale «un vaso de bon vino».*

*Mas a uno y otro pájaro divino
la primitiva cárcel es extraña;
el barrote maltrata, el grillo daña;
que vuelo y libertad son su destino.*

*Así procuro en la luz resalte
tu antiguo verso, cuyas alas doro
y hago brillar con mi moderno esmalte;*

*tiene la libertad con el decoro
y vuelve, como al puño el gerifalte,
trayendo del azul rimas de oro.*

Es pertinente registrar en esta ocasión ciertas palabras de Darío, iluminadoras para desentrañar aspectos notables de su destino literario; él tan apartado, aislado de centros de irradiación de las modas o de fabricación de modelos. En página desconocida, rescatada por Jaime Torres Bodet, y apenas citada por Edelberto Torres, Darío dice, en discurso memorable, a su regreso en 1907 a Nicaragua: «Existe un florecimiento que toda la juventud, tanto de la cara, grande y querida madre España, como de toda nuestra América, me atribuye. Voy por la primera vez a decir la verdad de esta circunstancia.

Yo vine en un momento en que era preciso mi intervención en el porvenir del pensamiento español de América. Yo soy un instrumento del Supremo Destino; y bien pude nacer en Madrid, Corte de los Alfonsos; en Buenos Aires, tierra de Mitre; en Bogotá o Caracas, el que nació en la humilde Metapa nicaragüense»⁴.

En estas frases sinceras adivinamos la convicción que a lo largo de los años fue convirtiéndose en una idea central en Darío: ser siempre responsable con su destino de poeta que exige sangre y corazón para coronar camino difícil. Jamás faltar a ese llamado. Jamás manchar con groserías y bajezas ese destino, que por caminos del azar y el entendimiento, vuelven al hombre tocado por la Providencia a soportarlo, a vivirlo a plenitud, y realizarlo con sangre y carne, como dones que expresan el enigma de la vida y la trascendencia del misterio. Por eso el poeta no es prisionero de tierra, región o país, él se cree y se siente únicamente comprometido con su lengua, librado únicamente a permitirse el ensueño de saberse entrañablemente ligado con el idioma, su auténtica, fiel y única patria. Entonces uno se explica su desdén aparente por el contorno histórico.

El poeta no es prisionero de tierra, región o país, él se cree y se siente comprometido con su lengua.

Aquéllos que no han captado la honda vibración de su pensamiento, que por pereza intelectual o desdén o por simple estulticia fijan con ligereza su visión del mundo, repitiendo lugares comunes, externan juicios caprichosos nutridos de sectarismo, o teñidos de pasión, de ignorancia y prejuicios.

En los últimos años, este aspecto vital de Rubén Darío ha sido visto con seriedad y sensibilidad por críticos que un criterio perspicaz guía para dilucidar y encuadrar seriamente el núcleo abigarrado de pensamientos y visiones que a lo largo de su existencia, fueron en el autor de *Cantos de vida y esperanza*, asideros, sostenes, andamios para su alma triste.

Rubén Darío es el poeta que sobrepasa con aliento vital y sensibilidad genial, una época que reverbera de iniciativas humanas, fragmentada en progresos del cuerpo y el espíritu. La lengua sufre, se altera, como instrumento simple de la comunicación, y como objeto de cristalización de esta comunicación. El chisporroteo múltiple de

inquietudes y necesidades, prefiguran tiemblos y módulos nuevos. ¿Cómo atraviesan estos palpitaes la urdimbre del habla que se realiza en escritura? ¿Qué sobresaltos despiertan las palabras de la tribu, envolviéndonos en asombro y goce estético y en meditaciones sobrecogedoras actuales por su validez. Razón tuvo José Moreno Villa, al prorrumper efusivamente en su ensayo *Términos característicos en Rubén Darío*. «Y llega la hora de este centauro archipoderoso que irrumpe en la poesía hispánica, mortalmente aletargada y anquilosada, promoviendo un fragor desconcertante para los viejos incomprensivos y un entusiasmo fructífero en la juventud sedienta». Hoy, al releer su obra, se tiene la convicción de que ningún poeta español antiguo ni moderno le alcanza en altura, en amplitud y variedad, en fuerza expresiva, en calidad verbal, en sabor y luz, en color y misterio. Todo el vocabulario vivo de nuestros días está en él, y maravillosamente manejado. Nadie colmó de nuevas riquezas el habla lírica como él. Se le puede llamar Centauro, por su ímpetu, pero también Titán, Volcán, Huracán y Aquilón.

*Con un alma volcánica entre la dura vida
Aquilón y huracán sufrió mi corazón,
y de mi mente mueven la cimera encendida
huracán y Aquilón.*

Todas las fuerzas cósmicas confluyen en él, incluyendo las más sutiles. Porque tanto fue poeta de lira, es decir, de alta canción llena de exclamaciones, como poeta de flauta o de voz insinuante, vaga, doliente, con hiperestésica suavidad.

*bruma y tono menor —¡toda la flauta!
Y Aurora, hija del sol —¡toda la lira!*

Eminencia bifronte, por mirar hacia Víctor Hugo y hacia Verlaine, por cultivar lo indígena y lo europeo, por sumirse en la antigüedad y en la vida palpitante del día, dio lugar a dos líneas poéticas en España, que, aunque no se lo deban todo a él, le deben mucho. Una muy formalista y cuidadosa de la virtud fonética y preciosa de la palabra, dentro de la cual estarían Valle Inclán, Manuel Machado y Pérez de Ayala; otra, más espiritual, honda y elevada, donde podríamos reunir a Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y los poetas posteriores incluidos en la primera antología de Gerardo Diego; línea que nos entronca con el romántico Bécquer y con San Juan de la Cruz. No acabamos nunca de descubrir la varie-

dad y profundidad de sus exploraciones que esclarecen su lucidez y tacto para lograr soltura y naturalidad. Virtud máxima de su excepcional genio lírico. Darío sabe ocultar el artificio, y su poema resplandece bañado por luces y ritmos que vigorizan las palabras y adquieren vitalidad y viveza. Jorge Luis Borges tiene absoluta razón al afirmar: «Cuando un poeta como Darío ha pasado por una literatura, todo en ella cambia. No importa nuestro juicio personal, no importan aversiones o preferencias, casi no importa que lo hayamos leído. Una transformación misteriosa, inasible y sutil ha tenido lugar sin que lo sepamos. El lenguaje es otro.» Y Alfonso Reyes expresa: «El grande nombre de Darío significa toda una era de la poesía española al mismo título, por lo menos, que Garcilaso. Han de pasar siglos para que la arcilla humana pueda organizar otra torre de igual grandeza. En su obra pueden distinguirse tres épocas principales: los orígenes, en torno al libro *Azul*; el rubendenismo en torno al libro *Prosas profanas* (con) la música erudita de violines y sonatinas y los bajos relieves mitológicos y, por último, la gran música discordante en torno al libro *Cantos de vida y esperanza*, que no tiene ya imitadores. En este punto domina una de las más claras alturas de la poesía. El era, más que toda la lira, toda la orquesta».

Impresiona el constante apetito experimental de Darío, al ensanchar en forma inusitada el caudal métrico del idioma. Resucitó metros que el anquilosamiento había desterrado. Metros anteriores a la reforma de Garcilaso, y les insufló vivacidad, elegancia y presteza. El notable ensayo de Pedro Henríquez Ureña sobre el endecasílabo y sobre los Dezires, Layes y Canciones, muestran a plenitud, la ilimitada curiosidad de Darío⁵.

Y llegamos entonces al pensamiento central de Darío: intuición de saberse o sentirse instrumento del Supremo Destino para realizar su intervención en el pensamiento español en América. Manera afinada de indicarnos nuestra pertenencia a la patria del idioma, aportando tiemblos nuevos, visiones coloreadas y prístinas que permitirán a un instrumento gastado renovarse, volviendo a veneros siempre pródigos de universalidad por el entronque que el idioma de América tiene con el pasado glorioso de la Romania. Y esta intuición que aparece ya en el Darío de *Azul*, esencialmente en su

⁵ Pedro Henríquez Ureña «Rubén Darío y el siglo XV», texto publicado en su notable libro *La versificación irregular de la poesía castellana* Segunda edición revisada. Buenos Aires, 1933.

Lo importante en Darío es advertir que realiza un cambio revolucionario por la mira de sus alcances.

soneto revolucionario «Venus», advierte una línea de conducta espiritual y mental que atraviesa su obra entera, y que fragmenta en irradiaciones misteriosas que implican su sensibilidad y su entendimiento. Y que dibujan en cuerpo entero su personalidad de mestizo, inquieto, sensual y meditativo. Valores de temperamento que expresan parte esencial de su cosmovisión, que entremezcla al

hombre natural con el hombre complicado, sensación que adivinamos en su vida y su obra. De ahí la suspicacia que recorre sus juicios, y se externa en sus poemas, contra las instituciones y contra su época. Y que lo valora y lo sitúa porque encarna un pensamiento incorporado a una corriente cosmopolita, fruto de exigencias que escapan a todo

tipo de historicismo rígido, y que expresan influencias que surgieron motivadas por el malestar de conciencia de los espíritus más avisados con el tiempo que les tocó vivir. Es cierto que nuestro poeta no es ajeno al entorno que vivió, inclusive en *Prosas profanas* lo americano se insinúa, y lo tocó también en *Azul*; sin embargo, sus preferencias son otras, y éstas tampoco son caprichosas. Es una reacción legítima, vehemente, de protesta. En otros países de Europa, poetas de igual o parecido malestar, se sienten urgidos por incorporar elementos que cuestionan el sistema de ideas imperantes, o que contradicen la cultura ritualizada de las clases burguesas o aristocráticas que controlan el poder. Lo importante en Darío es advertir que realiza un cambio revolucionario sin precedentes por la mira de sus alcances, por la trascendencia de sus renovaciones. Proeza que evidencia una personalidad atenta a los acontecimientos, y que desdeña el materialismo vulgar de su tiempo, que cierra y comprime el espacio para el ejercicio del intelecto y el arte. Este sentimiento en Darío aparece cada vez más apremiante y asfixiante. Sentimiento que no lo deja en paz, y lo empuja a visiones esotéricas, que relampaguean en poemas cargados de magia y desesperación.

Y podríamos granar en sus libros, si esa fuera nuestra intención, paso a paso esa gradual búsqueda de un asidero, de un soporte evidente que le permita darle orientación y sentido a su vida. Sin embargo, subrayamos por su trascendencia y repercusión en su concepción del mundo, el hálito religioso que anima su verso, y lo

conforta en los instantes de abatimiento. Claro, en un talento contradictorio como el de Darío, el sedimento religioso es conmovido por una sensibilidad agoniosa, que entremezcla la naturaleza y la razón. El poeta no es ajeno a saberes, a pensares nutridos de filosofía y lógica, pero su temperamento ahínca en suelo feraz, y entre el hombre natural y el complicado, se plantea su lucha, su búsqueda. Salía al mundo, y sus ojos veían un paisaje caótico, enrarecido y brutal. Entonces volvía a encerrarse en sí mismo, y le daba sentido al universo, embriagándose en la música que le deparaban las palabras, que se volvían el instrumento privilegiado para darle a su labor de poeta un destino en el caos del cosmos. Y cuando a su alrededor, el horizonte social se enrarecía, el poeta afincaba más su salvación en el canto, a sabiendas de que era una voz en el desierto. Intuición que amarga, que enlaza el corazón a un continuo martirio:

*Hermano, tú que tienes la luz, dime la mía.
Soy como un ciego. Voy sin rumbo y ando a tientas.
Voy bajo tempestades y tormentas
ciego de ensueño y loco de armonía.*

*Ese es mi mal. Soñar. La poesía
es la camisa férrea de mil puntas cruentas
que llevo sobre el alma. Las espinas sangrientas
dejan caer las gotas de mi melancolía.*

*Y así voy, ciego y loco, por este mundo amargo;
a veces me parece que el camino es muy largo,
y a veces que es muy corto...*

*Y este titubeo de aliento y agonía,
carga lleno de penas lo que apenas soporto.
¿No oyes caer las gotas de mi melancolía?*

Esta nota de sinceridad, despojada de cuidados y simulación nos pinta al hombre auténtico, que sufre, sueña, trabaja y canta, y que consciente de su vocación, que la vive a plenitud, se sabe —por razones ajenas a su querer— perdido, desamparado. Esta queja tan desgarradora, expresada en un lenguaje eficaz, instantáneamente crea un diálogo con el lector, y adivinamos la zozobra, la inquietante preocupación metafísica del poeta. Preocupación que se insi-

núa subterránea en sus libros de la época centroamericana, de Chile y la Argentina, y que continuará regando y humedeciendo los espacios abiertos y cerrados de su poesía. Y entre la exaltación de los sentidos, y el recogimiento de la culpa, va trenzándose a lo largo de sus 49 años el drama de la vida de Rubén Darío.

XIII

Fijemos ahora el complejo material del andamiaje de la obra portentosa del autor de *Azul*, *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*, tratando en alguna medida en el vasto oleaje de su canto, de insinuar los elementos que animaron y nutrieron su ánimo, su entusiasmo cósmico. Subrayemos como básico su catolicismo. Jamás Darío abandonó la religión aprendida en León provinciana de Nicaragua. Catolicismo que el poeta gustó de señalar siempre. Lo interesante es advertir la importancia que Darío le dio a este sentimiento religioso que identificó con una tradición venerable y universalista. Que llenó sus ensueños de artista y sus exigencias intelectuales. Cuando Darío invoca su latinidad, piensa automáticamente en Roma como centro del mundo y como eje de una visión de totalidad que incorporó las vetustas tradiciones griegas y latinas, al patrimonio de la cultura universal. Y es aquí entonces donde orgulloso incorpora lo americano como parte de ese orden armónico de cultura y lenguaje, sin olvidarse ¡claro! de su particularidad de hombre de un continente que en alguna forma sufrió un desgarró con la irrupción de la conquista, que desgajó civilizaciones que como poeta intuía admirables y misteriosas. En *Prosas profanas*, con prosa característica de sus mejores momentos recalcó: «¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de Africa, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un presidente de República, no podré saludarle en el idioma en que te cantaré a ti, ¡oh Halagaball!, de cuya corte —oro, seda, mámol— me acuerdo en sueños...

(Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenque y Uxatlán, en el indio legendario y el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman.)».

Para rubricar con lúcida concisión:

Buenos Aires: Cosmópolis.

Y perplejo exclamar: «¡Y mañana!

Y señalar: «El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: “Este —me dice— es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; éste es Lope de Vega, éste Garcilaso, éste Quintana”. Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas. ¡Después exclamó: ¡Shakespeare! ¡Dante! ¡Hugo...! (Y en mi interior: ¡Verlaine!...!)»

¡Qué uso admirable de la litote! ¿Qué escritor en lengua castellana concreta en párrafos apretados de significación universal en líneas tan lúcidas y afiladas una cosmovisión espiritual como la que externa el joven Darío? Párrafos afiebrados de lucidez, redondeados por un juicio asombroso. El poeta aparece dueño de sus intenciones, vigilante de sus ensueños y cuidadoso de sus caprichos. Lo admirable es certificar que esta ansia se convertirá en objetivo para la estructura de su mundo poético. Subrayo: esta ansia ¿por qué? ¿Qué significaría, me pregunto, no atender en Rubén Darío una preocupación que goza de atributos complejos, atributos que se confunden, se entremezclan como productos de una mente nada amansada por un método, corregida por una educación? Quien olvide al Darío cercano más a la naturaleza y se confunda o se desoriente por el refinado instrumento verbal que edifica su mito, admirará sin remedio el resplandor de la forma, y no explorará los ríos luminosos que riegan y rebalsan milagrosamente esa forma. Y aquí, entonces, irremediabilmente topamos con el misterio de la creación, de la sensibilidad que incluso a ciegas ordena por el milagro de la palabra, una realidad traspasada por la magia y la música, permeada por el entendimiento y bañada por la gracia que cae de parajes donde reina el milagro y el sortilegio.

XIV

Y el milagro y la gracia, y el estudio como soporte, como andamio, reconocemos en la obra insuperable del nicaragüense universal, que nutrido de libros y filosofía, modeló un edificio verbal de

eterna hermosura que recama y aligera la lengua de los Garcilaso, los Cervantes y Calderones. En el fragmento citado, palabras que vibran forjando su intuición del mundo, concreta maravillosamente su estética; y podríamos, paso a paso, seguir y explorar en sus grandes textos, publicados después de *Prosas profanas*, el hincapié que el príncipe del idioma realizó para ceñirse al ideal de arte que impulsó su vida errante, y que le dio sentido y armonía a sus horas de exilio, cuando la zozobra de una pena metafísica lo tortura, y las miserias de lo cotidiano muerden y amargan. Lo interesante es comprobar cómo el poeta filtra en agua de montaña las congojas turbias de la hora, las exigencias tristes del minuto, que al fuego intenso de su instinto creador, reconvierte en objetos de insinuante belleza. Cuando pienso en el Darío de la vida cotidiana que pintan sus amigos, un Darío sonambúlico y meditativo, sobrio de palabras y sonrisas, comprendo el misterio de comunicación automático que el poeta crea con el lector. La vivacidad, la idea acrisolada que hiere y perturba, el ligero humor que como oasis de distanciamiento y frescura surge sorprendiendo por su originalidad, fueron patrimonio de su genio que arrancó tonos o dibujó apuntes sorprendentes por su modernidad. En su «Responso a Verlaine», después de una tirada resonante de música, detiene como al descuido el soplo, y escribe:

*que se humedezca el áspero hocico de la fiera,
de amor, si pasa por allí.*

Y aquellos versos rememorados por Pedro Henríquez Ureña, en su ensayo sobre Rubén Darío (1905) advirtiendo la genialidad de la vena humorística del autor de *Prosas profanas*, cuando escribió en un retrato suyo dedicado «A Lola Soriano de Turcios», medio hermana del poeta:

*Este viajero que ves,
es tu hermano errante, pues
aún suspira y aún existe;
no como lo conociste,
sino como ahora es:
viejo, feo, gordo y triste.*

Pero siempre su amor consumado por las figuras ilustres que dieron lustre y prestigio al idioma, y que confortan y alivian sus sufrimientos. Siempre —en mis momentos difíciles, recuerdo

aquel soneto maravilloso de Darío de *Cantos de vida y esperanza*:

*Horas de pesadumbre y de tristeza
paso en mi soledad pero Cervantes
es buen amigo. Endulza mis instantes
ásperos, y reposa mi cabeza.*

*El es la vida y la naturaleza,
regala un yelmo de oros y diamantes
a mis sueños errantes.
Es para mí: suspira, ríe y reza.*

*Cristiano y amoroso caballero
parla como un arroyo cristalino.
¡Así le admiro y quiero,
viendo como el destino
hace que regocije al mundo entero
la tristeza inmortal de ser divino!*

Y qué decir de sus piezas removidas por un pulso esotérico, que divague en parajes de alucinación y que desciende y toca el cuerpo y hiere el espíritu, dejándonos confundidos y perplejos. Estas composiciones que despojan la expresión de giros rebuscados y las conmueve un tono ligeramente hablado, recogido en palabras de la conversación, por la profundidad de su buceo, y por el bullente núcleo de analogías y asociaciones que concitan, aparecen como tesituras en la obra de Darío, y como notas sobresalientes de la poesía en castellano de todos los tiempos. Versos que ilumina una energía sobrenatural, y que resuenan como los oleajes de un mar que oculto mueve nuestros suspiros, y quiebra con sus altibajos nuestros pensares y proyectos. Pocas veces, el castellano ha adquirido alturas como las alcanzadas por Darío en poemas memorables de *Cantos de vida y esperanza*, que trasplantan con galanura y sinceridad, el resplandor de su visión.

*¡Helios! tu triunfo es ése,
pese a las sombras, pese
a la noche, y al miedo, y a la lívida Envidia.
Tú pasas, y la sombra, y el daño y la desidia,
y la negra pereza, hermana de la muerte,*

*y el alacrán del odio que su ponzoña vierte,
y Satán y todo, emperador de las tinieblas,
se hunden, caen. Y haces el alba rosa, y pueblas
de amor y de virtud las humanas conciencias,
riegas todas las artes, brindas todas las ciencias;
los castillos de la maldad derrumbas,
abres todos los nidos, cierras todas las tumbas,
y sobre los vapores del tenebroso Abismo,
pintas la Aurora, el Oriflama de Dios mismo.
¡Helios! Portaestandarte
de Dios, padre del Arte,
la paz es imposible, más el amor eterno.
Danos siempre el anhelo de la vida,
y una chispa sagrada de tu antorcha encendida,
con que esquivar podamos la entrada del infierno.*

*Que sientan las naciones
el volar de tu carro, que hallen los corazones
humanos, en el brillo de tu carro, esperanza;
que del alma-Quijote y el cuerpo-Sancho Panza
vuele una psique cierta a la verdad del sueño;
que hallen las ansias grandes de este vivir pequeño
una realización invisible y suprema;
¡Helios! ¡Que no nos mate tu llama que nos quema!
Gloria hacia ti del corazón de las manzanas,
de los cálices blancos de los lirios,
y del amor que manas
hecho de dulces fuegos y divinos martirios,
y del volcán inmenso,
y del hueso minúsculo,
y del ritmo que pienso,
y del ritmo que vibra en el corpúsculo
y del Oriente intenso
y de la melodía del crepúsculo.*

*¡Oh, ruido divino!
Pasa sobre la cruz del palacio que duerme,
y sobre el alma inerme
de quien no sabe nada. No turbes el destino.
¡oh ruido sonoro!*

*El hombre, la nación, el continente, el mundo,
aguardan la virtud de tu carro fecundo,
¡cochero azul que riges los caballos de oro!*

Esta cuerda como un escorzo reiterado resuena y embruja las obsesiones y preocupaciones del Darío joven, del poeta adulto y del hombre otoñal. Se vislumbra oculta en la escoria de sus primeros poemas importantes, tensa y remueve rápidamente su intuición, antes de su etapa revolucionaria y transformadora de su dicción y escritura, para aparecer en su soneto «Venus», y saltar en un interrogno ambiguo que adivinamos en «El salmo de la pluma», para explayarse después en murmullo y caudal, en *Prosas profanas*, para desnudarse fascinantes en la sección «Anforas de Epicuro».

Después se suelta, derramándose como un río anchuroso que no dejará jamás de caracterizar al Darío de la madurez. Esta línea de perdurable hermosura por su significación y misterio, brinda al Darío más subyugador y brillante por la gama y profundidad de sus emociones, analogías e incentivos. El lenguaje en sus manos adquiere dimensiones que presto el juicio

*«Nada hay, en verso
castellano, que vaya
más lejos que el mejor
Rubén Darío»: Pere
Ginferrer.*

de Ginferrer para avalar el mío. Dice el gran poeta catalán: «El genio expresivo que en los mejores poemas o versos de Rubén Darío se manifiesta es tan altamente inexplicable como el que sustenta los más celebrados pasajes de Dante o Shakespeare; no ha producido una obra de conjunto comparable a la de éstos, pero sí ha dado, como ellos, líneas y páginas que se sitúan en el límite de lo accesible a la expresión literaria. Nada hay, en verso castellano, que vaya más lejos que el mejor Rubén»⁶.

Ya en *Azul*, junto a un soneto de giro tan inusitado y contemporáneo para la época, que transcribiré por su importancia, ya que encuadra y modula una línea que brotará sensual y rotunda en *Prosas profanas*, y que Pedro Henríquez Ureña por sus rasgos mundanos y cosmopolitas bautizó como la línea «frívola» de Darío, entendiéndola como expresión de un arte cuidadosamente elaborado. Arte del esmalte, del objeto de lujo y la moda. Este soneto «De invierno», tan celebrado por Sanín Cano, muestra la vena de

⁶ Pere Ginferrer, *Rubén Darío*. Serie «Autores Hispánicos», Colección Clásicos Universales, Editorial Planeta, Barcelona, 1987.

modernidad que nunca abandonó también a Darío, y que surge, inclusive en los períodos de verso reconcentrado y meditativo.

Oigamos a Darío:

*En invernales horas, mirad a Carolina.
Medio apelonada, descansa en el sillón,
envuelta con su abrigo de marta cibelina
y no lejos del fuego que brilla en el salón.*

*El fino angora blanco junto a ella se reclina,
rozando con su hocico la falda de Alen Von,
no lejos de las jarras de porcelana china
que medio oculta un biombo de seda del Japón.*

*Con sus sutiles filtros la invade un dulce sueño;
entro, sin hacer ruido; dejo mi abrigo gris;
voy a besar su rostro, rosado y halagüeño*

*como una rosa roja que fuera flor de lis.
Abre los ojos, mírame con su mirar risueño,
y en tanto cae la nieve del cielo de París.*

En vano, en años de estudio y curiosidad, he buscado con ahínco en poetas de la época, poema o versos de tan declarado clima moderno como este hermoso ejemplo de originalidad poética. El poeta nicaragüense asimila en forma y estilo ambientes que desconoce, y que escruta gracias a su poderoso olfato intelectual y gusto. Sin embargo, entre mezclado a este dejo jubiloso, aflora esa subterránea oleada agonista y misteriosa. En su soneto «Venus», concentra y explota en forma y contenido al poeta genial que remozará la tradición lírica castellana, y fundará una nueva expresión, y renovará el patrimonio de una lengua milenaria. Oigamos la voz del poeta:

*En la tranquila noche, mis nostalgias amargas sufría.
En busca de quietud, bajé al fresco y callado jardín.
En el oscuro cielo, Venus bella temblando lucía,
como incrustado en ébano un dorado y divino jazmín.
A mi alma enamorada, una reina oriental parecía
que esperaba a su amante, bajo el techo de su camarín,
o que, llevada en hombros, la profunda extensión recorría,
triunfante y luminosa, recostada sobre un palenquín.*

*¡Oh reina rubia! —díjele—, mi alma quiere dejar su
crisálida
y volar hacia ti, y tus labios de fuego besar;
y flotar en el nimbo que derrama en tu frente luz pálida,
y en siderales éxtasis no dejarte un momento de amar»,
El aire de la noche refrescaba la atmósfera cálida.
Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar.*

XVI

Ahora, rápidamente por la necesidad de remarcar el asunto que se distingue sobresaliente en la visión del mundo de Darío, forzosamente recorro a citar composiciones que por su trascendencia se vuelven obligadas de transcribir. Basta escoger de *Prosas profanas*, por la inquietante insinuación del misterio, para ubicar como prototípico el agonismo que nunca dejó de aflorar y residir como terca raíz en los instantes cuando la lectura superficial podría suponer al poeta abandonado gratuitamente al juego verbal y la nota ligera. No necesito insistir en «Las ánforas de Epicuro» para rubricar mi acierto. En «Yo persigo una forma», dice Darío:

*Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,
botón de pensamiento que busca ser la rosa;
se anuncia con un beso que en mis labios se posa
al abrazo imposible de la Venus de Milo.*

*Adornan verdes palmas el blanco peristilo;
los astros me han predicho la visión de la Diosa;
y en mi alma reposa la luz, como reposa
el ave de la luna sobre un lago tranquilo.*

*Y no hallo sino la palabra que huye,
la iniciación melódica que de la flauta fluye
y la barca del sueño que en el espacio boga;
y bajo la ventana de mi bella durmiente,
el sollozo continuo del chorro de la fuente
y el cuello del gran cisne blanco que me interroga.*

Y centro aquí mi juicio, para exaltar y valorar la máxima nota de su concepción del mundo, concentrando los elementos y

emblemas que estructuraron su visión. El cisne, ave aristocrática que se convierte en correlato para expresar asociaciones y analogías, aparece nimbado por una síntesis que deparará un desarrollo evidente en la poética de Darío. No sólo sugiere el enigma en la variable gama de ecos y tópicos. Insinúa también, la sensualidad que invoca su símbolo, y repercute como un objeto de una metafísica elaborada por el poeta para darle sustento a su vida de creador. Parecería que el emblema desaparece para darle cabida a una realidad de pura belleza que teje y desteje el poeta a lo largo de su búsqueda apasionada. Y junto al cisne, Venus, como obsesión y divisa. ¡Y qué decir de la cruz! ¡De la luz!... Símbolos para el Darío religioso que identificó con los evangelios. ¡Con la Biblia!... Amalgama maravillosa para pintar su personalidad, siempre acicateada, hostigada por sus sentidos en guerra y su alma que envuelta en la música de los números quisiera volar hacia los astros. El poeta que canta a Leda, al ruiseñor, al sol, a la rosa, a la lira, fiel a sí mismo dijo en el poema XV de *Cantos de vida y esperanza*:

*¡Oh, miseria de toda lucha por lo finito!
es como el ala de la mariposa
nuestro brazo que deja el pensamiento escrito.*

*Nuestra infancia vale la rosa,
el relámpago nuestro mirar,
y el ritmo que en el pecho
nuestro corazón mueve,
es un ritmo de onda de mar,
o un caer de copo de nieve,
o el cantar*

*del ruiseñor,
que dura lo que dura el perfumar
de su hermana la flor.*

*¡Oh, miseria de toda lucha por lo finito!
El alma que se advierte sencilla y mira claramente la gracia
pura de la luz cara a cara,*

*como el botón de rosa, como la coccinella,
esa alma es la que al fondo del infinito vuela.
El alma que ha olvidado la admiración, que sufre
en la melancolía agria, olorosa a azufre,
de envidiar malamente y duramente, anida
en un nido de topos. Es manca. Está tullida.*

¡Oh, miseria de toda lucha por lo finito!

Y recalco entreverado el caudal persistente de la tradición ocultista, que tocó fuerte en el ánimo de la mayoría de los poetas excepcionales de la época, en varias y diversas literaturas, y que se explica por la angustia existencial de la hora, y por la zozobra intelectual que repercutió en las mentes más lúcidas por el desvío y atajos imprevistos que los mitos y utopías progresistas habían llevado a los pueblos. Darío sobresale, se distingue de cualquier poeta contemporáneo suyo, que escriba en cualquier lengua, por el temperamento limpio de complicaciones y refinamientos racionalistas, y por el peculiar instante de postración del castellano, que esperaba, no obstante, la senda entrevista por precursores, una personalidad que expresara una variedad de atributos de orden subjetivo, que entremezclara en un feliz resultado el genio y el estudio, la perspicacia y la gracia. Sólo encuentro en Yeats igual fuerza y misterio, posiblemente por ser ambos poetas nacidos en países periféricos, lo que les permitió —sin duda— mirar la tradición de su lengua desde un ángulo favorable, y remontar hacia el pasado la mirada escrutadora y eficaz, para adivinar y sentir en proporciones que adquieren la dimensión de un auténtico descubrimiento el cambio de sensibilidad y música que introducen el lenguaje, que después de ellos, filtra voces que invade el genio matinal de la lengua.

Darío sobresale, se distingue de cualquier poeta contemporáneo suyo que escriba en cualquier lengua.

De ahí, la impronta inusitada de Rubén Darío, que permite parangonarlo con poetas que en situaciones tan especiales de la historia, fueron decisivos para avanzar y fundar y cambiar las perspectivas de una literatura, y Pedro Henríquez Ureña, taxativamente lo retrató en su obra admirable *Las corrientes literarias en la América hispánica*, subrayando: «Después de 1896, en que publicó (en Buenos Aires) *Prosas profanas*, más todavía después de 1905, en que publicó (en Madrid) *Cantos de vida y esperanza*, Rubén Darío fue considerado como el más alto poeta del idioma desde la muerte de Quevedo. Hacia 1920 se inició la inevitable reacción en su contra, pero, sea cual fuere el juicio definitivo que merezca su obra, su influencia ha sido tan duradera y penetrante como la de Garcilaso, Lope, Góngora, Calderón o Bécquer. De cualquier poema escrito en español puede decirse con precisión

Explorar el universo de Darío exige cualidades de mente y corazón, es como descubrir un mundo nuevo.

si se escribió antes o después de él. Sus admiradores sintieron la fascinación de sus imágenes llenas de color, su riqueza de alusiones literarias, su felicidad verbal, y la infinita variedad, flexibilidad y destreza rítmica de su verso, en la que sobrepasa a cualquier otro poeta de nuestro idioma y se iguala a Swinburne en inglés. Sus detractores le reprochan su preciosismo, su amor

excesivo por el mundo externo —en lo que se asemeja a Góngora—, y le hallan falta de una rica intimidad como la de Garcilaso o Bécquer, de una hondura filosófica como la de Fray Luis de León o Quevedo. Su vida emocional fue ciertamente estrecha, y durante sus años mozos pudo parecer superficial; pero posteriormente, en algunos de los

Cantos de vida y esperanza y en el «Poema de otoño», llegó a alcanzar la intensidad de la desesperación. Estos poemas al menos, no dejan duda acerca de su grandeza. Había dado al idioma su más florida poesía, igual a la de Góngora en su juventud, dióle también, en su madurez, su poesía más amarga comparable a la vejez de Quevedo».

Explorar el universo poético de Rubén Darío, exige cualidades de mente y corazón. Es como el descubrimiento de un mundo nuevo, en que engarzados a filigrana, nudo, apretón y abrazo, se abren bajo la luz del sol los deltas de ríos ignorados, y revuelan espuma de océanos que no se encuentran en cualquier geografía. La tierra está ahí, delicada y revuelta, confusa y recogida, estrechando sus valles, soltando sus llanuras. Entre el montón de piedras hay pirámides mayas y ruinas incas, y soliviado por el dulzor de la hierba en la colina, frente al mar de Homero, se descubre el templo griego. Sobre la cabeza entonces de la esfinge vuela la paloma de Venus, y en el fondo del paisaje se alza la cruz de nuestro destino. Ese que sella a los poetas, que Vallejo recordaba en sus momentos de poesía, invocando al Darío de las Américas celestes:

*Mis ojos, espantos han visto;
tal ha sido mi triste suerte;
cual la de mi Señor Jesucristo,
mi alma está triste hasta la muerte.*

*Hombre malvado y hombre listo
en mi enemigo se convierte;
cual la de mi Señor Jesucristo,
mi alma está triste hasta la muerte.*

*Desde que soy, desde que existo,
mi pobre alma armonías vierte.
Cual la de mi Señor Jesucristo
mi alma está triste hasta la muerte. ♦*

José Luis Rivas

José Luis Rivas (1950, Veracruz, México) es poeta y traductor. Ha ganado importantes premios como el «Ramón López Velarde». Entre sus libros destaca *Luz de mar abierto* (Editorial Vuelta, 1992). Ha traducido las poesías completas de T. S. Eliot, Saint John Perse, Arthur Rimbaud y Derek Walcott.

RIO

La memoria es una especie de cumplimiento,
una renovación
—es más: una intuición:
los espacios
que abre son lugares nuevos...
Ninguna derrota
es nada más derrota:
el mundo que abre es siempre
un lugar antes insospechado.
Un mundo perdido es un mundo
que nos llama a lugares inéditos:
ninguna blancura
(perdida) es tan blanca
como la memoria de la blancura.

William Carlos Williams
(Traducción de Octavio Paz)

El sin cesar pide el olor pide el sabor pide el color
de un cuerpo de mujer
Su elasticidad
Su mentira
Lo que en su nacarada carne castamente se ríe de la
[muerte]

Pierre Jean Jouve

I

*Era claro en extremo:
por la angosta ribera
yo no podía dar un paso adelante
(tampoco desandar lo caminado)
porque los dos me hablaban a la vez
porque los dos me halaban en sentido contrario:
madre y río.*

No digas que olvidaste

esto y aun aquello.

No bagas como que nadie te conoce.

Estás prendido aquí

en lo hondo de mis ojos

por fieles alfileres.

No podrías negarlo

Además ¿qué podrías tu ocultarme?

(Mi madre terminaba acordándose conmigo:

Soy un trompo zumbador

madera de naranjo

llevada al torbellino primero por un torno)

Y aunque yo comprendía

que nada iba a quedar de aquello

(o que, en caso remoto,

si eso pasaba,

sería del todo diferente)

también era muy claro

que ya nadie podía

tomar aquel sitio.

Y eran mudas en tanto

esas palabras

que ahora escribo aquí.

Mi madre apretaba más el paso

y las parvadas de papanes

que aquella tarde vi

nublar el sol a ratos

vuelan ahora en una bandada

tan rala

*que el silencio expectante
les cede su rincón
en este aparte.*

*El río vigoroso
aflojaba su garra
clavándome los ojos
Y pronto la ribera con sus chozas
y sus palos de humo
pardeaba como un gato.
Mi prima agonizaba
sobre un catre de lona.*

*Un curandero negro
le chupaba un tobillo.
Ya no tiene remedio*

*Eso dice el doctor
—siseaba muy quedo tía Chagüita—
Sólo nos queda esta esperanza.*

*Y el hechicero negro
lavaba aquella herida
y luego la sorbía con delicia
lo mismo que a un ostión abierto.
Yo me moría de celos muy negros.*

*La tarde se entregaba
al igual que Regina.
Me sentía muy enfermo y sollozaba.
Con sus ojos enormes
mi madre me pedía compostura.*

*Por la ventana
reptaba el lento ofidio de las aguas*



de la pretina
 levantándome en vilo
 ante la herida de Regina:
 rosada cauri.
 El olor de un galán de noche
 (viejo chocho)
 barría con escoba de palmas
 el corredor en sombras.
 Música apaciguante
 se adueñó de la casa
 y las pisadas del brujo
 (que volvía del patio
 por la crujiente grava)
 me hicieron implorar
 como tal vez nunca más vuelva a hacerlo.
 Luego de un rato
 por el óvalo gris de la ventana
 la luna escuálida
 se fue engastando al marco
 sesgada por su sombra.
 (Su luz amarilló la luna del chinero
 barnizó la repisa con su búcaro
 y luego se posó en el nácar de un dije.)
 Cruzó la pieza
 la ráfaga del gato
 y cayó el cortinero
 como telón de luto.

Esa noche volvimos en silencio.

*En la ribera
quedaban las orejas aguzadas
de dos horquetas
sin el tiznado alambre
que antes vimos dar vueltas
ahumando un robalo.*

Como las rezanderas

*La Peñita empezaba
su vela en escorada bajamar
con el primer sereno.*

Cual acordeón de plata

*salpicante manjúa
acordonaba aquel río obcecado
que me hala todavía
con escamosas aguas
cerca de aquel tobillo
picado de culebra.*

Siglo de Ogro

BIO-NO-VELA CIRCULAR

Manlio Argueta

Hay dos imágenes fundamentales en mis primeros recuerdos de niño. He dejado que flameen sus banderolas en prolongado sueño para reavivarlos en esta ocasión

escribo cuando llega un momento en que las interioridades dejan de pertenecer al escritor. Incluye pequeñas perversidades; hechos que recorren la inocencia o forman parte del sueño ideal

la fuerza de rememoración hace que las confesiones tengan más del poeta que del narrador

en todo caso es momento de no delimitar lo ilimitable. Poesía-prosa, poema-novela, confesión-ficción, memoria-ensayo, navegan en las mismas aguas. Inocencia y maldad igual niñez y poesía, por eso podemos afirmar que no hay poetas enteramente bondadosos ni realistas sino poetas de la verdad, aunque ésta sea inventada; y por ello el poema es considerado como reducto maligno o expresión radical que se revierte en una especie de delito contra la sociedad

Manlio Argueta (1935) ha publicado cinco novelas. Ganador de importantes premios internacionales, su obra ha sido traducida a varios idiomas. Presentamos los primeros capítulos de su última novela, que pronto sacará a la luz la Dirección de Publicaciones e Impresos.

el escritor-poeta dice cosas a sabiendas que perjudica el ritmo cotidiano de la vida o no es poeta; te cagás en la tuya y en la del vecino, pero no por puro gusto sino para beneficio de los que aún ignorás ya sea porque no han nacido o porque viven en mundos desconocidos

el poeta es historia, el narrador la escribe

todo lo que le ocurre en la vida se trastroca en poesía y, por tanto, es verdad irreal que significa verdad irreverente, increíble, registros mentales se funden con los sueños si se cuenta con apenas tres años y medio

edad punto de partida que Alfonso Trece ha memorizado por un fundamental acontecimiento, fue cuando nos trasladamos a casa propia donde, medio siglo después aun vive mi madre, situada en las cercanías del barrio más conmovedor de San Miguel: Milagro de la Paz; a pocos metros de la calle de La Amargura y del estadio municipal

he revisado la fecha de ese traslado, que recuerdo muy bien. Tengo tres años y medio, demasiado mínima para pensar que se existe, pero lo suficiente para saber que la edad de la razón descansa en la primera memoria

recuerdo la trágica muerte de mi perro mascota, el primer muerto en mi vida

aunque más que mascotas los perros son guardianes de familias solitarias que se definen con sencillez y simplicidad: perro colacho, por decir pelo ensortijado; de color blanco; se llamaba Muñeco

tanto el animal como yo, estamos limitados para no salir a la calle, para ello mis cinco mujeres se aseguran colocando la baranda de madera en la puerta

la muerte de Muñeco ocurrió porque aprendí el truco de subir la baranda y pasar por debajo; la segunda vez que lo hice, el perro se escapó

había aprovechado que una de mis mujeres me dejó solo cuando se iba a bañar debajo del palo de mango, en el centro del patio; Muñeco dio un salto desde las gradas y luego siguió hacia la casa de enfrente para caer directamente bajo las llantas del quizás único carro que había en San Miguel y que posiblemente era primera vez que circulaba por esa calle empedrada, al final de la Sexta Calle Poniente.

Muñeco se sacó la lotería al revés. Alfonso Trece Duque llora.

(Pasa al 13)

2 .

Matar un chucho es como matar a un cristiano, es el único guardián de los pobres, sus ladridos dan la señal cuando un desconocido invade la casa; son los primeros que agorizan cuando los criminales asaltan al grupo familiar. Por eso hacen papel de nagual o mastines. Lloran con uno en caso de quedar vivos. Sólo les falta hablar y que nos digan sus sentimientos y pesares. Si morimos, algo de nosotros queda en ellos y lo mismo si ellos mueren, nosotros quedamos sepultados en vida.

Nuestra casa-cuarto-habitación-a-la-calle quedaba a unos cien metros del hospital de tuberculosos, denominado simplemente «el pabellón», parte del hospital general, pero separado de éste por la Calle de la Amargura, ahora Novena Avenida Sur; en la esquina formada con la calle del Cementerio; para la mayoría de gentes, según recuerdo las expresiones de mis mujeres, «el pabellón» es casa infierno. De altas paredes y órbitas de calavera en lugar de ventanas, donde se colocaban mis ojos para observar el interior de muertos vivientes.

Herminia, una de mis mujeres que me cuidó desde la infancia hasta la adolescencia, me sube en sus hombros para poder espiar por las órbitas-ventanas y le cuento lo que veo.

—Decime, ¿qué ves, Alfonso Trece?

—Veo a una mujer vestida de blanco, sin pies, camina deslizán-

dose en el aire. —Herminia me bajaba rápido y la oía decir ave maría purísima, mientras se tapaba la nariz con su delantal.

Pero cuando pasaba con cualquier otra de mis mujeres mayores, no me soltaban de sus manos, se hacían al otro lado de la calle y se persignaban mientras se cubrían nariz y boca con un pañuelo.

En «el pabellón» iban a terminar los enfermos de tuberculosis, una especie de cámara de la muerte. Según mis mujeres nadie salía vivo de ahí, por eso me habían indicado que nunca debía pasar cerca del lugar, porque estaba habitado por fantasmas; una de mis mujeres les llamaba «cadáveres con vida», y eso era lo que más temor daba; un concepto que me confundía pero no por ello apagaba mi curiosidad, quería ver los muertos vivientes, pues los muertos-muertos yacían bajo tierra en el cementerio, situado a dos cuabras de mi casa. La prohibición no tenía efecto cuando Herminia me llevaba a pasear al cementerio. Se me inculcaba el temor a los muertos-vivos y rendir veneración a los muertos verdaderos.

Los cadáveres se deslizan en el aire, los adivino hablar no sé que cosas, lo percibo a través del movimiento de los labios. En ese entonces tenía la convicción que la diferencia entre los vivos y los muertos era que estos últimos no reían ni tenían voz. Sonrío y hablo, luego existo. Por eso pensaba que dormir era un modo de acostumbrarse a agonizar todas la noches.

(Pasa al 6)

3 .

Tres o cuatro años más tarde volví a pasar por mi propia cuenta por «el pabellón». Casi toda mi infancia viví en los alrededores del hospital y del cementerio.

—Si nos toca la muerte estamos a un paso de los doctores, a dos del cementerio y a tres de la morgue —decía Herminia.

“Residíamos en esa zona porque era el único lugar modesto que estaba a la altura de mis bolsillos y de los de tu abuela”, dice en

el presente mi madre. “Las que más trabajábamos era tu abuela y yo, había que prepararse para la prole futura y ayudar a los hermanos varones que habían quedado en Usulután”; apoyar además a las otras cinco mujeres: Herminia, Lastenia, Elvecia y Ena, ésta apenas había cumplido ocho meses.

En realidad sentía temor de pasar por el pabellón, pero otra vez bajo mi propia responsabilidad de siete años lo hice en compañía de mis amigos Leonel Estrada y Alfredo Sánchez. Caminamos por los salientes de la pared hasta llegar a una ventana-órbita-de-calavera. Nos asimos de los barrotes y flexionamos el cuerpo hacia arriba, para atisbar el infierno. En esas aventuras nos damos cuenta cuando están operando porque es la única ocasión que las luces del barrio se encienden en horas del día, luces pispileantes que hacen temblar ante la conmoción de saber que a alguien le están escudriñando la muerte dentro del cuerpo.

Así me dí cuenta la hora precisa que operaban a Crista de los ojos.

“En estos momentos tu mamá está en la mesa de operaciones, pero no te preocupés Alfonso Trece”, dice abuela quien ha llegado a cuidarnos al mesón «Cecilia». La familia vive ya en casas separadas. Abuela en casa propia y nosotros en el «mesón», donde arrendamos una pieza a orilla de calle, esquina opuesta a la casa de doña Margarita Alvarado, donde vivimos por primera vez luego de la separación familiar.

Cuando la madre se fue de donde abuela, la señora Alvarado le había ofrecido un cuarto semi destruido, por el cual no le cobraría renta, pues había sido espacio para encerrar a los puercos y en esos momentos estaba desocupado. Con su gran sentido del humor, que conserva a sus noventa y un años, la madre se echa a reír cuando le recuerdo esto.

Ella lo confirma:

—La niña Margarita Alvarado nos dio posada, un cuarto de adobe sin repellar, ennegrecido por el hollín pues antes de ser porqueriza fue cocina de leña.

Interrumpo:

—Había un horcón de gancho que sostenía el techo, pensé que se nos podría venir encima —le digo, para dar fuerza a mis recuerdos de edades aciagas.

—Eso no es nada —me responde sin dejar de reír— cuando nos acostamos, la cama se hundió en el piso lleno de agua. —Se siente orgullosa de haber sobrevivido y no dejarnos padecer hambre y haberme enviado a la escuela, inclusive al kinder. Viviendo en la porqueriza fui al único kinder de San Miguel, el «Dolores Souza».

La casa de la señora Alvarado es ahora la casa renovada, moderna, de esquina, donde está la funeraria Guatemala. Como se podrá advertir andamos siempre emparentados con casa de muertos.

(Pasa al 120)

4.

El bombillo está encendido a las once de la mañana, miro sus párpados que pispilean como si fuesen el pulso tembloroso de los cirujanos. Sus intermitencias son un golpe al corazón de un niño. También veo los ojos negros y rasgados de Lastenia abuela, mujer mayor de las cinco. De ella he heredado sus ojos adormilados como expresando tristeza profunda, pero sólo significa que se puede morir a edad temprana, como ocurriría con la abuela. Observo ahora en su fotografía oval, después de cincuenta años de muerta, su piel aindiada, falda larga que llega a los tobillos, color de medio luto, desde que se dejó de su marido y se fue de Usulután a San Miguel: flores negras sobre un fondo blanco o al revés, flores blancas sobre tela negra, fibra de algodón; chancletas de lona azul y suela de cuero de cerdo, tipo calzado chino, aunque eran hechas por artesanos de San Miguel. Tenía un pequeño lunar en uno de los párpados superiores; ojos café claro. La mejor cualidad de ella era que le daba importancia a mis interrogantes de niño mayor aunque a veces me sentía celoso de mi prima Margó. “Calmate, Alfonso T. —decía mi abuela— lo que pasa es

que con tu prima Margó tenemos muchas cosas en común porque somos mujeres”.

A mi edad no lograba comprender la diferencia. Pero los celos se me olvidaban cuando me llevaba a comprar a la pequeña tienda de barrio, donde veía unos pequeños folletitos con carátula a colores y ella me decía que eran cuentos de hadas que Crista —la madre— se los había contado. Hada me sonaba a fantasma. Pero atiné un poco que la madre sabía cosas que la abuela desconocía: cuentos de hadas, por ejemplo.

En esos momentos yo sólo podía admirar los colores de los libritos a través de la vidriera; pero me presentó como su nieto a los propietarios, Francisco Estrada el padre de Leonel, mi amigo de infancia, y su esposa Elena. Creo que ese matrimonio fue mi primera amistad con personas mayores, aunque a veces doña Elena no podía evitar cierta sorna hacia el niño, por mi manera de hablar, pues mi pronunciación era diferente a los de mi edad; aunque yo no le daba mucha trascendencia. Nada más es un recuerdo. Me hacía repetir lo que yo le pedía a la abuela, para poder escuchar mi voz añorada.

(Pasa al 118)

5 .

Las hadas y lo ogros eran para mí como los fantasmas que conocí a los tres años en el hospital de tuberculosos. Conocí también un hada de verdad, aunque para mí era ángel desnudo, se llamaba Rosita, con la feliz diferencia que a ésta la podía tocar con mis dedos y ella se dejaba como si estuviera posando para que la dibujara en mi memoria; ángel niña, contrastaba su imagen con los tuberculosos que eran medio vivos o medio muertos, no se sabe; Rosita era llena de gracia como el Ave María. No sé si llegó del aire, pero era signo de vida a diferencia con los fantasmas que veía en la casona de ventanas tétricas, que me daba el conocimiento de la desnutrición y del hambre reflejada en los ojos ajenos. Me llamaba la atención que en las calles había visto seres semejantes y que quizás debían estar encerrados, ¿por qué tenerles miedo? Desde entonces, pese a la educación familiar, ningún

fantasma me atemorizaría y vería a los seres murientes como personas a quienes debía interpretar su idioma de pobreza.

(Rosita vestía de blanco y rosado, casi siempre luciendo una flor de papel en el pelo). A los siete años hice la travesura de alejarme dos cuadras con Leonel y Alfredo para ir a espiar al interior del «pabellón», para satisfacer la curiosidad frustrada de mis tres años, cuando me subía en los hombros de Herminia para ver y no ver por las ventanas, contraviniendo las disposiciones de la abuela de no acercarse al lugar. “Están medio muertos, hay que tener cuidado, ni siquiera verlos porque contaminan”, resonaban sus palabras. (Los muertos-vivos son terribles, Rosita era bella).

Herminia preguntaba:

—¿Qué mirás, Alfonso T. Duque?

Respondo:

—Unos señores y señoras que no tienen pies. —Caminaban sin tocar el suelo, como si volasen.

“La tuberculosis es mortal”, dice con énfasis mi abuela.

—Tu abuela exagera —replica Herminia— con una vez que pasemos no nos vamos a contagiar. —De carácter siempre rebelde y con tendencias a la subversión; en todo caso, ella también quería curiosear a los medio vivos; de temperamento difícil, cuando se enojaba asumía papel de empleada doméstica y mis mujeres eran sus patrones. Así se rebelaba ante la abuela o la madre. Realmente, con Herminia había un vínculo familiar. En todo caso siempre vivió en el círculo de la familia como hija de crianza de mi abuela, ayudando a los quehaceres de la casa y más tarde dando protección, en todo lo que se le requería, a los hijos de las hijas de la abuela, incluyéndome a mí. Cuando niño mayor me cocinaba los garrobos y tacuazines que yo mismo cazaba. La madre Crista nunca quiso comer ni cocinar ese tipo de manjares, de modo que el banquete me lo daba con Herminia, sus dos hijos, Miguel y Ocar, y un sobrino bajo su tutela: Herminio. (A Rosita solamente la recuerdo a mis tres años y medio en esa casa de la

calle de la Amargura y a los siete cuando estoy sentado en las gradas del hospital San Juan de Dios)—. Ella hace más grandes las cosas de como son de verdad.

(Pasa al 50)

6 .

Me he encontrado con Herminia al regresar a mi país después de veintiún años de ausencia. Tengo más de cincuenta y cinco años y ella tendrá setenta y cinco. No he perdido la imagen que siempre tuve en mi memoria: blanca como la leche, pequeña de estatura y ojos amarillos.

“Durante la guerra casi siempre vino de visita, ahora nos encontramos más seguido porque su hijo se sacó la lotería y lo primero que hizo fue comprar un carro”, dice la madre haciendo alusión a Herminia y a su hijo Miguel. Esta no sabía que yo visitaría a la madre, de manera que fue una coincidencia el encuentro, luego de cuarenta años de no vernos. Su reacción de aparente ausencia de emociones no es extraño en ella. Me saluda sin emotividad, sin comentarios: “¿Cómo estás, Alfonso?”. Y luego se le acaban las palabras. Siempre fue así: parca, inexpresiva, de apariencia fría, aunque de corazón sano y generoso.

Herminia no pierde su temperamento inescrutable, casi podría decirse despojada de sensiblería externa, su saludo es como si nos hubiésemos visto el día anterior. Es parte de la mujer-patria, signo vital de mi país que casi no existe y que abandoné tantos años para salvar mi vida y poder escribir algún día lo que nunca pude en mis años de joven. Nunca la vi enferma, nunca descansando, ni tomando vacaciones o de paseos en algún lugar, ni siquiera nos quiso acompañar cuando la madre nos llevó a conocer el mar para que no nos contaran mentiras. Ni siquiera visitaba la iglesia, aunque pude darme cuenta que tenía quejadumbre de silencios, lo que la hacía reaccionar contra ella misma, su único defecto.

Al fin se anima a hablar: “Con tu mamá hablamos siempre de vos, yo siempre pensé que estabas muerto y que ella me engañaba”, dice con su sonrisa de anciana, voz pausada, proverbial, india blanca, sabia, recatada en su humildad, no ha guardado amarguras ni resentimientos. Fuerzas escondida le han permitido

sobrevivir luchas contra las enfermedades, guerra, dolores y pobreza.

(Pasa a 3)

7.

Por la tarde Herminia me lleva al cementerio, la parte correspondiente a los «pobres», más extenso y húmedo que la parte donde estaban sepultados los «ricos» dividido sólo por un cerco de piedras de volcán. Herminia me llevaba tomado de las manos para que no me fueran a raptar los ladrones de niños. Me gustaba ese lugar por su clima especial. La calle penetra hasta el fondo del cementerio de los pobres, a los lados hay hileras de amates cuyas ramas entrelazadas forman un techo resplandeciente de hojas eléctricas, por eso atraen a los rayos; también hay flores de clavellina, que crecen de un árbol siempre desnudo de hojas, una flor sin pétalos y formada por cientos de hilos rosados, sus estambres están envueltos por cépalos rojos, a manera de copa de vino; sus flores son como las escobillas que usan los barberos para pasar el jabón por la cara.

Es un tesoro tener la clavellina pues permite inventarse varios juegos con sus hilos, flor que nunca más en mi vida he visto a no ser en el cementerio de San Miguel. Al finalizar ese recorrido, ya de retorno, hacemos parada en la sección de los «ricos», sus sepulcros blancos y adornados con ángeles de mármol; a veces recubiertos con azulejos italianos que contemplamos sorprendidos por su apariencia de cristal. Una arquitectura que sólo había visto en esos sepulcros. Admiro las criptas barrocas, especie de capillas reducidas, con sus mármoles fríos retando el tiempo. A diferencia de las casas que conozco, paredes de adobe, techo de varas y tejas rojas de barro cocido.

En los paseos participa Miguel, el hijo mayor de Herminia, que lleva en sus brazos, tres años menor que yo. Más tarde compartimos una niñez de juegos de grandeza y fantasías. Nos disputábamos las cosas más nimias. Eramos como hermanos aunque a veces se comportaba posesivo con sus cosas que nunca eran de mayor valor a no ser el que le dábamos nosotros a nivel de carencias: una hoja de nance o de amate que tuviera coloración llamativa, una piedra con un puntito brillante que nos parecía plata

incrustada, un estambre de clavellina, un botón de hueso; un pedazo de vidrio o de loza china (que les llamamos güiste y chi-güiste, respectivamente); una semilla de forma rara, una corcholata; a veces una canica o un pedazo de madera. Lo que fuese con tal de decir que era pertenencia nuestra. Los tesoros ocultos, parte de nuestra cotidianidad, valiosos en la imaginación de niños no interesados en vivir sino en soñar, aunque nos fuera difícil establecer la diferencia.

(Pasa al 110)

8 .

Tuve afición por los animales, aunque no siempre para el bien de ellos, pues los garrobos y las iguanas eran mis víctimas cotidianas, les abría el vientre para sacarles sus huevos, si eran hembras; si eran machos, me los guisaba Herminia. A las hembras, luego de sacarles sus sartos de huevos, las cosía, las curaba con ceniza y lo iba a dejar a sus cuevas para que siguieran viviendo. Los huevos los comemos en salsa de algaúste. Creo que no tuve amor por los garrobos ni por los gatos. Pero tengo preferencia con los perros. Siempre hubo un perro en casa. El deceso de Muñeco me dejó la rara sensación de lo que significa el límite entre la vida y la muerte. La respuesta de mi memoria fue tardía al escribir a los veinte años un poema, que perdí y apenas recuerdo el primer verso. Nunca revelé a mis mujeres que yo había levantado la baranda. Desde entonces aprendería a aprehender el valor de los silencios y la importancia de saber administrarlos con sabiduría; para la literatura es fundamental. Necesité escribir poemas para pagar las deudas de infancia, entre ellas el accidente de Muñeco o el amor efímero de Rosita.

Las mujeres lloran bajo mi contemplación la muerte del perro. Yo me mantengo sereno quizás para ocultar la propia culpa. Mi memoria se borra cuando reparo años después que no soy el menor de la familia, cuando ya vivimos en casa de la abuela, en la Calle Colón, juntos con tía Lastenia y su hija Margó, Elvecia, la madre Crista y su hija recién nacida, Ena, la más chica de la familia de mujeres en ese entonces; casi al mismo tiempo nacería el hijo de Herminia, Miguel; luego vendrían los primos Ennio, Ever, Noel y las hermanas Ena, Nerith, Antonia y Narcedalia.

Tanto tiempo ha pasado desde esos tres años y medio, tengo la fotografía exacta en mis ojos, prolongación de la memoria: la casa de enfrente, pintada de azul y blanco y un pequeño corredorcito, a orilla de calle, bordeado por un balcón de media altura con barrotes de madera torneada. Nada de eso existe ahora, sólo la calle y mis circunstancias. El pabellón de tuberculosos dio paso a un edificio moderno en los años noventa de este siglo, con cristales y mampostería; nada que ver con muerte ni con los muertos vivos por la tuberculosis. Muchos, o todos, son polvo enamorado en la huesera del cementerio, ahí donde nos llevaba Herminia a su hijo Miguel y a mí a espiar los muertos de verdad; en un foso bordeado por una construcción que parece campanario; aunque nunca vemos nada por la oscuridad que hay en su interior, el techo no deja entrar la luz del día, percibimos extrañas fosforescencias.

Conversando con la madre, medio siglo después, a mi retorno de mi prolongada emigración en Costa Rica, sobre la muerte de Muñeco, me dice que no recuerda nada, que quizás nunca tuvimos ese perro; y que yo debo poseer una gran memoria para describir los detalles. Me lo dice a mí, que apenas puedo decir un verso de los míos de memoria, ni siquiera es completo el único verso que recuerdo de «Elegía a un perro»; que según el poeta Roque Dalton es de mis grandes poemas, escrito a los veinte años y perdido en una de mis tantas emigraciones forzosas. “O quizás forma parte de tus sueños”, dice mi madre mientras percibo por la radio a Kurt Cobain, el poeta maldito de *Nirvana* que se suicidó a los 27 años. La interrumpo para preguntarle que si le gusta esa música y me dice que sí; aunque no la entiende la prefiere a esas bayuncadas que sólo hablan de meterla y sacarla más, más y más, o hacer el amor con diez al mismo tiempo: “Falta de inteligencia de esa Alejandra”, protesta. “No me explico por qué tiene que bajarse los calzones y enseñar sus tatuajes en la torta y en el culo”. Le resulta difícil entender el mundo actual, insiste. Prefiere oír música en inglés, aunque dicen que tiene mucho del diablo: “Por lo menos así no me doy cuenta de lo que significan las palabras”. La conversación sobre la muerte de Muñeco queda en segundo plano ante la fuerza del sistema nervioso electrónico. La escucho con admiración y respeto, sin contradecirla en nada; después de tantos años de separación es agradable ser todo oídos ante la voz de Crista.

(Pasa al 116)

9.

La madre puede decir a los noventa años los poemas que se aprendió con exactitud entre los doce o quince; además de los poemas, puede recitar las lecciones en prosa contenidas en los relatos del libro *Mantilla*. Lecturas que nunca volvió a tener después de su adolescencia. Quizás por eso le es posible sentir el ritmo y otro tipo de sonidos de Cobain y Bono aunque no comprenda el significado de las palabras que los acompañan. “Además, que otra cosa voy a oír si no tengo donde escoger”. Le replico que no la estoy recriminando, sólo que me parece sorprendente que escuche esa música; que la electrónica es una extensión de los sentidos; otro poder basado en la posesión de nuestros sentimientos. Aunque esto último no se lo digo.

Le insisto, pero ella me ratifica. No recuerda nada de lo del perro y me explica que los largos poemas puede decirlos a sus noventa años porque se los grabó para siempre; sabía que no volvería a tocar un libro después de los dieciseis años, al dedicarse a trabajar con su madre y convertir después en realidad su sueño de tener un hijo. Perros podemos tener muchos. Poeta sólo uno.

“Imaginate, en nuestro árbol familiar de mil años sólo tenemos un poeta” —reparo que no ha perdido la lucidez de sus años jóvenes cuando educó al grupo familiar ofreciendo con su memoria el producto de sus lecturas poéticas y morales. Ella es la única persona que con orgullo me corona con el título de poeta. “A lo mejor lo heredé de algún tatarabuelo sacerdote poeta indígena”, le digo en broma. Afirma Tarquino Argueta que cuando la madre tenía doce años reunía a todos los hermanos, pues ella era la mayor, para leer María el Hada del Bosque. “Leía con tanta emoción que nos hacía llorar; además, para que le prestáramos atención nos hacía preguntas sobre la obra. Adquirió esas costumbres de su padre —agrega— Adolfo Duque, hombre rico; y nos lo quiso transmitir a nosotros que éramos pobres y sin posibilidades de saber nada de literatura a esa edad”.

(Pasa al 38)

10.

La madre no recuerda, o no quiere recordar, las imágenes que yo había guardado desde mis tres años. Lo cual indica que uno fija en su mente lo que considera significativo. Aunque lo que ella conservó fuese tan importante, pues las declamaciones íntimas para el hijo permitieron el primer contacto con la poesía, esa poesía narrativa —no olvidemos que desde Homero es narrativa y comprometida consigo mismo para lograr calidad y con los demás para vencer el tiempo— de los años veinte, sentimental y recreadora de felicidad y de lágrimas, como lo es toda literatura según decir de Borges, para citar a un maestro negado. O a Octavio Paz, maestro controvertido, quien afirma que la poesía es vida e historia a la vez.

“Cada quien tiene sus imágenes propias, la tuya es visual: el salto letal de tu perro Muñeco; la mía son los versos, el sonido de las rimas y lo que dice el poema”, explica desde su silla de inválida mientras el único poeta en mil años, dentro de la familia, descansa a su lado en la hamaca migueleña, después de tanto tiempo ausente de la casa familiar. “Te prefiero en el exilio antes que muerto, Alfonso Trece”, dice.

La mínima tragedia hace aflorar mis sentimientos con mayor fuerza, volviéndose quizás resentimientos: hipersensibilidad por lo que se ama y se pierde, que sería irrecuperable si no fuera por la literatura que nos da la posibilidad de redimir seres perdidos, rescatar la edad dorada que se califica con acrimonia como «hechos del pasado» pero que siguen siendo presentes por muchos años y a lo cual deberíamos llevar de la mano a la manera de excursión, ¿o incursión? a todos los seres vivos. Lo necesitamos. Los fastos están escritos en el papel de los periódicos y en el aire, se trata de rebuscarlos, sacudirles el polvo, revelarlos como una fotografía para prolongar el recuento de la memoria. Pero está claro, los resentimientos también hacen la poesía. ♦

De muerte natural

Marco Antonio Flores

Tus ojos de hielo, fijos, reflejando la pantalla que titila brillante enfrente. Impávida, pero con las pupilas centelleando con las imágenes. Tus facciones de piedra, labradas en la angustia de los años. Bajo tus ojos, bolsas azuladas ornadas por las patas de gallo. Tus ojos rojos: la cruda te está matando. Hace dos días cumpliste treinta y cinco años, casi un siglo; desde entonces estás bebiendo. Tu cuello grueso y tus mejillas descolgándose. Por la pantalla pasan raudas Hinds, Nivea, Pond's, Crema Humectante; figuras bellas y jóvenes anuncian jabones, cremas, lociones, que hacen recuperar la juventud. Te pasás la mano por abajo de la barbilla: voy a hacerme la cirugía plástica, pensás. El aparato titila. Tus labios como que estuvieran llenos de goma. Los senos te han crecido, han engordado, pero aún flotan. Diariamente los ponés al agua muy fría y hacés ejercicios para mantenerlos duros. ¿Para qué, pensás?

Estás desparrramada en un sillón grande, de cuero. Tu cintura, grasosa, se contrae buscando la forma del sillón; recostás en sus brazos los tuyos, rollizos pero aún redondos y suaves. La bata los tapa. Tus manos lánguidas; pensás: como las divas de los tangos: una boquilla de nácar en la mano, un chorro de humo que se esparce lento, un cheslón de pana y lejos un sonido: "fumando espero al hombre que yo quiero". Pero vos ya no querés a ninguno, todo se

Marco Antonio Flores (Guatemala, 1937), ha publicado varios libros de poesía y tres novelas: *Los compañeros*, *En el filo* y *Los muchachos de antes*. Presentamos un fragmento de su novela inédita *Las batallas perdidas*, que la editorial Alfaguara publicará este año.

secó dentro, tu amor es el dinero. Tus manos lánguidas terminan, una, en un vaso lleno de uisqui, sin hielo y sin nada; la otra, en un control automático de televisión. Tus piernas, sin su antigua armonía, descansan sobre un taburete que está delante del sillón. Las orillas de la bata se arrastran por el suelo. Sos la imagen de la hueva, de la cruda, de la angustia.

Vos pensás que sos la imagen del éxito, de la comodidad, de la realización. Lograste tus anhelos, un apartamento montado con lujo, alfombrado, que acaricia tus pies; amueblado con muebles de época, carísimos; un carro último modelo en el garaje del edificio. Toda tu vida fue un camino accidentado a esto parecido a la felicidad. Recordás a tus hermanos amontonados en un cuarto, recordás sus ronquidos y sus pedos, recordás tu insomnio esperando el grito de los gallos cuando el sol se levanta entre las montañas que rodean la ciudad donde naciste. Cuando la cima del Cerro del Carmen se comenzaba a dorar te dormitabas un rato. Sorbés un largo trago de uisqui que quema tu garganta; cerrás los ojos. La luz vibrante y grisácea deja de reflejarse en tu retina. Descansás. Suspirás. Pensás en el Buick último modelo que compraste para tu cumpleaños.

Las imágenes en la televisión vibran y accionás el control, tus ojos se fijan a la pantalla, aparecen y desaparecen figuras. Tu mano es poderosa, domina el mundo que te rodea, a su mandato se mueve el universo, se recompone, se torna de colores, los sucesos saltan de un lugar a otro, de un país a otro. El dinero lo puede todo. Los aparatos automáticos están en todos los rincones de tu casa, hasta tu marido es un muñeco que se mueve al accionar de tus manos. Por la mañana, entrás al carro, metés la llave en el encendido y un conjunto de complicados engranajes inician un ronroneo lento, aceitado, cadencioso; luego accionás la palanca de velocidades, ponés primera, y más de cien caballos de fuerza se ponen en marcha bajo tu mando; encendés el aparato de radio y el universo se llena de música: sos la creadora de tu comodidad. Las calles de Los Angeles se vuelven de algodón, das vuelta al volante, cambiás velocidades, volás hacia tu oficina. Ahí se destrozan tus sueños de poder. Tus manos se vuelven dependientes, asalariadas, que después de seis o siete horas de contar billetes están ásperas, reseacas, agrietadas, los billetes las han carcomido, esa inmensa cantidad que pasa diariamente por tus manos y desearías robar para comprar más y más cosas, para no carecer de nada, para no volver a pasar un día como el de tus quince años, cuando tu madre tuvo que reparar un vestido

viejo para que pudieras celebrarlo. El trago de uisqui cae al estómago y sube a la cabeza con la cólera. Das un golpe con el vaso contra el costado del sillón y un poco de licor se derrama sobre la alfombra. La pantalla titila:

“¿Por qué todo el mundo te admira?... Porque uso Lux, el perfume de las estrellas, el jabón de crema con perfume francés, el jabón que usa Brigitte Bardot... Lux, el secreto de tu atracción personal”. ¿Poseerás atracción personal? Usás el espejo lo necesario, has perdido la coquetería, ya no te importa gustarle a alguien, la sequedad te llena. Ya olvidaste las caricias y los halagos de los hombres que amaste o que te amaron. Habrán envejecido todos: tu profesor del INCA, aquel muchacho con el que ibas a casarte, el otro con el que huíste a La Habana; todos tendrán más de cuarenta años y jalarán la retahíla de patojos y lucirán la cabeza canosa y la barriga prominente, y llorarán al lado de una mujer que tendrá que aguantarles su neurastenia y se lamentarán y pedirán perdón y estarán empobrecidos.

Tu mano tiembla, tus dedos han engordado, tu anillo de matrimonio aprieta, hasta la herida, tu dedo anular. Parecen garras de enano aferradas al recipiente de cristal cortado. Tu mano tiembla y se mueve el líquido adentro del vaso. Tus nervios nunca están quietos, las manos engarrotadas, los dedos prensando el vaso, los brazos tensos, los dientes apretados, las encías doloridas. Cuando lo notás te vas relajando, pero sin sentirlo estás tensa al instante. Sólo hasta que han pasado tres o cuatro vasos de uisqui por tu garganta, los músculos se te distienden y el aparato de televisión se queda zumbando sin que nadie le dé órdenes. Entonces llega la paz y la mullida alfombra agrega una mancha a tu itinerario. Esa es tu paz.

Tu mano acciona el control, las imágenes cambian.

“Para la mujer con una nueva forma de vida, agresiva, fogosa... Charlie para la mujer que sabe, que conoce, siente y ama... Charlie es un aroma sensual lleno de sorpresas como tú... Charlie es un sentimiento libre que te identifica... para la mujer liberada Charlie de Revlon... Revlon, la fragancia más original.”

Estás llena de sorpresas, sos sensual, sos libre, sos feliz, tenés abundancia, podés emborracharte, es tu dinero, sos feliz, tenés obligación de serlo, te ha costado tanto, lo contrario sería negar la razón de estar aquí, de tener este cómodo apartamento, de tener ese elegante y mullido amueblado de sala, de tener esa cocina y ese baño automatizados, niquelados y azulejados, de tener ese inmenso apa-

rato de televisión a todo color, de tener ese Buick último modelo, de tener esos vestidos que te hacen parecer y sentir sensual, hermosa, liberada, mucha mujer en las reuniones íntimas de los empleados del banco. Sos agresiva y sensual, liberada, pero te sentís vacía, con el cuerpo en el aire.

¿En qué momento te quedaste con el cuerpo en el aire sin poder asentar los pies sobre la tierra? ¿Fue cuando tu padre los abandonó? ¿Fue cuando abortaste y quedaste estéril? ¿Fue cuando abandonaste al padre de ese hijo nonato y oíste sus carcajadas mientras te ibas para siempre? ¿Fue cuando la sangre salía de tus venas trozadas y la muerte se alojaba en tu cerebro? ¿Fue cuando huíste de la revolución sin mirar atrás y el avión aterrizó en el aeropuerto de Los Angeles? ¿Fue cuando el auto en la autopista de entrada a Nueva York empezó a dar vueltas hasta deshacer contra un trailer y tu marido quedó semiinválido y después comenzó a consumir la droga? ¿Desde cuándo estás así, vacía, idiotizada, sin poder asentar definitivamente los pies en la tierra?

(Las figuras se deforman, se esferizan, como vistas a través de un recipiente con agua: pasan, cambian, retornan, ninguna se fija en la pantalla. La mujer, de unos treinta y ocho años, sentada en un sillón frente a un televisor a colores, oprime sin soltarlo el botón de cambio de un aparato de control automático: pasan sin detenerse los diversos canales por la pantalla dejando una estela de colores que no llegan a fijarse en la retina: gran angular.)

Tu padre sale del televisor en blanco y negro, está igual a hace veinte años, su voz no ha cambiado, sus manos ásperas pero delicadas cuando te acaricia, se sienta a tu lado y pasa su mano sobre tu cabeza /ya tenés canas y tan joven que sos, mijita/ y te habla; le sonreís, lo mirás con ternura, queriendo refugiarte entre sus brazos, la luz del televisor lo ilumina/ no tomés tanto, te va a hacer mal/, pone la mano sobre tu cuello, su calor tampoco ha cambiado, ni su voz, sólo vos has cambiado. Operás el control y cambiás de canal, él desaparece y una voz diferente invade el recinto. Bebés todo el contenido del vaso. Tus manos ya no tiemblan.

“En Estados Unidos se procesan los más finos tabacos... Estados Unidos, un país dinámico, lleno de vida, de ritmo, de color, el país de los buenos tabacos donde triunfó Baronet.”

El triunfo, el éxito, el bienestar y la riqueza, todo eso has logrado aquí. Sos feliz porque no sos miserable, podés comprar hasta saciarte, viajar, comer como nunca lo hiciste; ya no pasás hambre

como cuando salías por las mañanas a estudiar con el estómago vacío /Baronet presenta aaaa... su artista exclusivo: Andi Uiliams: reeed rouses for eii bluuu Leidi, turu tururu rurururú zzzz, coros y orquesta/ y caminabas por las faldas del Cerro del Carmen y luego la primera calle que se alargaba hasta el parque Isabel la Católica; tus botas rojas pateando las hojas de los arbolones que estaban ya rompiendo la banqueta con sus raíces y tu estómago haciendo ruidos del hambre; todavía debías esperar cinco horas para comer en el instituto donde tu madrina, que era la directora, te regalaba el almuerzo /nobodi els... ai lovs yu estils, ai jad tu bi yu. El vaso quedó vacío, vas a tener que levantarte para llenarlo de uisqui som-zin espeshial de nuevo. No te decidís. Cerrás los ojos y apretás el vaso. /ai cantstop lovin yu/ Oís lejos la canción pero en español /jamás te olvidaré, te lo puedo jurar, jamás me cansaré por ti de llorar/ que te recuerda cuando tenías diecisiete años /jamás te olvidaré/ el huracán dobla los árboles quejidos de mujer cuando está pariendo la casa donde están refugiados gimiendo en sus cimientos el agua bajando de las lomas y vos aterrorizada porque va a morir lejos de tu país y de tus padres y de él que te espera en La Habana y las lomas cuajadas de agua y el torrente rugiendo y bajando y el huracán levantándote haciéndote flotar y él te toma de la mano y te hace bajar y comienza a bajar corriendo del cerro y tus piernas pequeñas no logran seguir sus zancadas y sus manos ásperas corré mijita y el Cerro del Carmen crece y el agua corre más rápido y tus pies atorándose en el lodo y tus botas que pesan y te arrastran al fondo del mar y no podés abrir la boca para gritar jamás te olvidaré y tu padre te suelta y empezás a dar vueltas dentro del carro y encima de la tuya su cabeza rubia y su boca aullando y el carro sigue dando vueltas hasta estrellarse en el camión que viene en el otro carril y en una vuelta el cuello se te quiebra y sentís sed y la garganta apretada y vas a gritar y en la pantalla de la televisión pasa el noticiero.

Te quedaste dormida con la cabeza doblada sobre el sillón, el vaso cayó vacío a la alfombra. Sentís reseca la boca. Quién sabe cuánto tiempo dormiste. Te duele la nuca. Terminan las noticias y el canal cierra su transmisión. La pantalla titila blanca, sin imágenes. Decidís levantarte para llenar de nuevo el vaso pero tus piernas están acalambradas y te pesan. Te sentís sucia. Deberías bañarte. Antes de irte al banco pasás casi una hora en el baño limpiándote el sudor nocturno y acicalándote hasta en el más pequeño detalle. Durante ese tiempo tu marido debe bajar cojeando a lavar tu carro

que debe salir impecable del edificio. Sos muy limpia. Para todo. Te es indiferente. Cuando te mira con esa mirada perruna sin hablar sentís odio por él. Casi no hablan. Cuando insiste en hacer el amor, mientras termina pensás a cuánto ascenderá lo de las horas extras de esta semana, qué vas a comprar con ello, y él moviéndose encima. Cuando acaba te invade el asco y te vas a bañar durante un largo rato. Bajo la regadera caliente sentís que te limpiás hasta de tu pasado. Con él se acentuó el asco que has tenido por el sexo desde niña. Siempre que te acostás con un hombre cerrás los ojos y lo dejás hacer sin participar, como si fueras una muñeca de goma que sirve para eso. Como antenoche, que ya borracha sentiste al hombre que se movía encima y que jadeaba como animal y reconociste finalmente a tu jefe que llenaba de saliva tu cuello y trataba de meter la lengua entre tu boca y penetraba fuerte y acompasado y vos deseando que terminara pronto para irte a tomar otro trago.

Tenés que levantarte para llenar el vaso y alcanzar el control automático que rodó lejos del sillón. No atinás a moverte. Te relajás y dejás descansar las manos sobre tu sexo: cuando los hombres ya no te produjeron ninguna pasión ni ningún gozo te masturbaste, pero un día entró tu marido mientras lo hacías con los ojos cerrados, te fuiste con un grito delgado y largo que se somató en las ventanas, luego te relajaste y abriste los ojos, lo viste con los ojos agitados y una gran lástima que le lastimaba la cara. Desde ese día ni eso te produce placer. Te levantás, recogés el vaso y el automático y cambiás de canal.

La mujer se levanta, camina descalza sobre la alfombra mullida, la bata suelta flota, sus nalgas se contonean; engorda, su cintura se ensancha, el pelo le cae en mechones sobre su espalda, su andar es pesado y bamboleante. Eructa.

Tu estómago está lleno de aire, no has comido en todo el día. Al despertar tiraste la sábana, sobresaltada, lo buscaste a tu lado pero no había llegado a dormir. Un eructo ácido te hizo sentarte, bajaste los pies de la cama, los metiste en las pantuflas y cuando ibas para el baño recordaste que era sábado y regresaste a acostarte (la mujer abre un anaquel de madera, saca una botella llena de un líquido dorado, la destapa, echa un poco en el vaso, la tapa, la guarda, saca un trozo de hielo, lo echa, el cristal tintinea), largaste un suspiro interminable, cerraste los ojos y recorriste con una sonrisa tu camino diario, cuando el carro, tosiendo, se desliza por la pequeña cuesta de Marino hasta llegar a Vermont, al doblar a la izquierda se

abre la calzada y se llena de autos, de humo y de ruidos; ponés la radio, recostás la cabeza, tu cuerpo aún relajado busca en el asiento la ubicación adecuada; llegás a Pico Boulevard y te invade el sobresalto, te detenés en el semáforo y tus sentidos se alertan, doblás a la derecha, el asiento ya quema tus nalgas, tomás el volante con las dos manos, sube tu tensión, te aventás entre el tráfico intenso, comenzás a maldecir el día, la rutina, el sudor de tus manos, contás uno a uno cuarenta minutos de tortura; a tus costados revientan bocinas, gritos, zumbido de motores, humo, hedor, cerrás la ventanilla, ponés el aire acondicionado, subís el volumen del radio y ya no pensás.

Estás de nuevo sentada, el aparato lleno de imágenes, tu boca dando un pequeño sorbo. Te recostás en el sillón. Te sentís cómoda. No hay nada como esa sensación de sentirte dueña de todo lo que te rodea, hasta de las personas que te acompañan. Nadie puede mortificarte en este momento, estás en tus posesiones. El apartamento costó caro, pero lo terminaste de pagar después de diez años y ahora sos la dueña de tu mundo. Sorbés despacio del vaso y sentís que el trago te llena el cuerpo de calor. Mirás el aparato. Una playa soleada, blanca, y un velero, en el fondo unas montañas verdes iguales a las de tu país; si no hubieras logrado huir estuvieras muerta; cuando llegaste no sabías inglés, no tenías permiso de trabajo ni papeles, anduviste bajo de agua, viviendo de sueldos miserables, vagaste casi dos años sola, hasta que te casaste con ese tejano tranquilo. Si no hubiera sido el accidente, pensás. Ya no sabés qué fue la revolución para vos. Quizás un cúmulo de tonterías que sustituye tu frustración y tu soledad en La Habana, o un torbellino que te envolvió y te metiste a él para matar la soledad y satisfacer las exigencias de los cubanos. Mirás de nuevo el aparato y no comprendés lo que está sucediendo en él. Por poco dejás tu vida en aquella aventura. Pero ahora todo encaja, las piezas caen justas en su lugar. Bebés un largo trago. Te refresca.

“Buble Up tu risa, Buble Up tu llanto, Buble Up tu quebradura, todo es Buble Up”.

El manantial se abre y refresca el ambiente, pareciera que sale del aparato y baña tus pies que deslizás por la alfombra, el televisor se llena de personas que toman gaseosas, pasás el vaso frío por tu mejilla, la sensación de frescura que salió de la pantalla se prolonga a los vasos capilares de tu cara que se distiende cuando pasa sobre ella el cristal frío. Acomodás las nalgas y bebés, luego te pasás la bata por la cara para secártela, mirás el televisor, un auto huye de otro y sue-

nan varios disparos; cambiás de canal y tomás otro trago, el licor se está acabando y todavía no hace ningún efecto, empezás a aburrirte, el día ha caminado muy despacio, deseás que vuelva tu marido para hablar con alguien, aunque sea con él, aunque sea por un momento porque te aburre pronto; no te importa si vive o muere, o dónde pasa la noche, o con quién anda. Sólo en la oficina estás tranquila, al salir de ahí no sabés para dónde agarrar. No tenés a quién amar, no tuviste un hijo que te acompañara, jamás podrás volver a sentir las patadas de un niño en tu vientre. No supiste a qué hora quedó vacío el vaso. Vas a tener que levantarte de nuevo. Pero ya hizo su efecto, tu cuerpo está adormecido y tu cerebro eufórico. Ya no te interesa que vuelva tu marido, sabés que algún día va a desaparecer para siempre, él odia al mundo más que vos, no ama a nadie, no soporta a nadie, la invalidez lo acabó; se mueve como un sonámbulo y te roba para comprar la droga. Lo necesitás para que te acompañe pero cuando llega hasta su olor te molesta; quizá tu olor también le desagrade, estás en el umbral de la gordura sin retorno, los años han ido destruyendo y has de tener olores desagradables. Levantás la orilla de la bata y olés. Sentís el golpe de la hedentina a sudor. Has de heder a meados también. Y la boca ha de apestarte. Quizá sea mejor morir joven. Quizás el ser humano no pasaría por esta angustia de irse viendo envejecer día con día. No querés levantarte y mirarte en un espejo. No lograste morir joven ni intentando suicidarte ni en la guerra, ahora sólo te queda morir de muerte natural en una cama, vieja enferma, hedionda, de cirrosis o de angustia.

Estás desconcertada y dispuesta a no seguir pensando estupideces. Sos joven, fuerte, bonita, y tenés a tu alcance todo lo que deseés. Tenés un carro último modelo y unas nalgas duras y tus compañeros en la oficina te miran con deseo y hacés el amor cuando te da la gana y con quien te da la gana y todo esto que te rodea te da una intensa felicidad, y tenés ese aparato inmenso lleno de palabras, de sonidos, de imágenes de todo tipo, hombres guapos, mujeres bellas, intensas historias que te hacen compañía y te dan una tranquilidad inagotable. Y de tus ojos salen dos lagrimones que escurren por tus mejillas sin que las sintás.

Mirás fijamente el aparato pero no entendés qué pasa adentro. Sólo aceptás que ese sonido de la voz humana que sale de ahí llena tu casa de humanidad, y que las figuras que están ahí ocupan el lugar de personas amadas que no te estorban, sólo te hacen una constante compañía. Los sonidos llenan tu vida, las voces ocultan tu

soledad: en la oficina, a la hora del lunch, las voces de tus compañeros llenan tu vida de aventuras; los comentarios, las risas, los cuentos, forman una coraza a tu alrededor, te alimentan contra el silencio de plantarte frente a la ventanilla atenta a los billetes, a su denominación, a sus figuras, a la cantidad consignada en los números, a los cheques, a las firmas, a los clientes, a sus exigencias, a sus insinuaciones. Las horas pasan lentas y los billetes pronto. Casi no hablás entonces. Pero cuando termina la jornada te hacés acompañar por alguien a un bar cercano y mientras tomás el primer martini conversás incansablemente con el compañero o compañera de la oficina que ha aceptado hablar con vos. Ahí desbordás todas las palabras que has acumulado durante todo el día y ellas salen a borbotones. De cuando en cuando la velada termina en un motel con un compañero, al que llegan ambos a hablar y a hacerse compañía, después de hacer el amor terminan hablando de sus respectivos cónyuges, luego te acompaña a tu carro y al día siguiente ninguno lo recuerda.

Tenés hambre, tu estómago gruñe, el aire se mueve por tus intestinos, pero no atinás a levantarte. El vaso está vacío. Quizá quede alguna comida de ayer, algunas papas fritas que deben estar duras y frías; podrías hacer café y preparar una hamburguesa, hay suficiente carne. Tu boca se llena de saliva pero no te levantás. Estás soñolienta y de pensar en la tarea te arrepentís de tu hambre. Mejor que el aire siga viajando en los intestinos. Pero el verdadero problema es el otro trago. Vas a tener que levantarte. Sorbés el resto que queda en el fondo del vaso y te levantás de golpe. Sacás la botella y regresás con ella al sillón. No vas a volver a levantarte por un trago.

Estás reinstalada. El hambre se te quitará con dos buenos tragos. Te empinás la botella y luego te servís en el vaso. Estás atontada. Cerrás los ojos y te recostás en el sillón. La televisión zumba, está en blanco. De muy adentro te viene un ritmo monótono que no ubicás, que está oculto en lo más hondo de tu memoria. La cadencia de la melodía se une a una imagen borrosa en la que la grama tupida y mojada cubre tus zapatos nuevos, brillantes, de charol, mientras das vueltas al compás de esa música. Es como sentirte niña de nuevo, ligada y protegida a quienes te amaron. Vas hundiéndote en el recuerdo, en sus imágenes, mientras danzan imaginariamente al compás de esa música que no lográs captar en su totalidad. Tu cabeza cae sobre tu pecho y dormitás.

“Unete a la gente, a la gente Pepsi... con la gente Pepsi tú eres tú y yo soy soy yo... Unete a lo nuevo, con el sabor de Pepsi...”

Estás sola. No amás a nadie. La tarde murió; también la noche, y vos refugiada en tu concha de seguridad no arriesgás nada. El único peligro que te acecha es la vejez porque con ella serás inservible para tu trabajo. ¿Cuánto tiempo te queda? Dentro de cinco años tendrás cuarenta y tu cuerpo se habrá terminado de deteriorar. Tus dedos están tensos sobre el vaso, aprietan, un poco de líquido se derrama y resbala sobre tu piel haciendo resaltar tus venas del dorso de tu mano. Tus dedos se aferran desesperados y llevan repetidamente el vaso hacia tu boca. Cuando se vacía volvéis a llenarlo. Has perdido el control de tus movimientos y el licor resbala a momentos por tus comisuras; te limpiás con la manga de la bata. Cuando acabás la botella y el vaso está casi vacío fijás la vista en la pantalla y te mirás: vos estás ahí: la misma nariz, la misma boca, los ojos idénticos; estás adentro del televisor con un vaso en la mano y de la boca sale un hilo de líquido; tus ojos te miran desde la pantalla, tu boca te insulta desde ahí; accionás el control pero tu imagen sigue fija en el cristal y ves que una gran tristeza la está invadiendo, te está invadiendo, el vaso se vacía allí enfrente, sentís que la habitación empieza a dar vueltas, te ves adentro del aparato como te vas recostando sobre el respaldo del sillón, el vaso resbala de tu mano y de la de ella y se van dormitando. ♦

Correrías de cortesanos

Por: Horacio Castellanos Moya

1. El verano ruso.

Exhausta, con los nervios molidos y la policía napoleónica a sus talones, Madame de Staël cruzó la frontera rusa el 14 de julio de 1812. La fecha le impresionó por su simbolismo: 23 años después de la toma de La Bastilla «se cerraba para mí el ciclo de la historia de la Revolución de Francia», escribiría más tarde. Tenía 46 años de edad; había escapado sigilosamente de su propiedad suiza en Coppet el 23 de mayo y en esas siete semanas —acompañada de sus dos hijos y de su recién estrenado marido Alberto de Rocca— cruzó Austria y la Galitzia polaca en un coche a todo galope. Respetada en los salones de las principales cortes europeas, hija de un famoso banquero y político (Jacques Necker) de Luis XVI y escritora de renombre, Madame de Staël cometió empero el único error irremediable para una intelectual cortesana de esa época: enemistarse con Napoleón Bonaparte.

Dos temperamentos fuertes, dos vanidades extremas, dos seductores susceptibles: Napoleón y Germana Necker (éste era su nombre de soltera) estaban hechos para detestarse

el uno al otro. El desprecio del general victorioso hacia la escritora se convirtió en una creciente inquina por parte de ésta hacia aquél. La primera parte de las memorias de Madame de Staël, tituladas *Diez años de destierro*, está dedicada precisamente a su aversión hacia Bonaparte. Se trata, por supuesto, de la historia de la víctima, de la escritora indefensa ante la cólera del tirano, de otro episodio de esa larga confrontación entre el intelectual y el poder despótico.

La relación pasional de Madame de Staël con Benjamín Constant, opositor a Bonaparte, fue el primer motivo que llevó a que el inminente emperador hostigara y terminara enviando al destierro a la escritora. Tampoco fue ajeno a esta discordia el hecho de que el concurrido salón de Madame de Staël en París —«desde la infancia ha sido la conversación mi mayor placer», afirma en sus memorias— sirviera como nido de conspiración contra Bonaparte.

Un juicio inicial de la escritora marcará la pauta del libro: «La única especie de criatura humana que (Napoleón) no alcanza a com-

Horacio Castellanos Moya (1957) ha publicado cuatro libros de relatos, dos novelas y una recopilación de ensayos. Obtuvo el Premio Nacional de Novela de la Universidad Centroamericana (UCA) en 1988.

prender es la de quienes siguen una opinión con sinceridad, cualesquiera que puedan ser las consecuencias». Y de ahí en adelante el tono será más beligerante: «No tolera que en todo el universo, ni para dirigir los imperios, ni para los detalles de la vida casera, exista una voluntad que no dependa de la suya». A propósito del asesinato del duque de Enghien, dice que «Bonaparte, al llenar la condición del crimen, puesta en lugar de la condición de ser propietario, exigida en otros países, daba la certidumbre de que no serviría nunca a los borbones»; pero advierte: «ya va siendo hora de enseñarle que también la virtud es viril, y más viril que el crimen con toda su audacia».

Madame de Staël destaca la desproporción de fuerzas entre los dos adversarios: «No puede uno figurarse lo que es un hombre a la cabeza de un millón de soldados y con mil millones de renta, dueño de todas las prisiones de Europa, con los reyes por carceleros y con la imprenta a su disposición, mientras los oprimidos apenas disponen del regazo de la amistad para quejarse». Y sobre ese mismo hombre se pregunta: «¿Cuál es su patria? La tierra que le acata sumisa. ¿Cuáles sus conciudadanos? Los esclavos que obedecen sus órdenes».

Y es que el encumbramiento de Napoleón no hubiera sido posible sin la complicidad del pueblo francés. Madame de Staël parece conocer a profundidad las debilidades de sus compatriotas y enfila contra ellas: «En los franceses, los apetitos del amor propio pueden más que las exigencias del carácter. Una cosa

extraña, y que Bonaparte descubrió con gran sagacidad, es que los franceses, tan rápidos en la percepción del ridículo, se ponen muy gozosos en ridículo, si con ello su vanidad se sacia de algún modo». Su queja contra las aventuras conquistadoras de Bonaparte se generaliza: «Es inaudita la facilidad con que al pueblo más espiritual de la tierra se le hace

tomar por estandarte de guerra una tontería». Pero ella misma se explica esa facilidad: «Bonaparte quería deslumbrar a los franceses»; y lo logró.

Alejada de París, de sus intrigas y de sus placeres, de aquellos escritores

que antes frecuentaron su salón —«esos filósofos que encuentran siempre motivos filantrópicos para estar bien con el poder»—, Madame de Staël se siente sola, desprotegida, pues ninguno de sus amigos —ni Talleyrand, ni Fouché, ni siquiera José Bonaparte— puede hacer nada contra la inquina del emperador. Lo que la mantiene, lo que le da fuerza, es la espera de su obra *De Alemania*, que ya ha sido aprobada por la censura y se encuentra en talleres. Entonces se produce el zarpazo artero del emperador: cuando los 10 mil ejemplares de la obra ya están impresos y listos para la venta, la policía napoleónica los decomisa, ordena su destrucción y le concede a la autora tres días para abandonar Francia.

Madame de Staël se derrumbó: «saber que iban a machacar toda la edición y que tenía que separarme de los amigos que sostenían mi ánimo, me hizo llorar». Decide exiliarse en Inglaterra (su «patria adoptiva»), pero Napoleón lo sabe gracias a su red de confidentes («espían la desgracia, único objeto que se pre-

«En los franceses, los apetitos del amor propio pueden más que las exigencias del carácter»: M. de Staël.

senta a sus ojos») y le cierra los puertos y las rutas de fácil acceso a la isla. Es cuando la escritora decide partir hacia Viena, luego cruza Galitzia y arriba a la frontera rusa. Pero la sombra de Bonaparte es casi tangible: sus tropas siguen una ruta semejante al iniciar en junio su frustrada conquista de Rusia.

Pese a la fatiga —«a mitad de camino sufrí un ataque de nervios»— y al miedo de ser alcanzada por las huestes de su enemigo, Madame de Staël mantiene una lucidez que le permite hacer un retrato impecable de la Rusia de Alejandro. «Lo que los ingleses llaman *comfort* y nosotros comodidades, es apenas conocido en Rusia», dice al salir de Kiev. Y cuando está a punto de llegar a Moscú afirma: «Lo característico de este pueblo es un no sé qué de gigantesco en todos los órdenes; en nada pueden aplicársele las dimensiones ordinarias. La audacia y la imaginación de los rusos no tienen límites; todo en ellos es colosal más bien que proporcionado, audaz más bien que reflexivo, y si no logran su fin es porque lo rebasan».

El paisaje ruso la impresiona, pero más la cultura, las costumbres. «El silencio ruso es cosa extraordinaria; versa únicamente sobre aquello que les inspira vivo interés (...) su conversación prueba tan sólo su cortesía; jamás descubre sus sentimientos y opiniones», se lamenta la locuaz parisina. Y en seguida los retrata con trazo conciso: «impetuosos y reservados al mismo tiempo, más capaces de pasión que de amistad, más altivos que delicados, más devotos que virtuosos, más valientes que caballerescos, y de tal modo violentos en sus deseos, que nada les detiene cuando se trata de saciarlos».

En Moscú, Madame de Staël reflexiona sobre el retraso de los rusos en el terreno cultural. «La poesía, la elocuencia, la literatura no

existen en Rusia; el lujo, el poderío y el valor son los principales objetos del orgullo y de la ambición; todas las otras maneras de distinguirse parecen aún vanas y afeminadas a esta nación», dice cuando quien sería el fundador de la literatura rusa, Alexander Pushkin, era un mozalbete de trece años. Madame de Staël recuerda la famosa frase de Diderot —«Los rusos se pudren antes de madurar»— y atribuye este estado de cosas a la educación: «En Rusia hay una gran escasez de hombres instruidos, en cualquier ramo de que se trate», de ahí que «su capacidad de meditación es hasta ahora muy escasa».

Al llegar a San Petesburgo, la escritora francesa profundiza en sus observaciones culturales y las asocia con la situación política. Dice: «Los rusos, como todos los pueblos sometidos al despotismo, son más capaces de disimulo que de reflexión». Y más adelante explica: «El carácter de los rusos es tan apasionado, que las ideas, a poco abstractas que sean, no gustan; sólo les divierten los hechos; aún no han tenido tiempo ni gusto para reducir los hechos a ideas generales». La perspectiva es descarnada, aunque no pierda el recato: «los rusos intentan sobreponerse por la rapidez al tiempo y al espacio; pero el tiempo sólo conserva lo que él mismo funda, y las bellas artes, aunque tengan por primera fuente la inspiración, no pueden prescindir del trabajo reflexivo».

Una vez en San Petesburgo, Madame de Staël es conducida a la corte, donde conoce a la familia real y al emperador Alejandro, quien en un momento de la conversación le dice: «No soy más que un accidente venturoso». Entonces, la escritora, sorprendida, piensa: «¡Cuánta virtud necesita un déspota para ser juez del despotismo!». Y a partir de

ahí, sus opiniones sobre la cultura política de los rusos son filosas. Lo que más llama su atención es la habilidad para la conspiración que conduce al crimen: «Los mismos cortesanos que no se atreven a decir a su amo la más inocente verdad, saben conspirar contra él; un disimulo profundo acompaña necesariamente a ese género de revolución política, pues hay que seguir colmando de

respeto al mismo que se intenta asesinar». El recuerdo del asesinato del emperador Pablo I (perpetrado once años atrás) aún permea la visión de la escritora francesa: se refiere a «unas instituciones

en las que hay que contar con el crimen como contrapeso del poder». El poder de los militares es absoluto. «En Rusia es noble todo lo que posee un grado militar», lo que explica que en ese momento los rusos únicamente hayan «tenido hombres de genio en la carrera militar; en las demás artes sólo son imitadores; bien es verdad que la imprenta tampoco entró en Rusia hasta hace ciento veinte años». Por eso no hay que perder las esperanzas. La propia Madame de Staël predice ese florecimiento de la literatura rusa que se producirá medio siglo después: «arribarán al genio en las bellas artes, y sobre todo en la literatura, cuando encuentren el modo de expresar con el lenguaje su natural verdadero, del mismo modo que lo expresan con sus acciones».

Mientras Madame de Staël se empapa de la vida rusa, las tropas napoleónicas y las del emperador Alejandro pelean fieramente. Los resultados de las batallas llegan prontamente a San Petersburgo. El empuje de las tropas fran-

cesas resulta en ese momento incontenible. La escritora critica al general ruso De Tolly y se atreve a una recomendación: «el arte militar que conviene a los rusos es el ataque. Hacerlos retroceder, aunque sea por un cálculo discreto y bien fundado, es enfriar en ellos la impetuosidad que constituye su fuerza».

Pero Germana Necker va de paso; su destino es Inglaterra. A fines de septiembre se embarca en San Petersburgo con rumbo hacia Finlandia —«lo infinito es tan terrible a nuestros ojos como placentero al alma», piensa en alta mar—, luego se establecerá en Estocolmo

(donde escribirá parte de sus memorias) y ocho meses más tarde alcanzará Londres. Su visión de la sociedad rusa la sintetiza en una frase: «una administración defectuosa, una civilización reciente y unas instituciones despoticas». Y el demonio del que huye no sólo tiene un nombre, sino que se repite a través de los siglos: «la empresa de la monarquía universal, el más temible azote que puede amenazar a la especie humana».

2. Piernas de hombre.

Cincuenta y nueve años antes de la travesía de Madame de Staël, un renombrado escritor francés que abandonaba apresuradamente la corte del rey de Prusia, era detenido en la ciudad de Francfort, despojado de parte de sus pertenencias y mantenido durante doce días en un humillante arresto domiciliario. Era el inicio del verano de 1753 y el fin de la estadía de Voltaire en la corte de Federico II.

Lo que había comenzado como una relación de halagos mutuos, de admiración recíproca y de una constante invitación por parte del rey a que el escritor formara parte de su séquito, terminaba de una manera bochornosa. La orden de Federico era detener a Voltaire porque éste se había apoderado de la poesía del rey; la verdad es que se trataba de un último desquite. El escritor, contratado para corregir los poemas del monarca, se dedicaba tras bambalinas a burlarse de ellos —o al menos ese era el chisme que había llegado a los oídos de Federico.

Voltaire se refiere a su relación con Federico en parte de su correspondencia y en otros escritos, pero también dejó inédito un breve texto (apenas unas 70 páginas impresas), titulado *Memorias de la vida de Voltaire escritas por él mismo*, el cual, dedicado casi completamente a contar su relación con el rey de Prusia, evidencia que éste no se equivocaba al temer la maledicencia del escritor.

La correspondencia entre ambos comenzó en agosto de 1736; Federico asumió el trono en 1740 y persistió en su invitación a que Voltaire se instalara en la corte prusiana; éste se excusaba bajo el argumento de que no podía abandonar a su amante, la marquesa du Chatelet. Voltaire visitó al rey dos veces en 1740. Un tercer encuentro, en condiciones peculiares, se produjo en 1743: Voltaire fue a Berlín como agente secreto con la misión de averiguar si el rey de Prusia ayudaría a Francia en su guerra contra Austria e Inglaterra. La más larga estadía de Voltaire en territorio prusiano —una vez que accedió a ser empleado de

Federico, luego de la muerte de la marquesa— se inició en 1750 y terminó tres años después.

Una frase lapidaria escrita con motivo de su salida hacia Berlín describe los primeros cincuenta años de la vida de Voltaire y la fragilidad de las expectativas que lo acompañaban: «Era mi destino correr de un rey para otro, aunque amaba mi libertad con idolatría»

La revelación de las costumbres sexuales de Federico quizá haya sido el mayor atrevimiento de Voltaire en sus *Memorias*. A propósito de las insistentes invitaciones del rey, Voltaire escribe: «Ya le había notificado yo que

me era imposible establecerme en su corte; que anteponía la amistad a la ambición; que estaba ligado a la marquesa du Chatelet, y que, filósofo por filósofo, prefería una dama a un rey. Aunque no le gustaban las mujeres, Federico aprobaba mi franqueza».

Voltaire aborda las inclinaciones sexuales de Federico descarnadamente, sin consideraciones morales, con una ironía que por momentos roza la sorna. Cuenta que cuando éste aún era príncipe, su padre, el entonces rey Federico Guillermo —«un verdadero vándalo, que en todo su reinado sólo pensó en amontonar dinero y en sostener, con el menor gasto posible, las mejores tropas de Europa»— lo encerró en una fortaleza con un soldado a su servicio. «El soldado, joven, guapo, bien formado y que tocaba la flauta, sirvió de más de una manera para divertir al preso. Tantas bellas cualidades labraron después su fortuna. Lo he conocido ayuda de cámara y primer ministro al mismo tiempo, con toda la insolencia que esos dos cargos infunden».

Voltaire aborda las inclinaciones sexuales de Federico II descarnadamente, sin consideraciones morales.

Voltaire asegura que Federico «no tenía vocación para el bello sexo». Y que una vez en el trono, como más bien «gustaba de los hombres guapos, pero no de los hombres grandes», destinó al llamado regimiento de gigantes —la unidad de combate preferida de Federico Guillermo— para servir como lacayos de la reina.

Voltaire describe con detalle la rutina cotidiana del rey en las primeras horas del día: «Vestido y calzado Su Majestad, el estoico concedía unos instantes a la secta de Epicuro; mandaba llamar a dos o tres favoritos,

tenientes de su regimiento, o pajes, o cadetes. Tomaban café. Aquel a quien arrojaba el pañuelo quedábase con el rey medio cuarto de hora. Las cosas no llegaban nunca a los últimos extremos, ya que el príncipe, en vida de su padre, salió muy mal parado de sus amores pasajeros y no menos mal curado. No podía desempeñar el primer papel; tenía que contentarse con los segundos». En seguida, como si no hubiese sido suficientemente explícito, Voltaire afirma: «Concluidas estas diversiones de colegiales, los asuntos de Estado ocupaban su atención». Y más adelante suelta, casi con un guiño, la siguiente frase: «el rey tocaba la flauta como un artista consumado».

La única mujer de la que Federico estuvo «un poco enamorado» en presencia de Voltaire fue una bailarina de origen veneciano, llamada La Barberina; el entusiasmo del monarca se debía a que ella «tenía piernas de hombre», gracias a lo cual le pagaba más que a tres ministros de Estado juntos.

Voltaire en ningún momento baja la guar-

dia mientras permanece en Berlín. Sabe que su relación con el rey está basada en la vanidad, la seducción, el ditirambo mutuo. «Me trataba de hombre divino; yo le trataba de Salomón. Los epítetos no nos costaban nada. Algunas de esas insulseces se han impreso en la colección de mis obras; por fortuna, no han impreso ni la trigésima parte». Está consciente, además,

de que Federico consideraba que «sus versos y su prosa eran muy superiores a mi prosa y a mis versos, ateniéndose al fondo de las cosas; pero creía que, respecto de las formas, podía yo, en calidad de académico, limar un poco

sus escritos; no hubo seducción ni lisonja que no empleara para no hacerme ir a su lado». No cuesta imaginar el rictus de desprecio de Voltaire mientras corregía a solas los versos del monarca.

Pero formar parte de una corte encabezada por un rey poeta y músico también tenía sus ventajas. Las comidas eran filosóficas. «Cualquiera que llegase de improviso y nos oyera hubiera creído, al ver aquel cuadro, oír a los siete sabios de Grecia en un burdel. Jamás en ningún lugar del mundo se ha hablado con tanta libertad de las supersticiones humanas ni se las ha tratado con más burla ni desprecio. A Dios se lo respetaba; pero no perdonábamos a ninguno de los que en nombre suyo han engañado a los hombres».

La otra ventaja para Voltaire consistía en el jugoso salario que le pagaba Federico. Y es que para el escritor francés su libertad estaba íntimamente ligada con su situación económica. Dice al respecto: «He preferido siempre a todo la libertad. Pocos escritores proceden

«Excrementos de la literatura», llamaba Voltaire a los colegas que en París intrigaban en su contra.

así. La mayor parte son pobres; la pobreza enerva el ánimo; un filósofo en la corte cae en igual esclavitud que el primer dignatario palatino». La certeza de esta convicción resplandece más adelante: «A fuerza de ver literatos pobres y despreciados, pensé hace mucho tiempo que no era cosa de aumentar su número». Por eso invirtió su dinero en Suiza, lejos de los dominios del rey prusiano.

Voltaire asegura que cayó en desgracia con Federico a causa de una calumnia de Maupertius, presidente de la Academia de Berlín, quien habría contado al rey que el escritor francés consideraba malos sus versos. El desprecio que Voltaire muestra hacia sus críticos contemporáneos sólo es comparable a la envidia y las intrigas de estos contra aquél. Los llama —a sus colegas franceses— «excrementos de la literatura». Y una vez que sale de Prusia decide establecerse en su propiedad de Ginebra, lejos de París, donde prevalecen «la locura y el encono por querellas pueriles».

Locura como la que llevó al cardenal de Tencin, obispo de Lyon, a creer que podría reconciliar a los reyes de Francia y de Prusia, contando como intermediario con Voltaire (a quien el clérigo había hostigado en Lyon). La negociación terminó en un fiasco, para satisfacción de Voltaire, y para desgracia del cardenal, quien «a los quince días murió de pesadumbre». Sobre este caso el filósofo reflexiona: «Nunca he comprendido bien que uno

se muera de pesar, ni cómo un ministro o un cardenal viejo, que tienen el alma tan dura, conservan, no obstante, sensibilidad suficiente para que un sinsabor pequeño los hiera de muerte: mi propósito había sido burlarme de él, mortificarle, pero no darle muerte».

La correspondencia entre Voltaire y Federico continuó pese al incidente de Francfort y a que nunca volvieron a encontrarse. Cuando el rey prusiano se debatía a punto de ser derrotado por las tropas francesas y autriacas, escribió a Voltaire revelándole su decisión de suicidarse. Este le aconsejó que abriera negociaciones. Pero al final el genio militar de Federico se impuso. Y Voltaire concluye, sin rencor: «No hubo más remedio entonces que perdonarle sus versos, sus burlas, sus picardihuelas y hasta sus pecados contra el sexo femenino. Todos los defectos del hombre desaparecieron ante la gloria del héroe».

Los editores de las *Memorias de la vida de Voltaire escritas por él mismo* aseguran que Federico alcanzó a leerlas y que «pareció insensible a lo que había en ellas de injurioso, sin duda porque su razón le hizo comprender que los dardos lanzados contra su avaricia, su dureza y sus pretensiones poéticas —reacción de un sentimiento de venganza contra él— dan mayor peso a lo que en la misma obra se dice acerca de su genio y de su valor». ●

FUENTES

• *Stäël, Madame: Diez años de destierro (Memorias)*. Editora Espasa-Calpe, colección Austral, Argentina, 1947, 214 pags. Traducción de Manuel Azaña.

• *Voltaire: Memorias de la vida de Voltaire escritas por él mismo*. En *Voltaire y Diderot, Obras escogidas*. Clásicos Jackson, México, 1963. Selección de José Bianco; versión revisada por José Blanes.

En las habitaciones de Orión

Por: Miguel Huezco Mixco

El martes 8 de agosto de 1978, Tina Jolas telefona de urgencia: René Char ha sufrido un grave infarto. Al llamado concurre Jean Pénard, quien lo encuentra en situación delicada. “Nunca lo había visto en este estado, y me conmueve mucho”, escribe en los apuntes que tomó de manera minuciosa después de cada uno de sus encuentros con Char, el poeta a quien Albert Camus consideró ya en 1959 “nuestro mayor poeta vivo”, y a su libro *Furor y misterio*, como “lo más sorprendente que la poesía francesa nos ha ofrecido desde las *Iluminaciones* de Rimbaud y *Alcoholes* de Apollinaire”¹.

JEAN PÉNARD

**RENÉ
CHAR**



LEONAR

Pénard, Jean.
*Encuentros
con René Char*.
Edicions Alfons
El Magnànim, IVEI,
Valencia, 1995.
174 pp

Jean Pénard, diplomático de carrera y un apasionado de la poesía, estableció su primer encuentro con Char a mediados de 1954, cuando el poeta tenía 47 años, y a partir de ese momento se cultivó entre ambos una amistad que se prolongaría hasta la muerte de Char, treinta y cuatro años después. “Casi desde el principio —apunta— le dije que tomaba nota de nuestras conversaciones, primero en mi cabeza y después sobre el papel, pero no para sacar el más mínimo partido, sino para intentar salvar de la muerte todo lo que pudiera”. Para entonces, René Char era un mito vivo a quien se rendía homenajes, a los que éste correspondía huraño.

¹ Camus, Alberto: «Prólogo» Reproducido en *El desnudo perdido*, Ediciones Hiperión, Madrid 1995.

Miguel Huezco Mixco (San Salvador, 1954), poeta, crítico y editor. Entre sus poemarios se cuentan *Una boca entrando en el mundo*, *El pozo del tirador*, *Tres pájaros de un tiro* y *Memorias del cazador furtivo*. También ha publicado el libro ensayístico *La casa en llamas*.

Del medio millar de páginas anotadas después de cada uno de aquellos encuentros, algunos espaciados por años, que tuvieron lugar entre el 12 de julio de 1954 y el 20 de agosto de 1987, Pénard hizo una pudorosa selección que vio la luz en 1991. Cuatro años más tarde, este libro se conoce en castellano publicado por la Generalitat Valenciana.

El retrato que surge de la lectura de estos *Encuentros con René Char* es sorprendente. Tenemos frente a nosotros, en la intimidad de sus habitaciones, rebasando las características de la entrevista conven-

cional, al hombre excéntrico y complejo que fue Char, rodeado de sus libros, su perro —cuya muerte, de acuerdo con Pénard, habría lamentado más que la de algunos de sus conocidos—, sus pinturas y sus objetos queridos; indagado en diversas facetas: la del rebelde que jamás dejó de vivir su experiencia en la Resistencia armada, al lado del crítico ácido e intransigente y al hombre por sobre todo sensible, al que probablemente era más fácil escuchar y admirar que llegarlo a querer.

Dije “pudorosa selección” la realizada por Pénard, porque, de manera deliberada, el autor destruyó centenares de páginas emborronadas con sus notas para proteger las confidencias que Char le hizo sobre su vida privada, sus opiniones en materia política y en relación a los protagonistas de una de las generaciones más brillantes de la literatura de este siglo: la que sorprendió al mundo con los desplantes imaginativos del surrealismo, que peleó corajudamente contra la maquinaria de Hitler, que después de 1944 protagonizó la Liberación y,

al final, sufrió la disipación de las energías de aquella «élite moral». Char vivió todo ese período con intensidad y a menudo con amargura.

Posteriormente a la generación de «los últimos clásicos» franceses (Proust, Valéry, Gide) y una vez se hubo escanciado el ceremonial y los hábitos alborotados del surrea-

lismo, en el panorama de la post guerra aparece un grupo de poetas mayores: Henri Michaux, Jacques Prévert, Francis Ponge y René Char. De manera coincidente y sin ningún tipo de asociación deter-

minada, emprenden la búsqueda de un lenguaje diferente a los mecanismos poéticos usados por el movimiento surrealista.

Para el cada vez más numeroso círculo de los lectores en idioma español de la poesía de Char, Pénard, sin traicionar su admiración por el poeta provenzal, y sin disminuir en nada la nuestra, se aleja de todo intento de mistificación. Sólo intentando mirar este libro desde la perspectiva de la clase intelectual francesa, es posible explicarse la actitud puntillosa con la que el diplomático Pénard nos introduce a esas intimidades.

Pero la personalidad de Char pecha muy bien las ráfagas del aire contemporáneo. Dentro del relativo aislamiento en el que vivió, alternando sus estancias en Les Busclats con sus residencias en París, y a medida que la admiración y el reconocimiento de su obra se iba afirmando más allá del ámbito de la lengua francesa —en 1982 se encontró entre los finalistas a ganar el Nobel de Literatura, y conoció en vida la publicación de sus *Obras completas*

Char cimentó un enorme prestigio, manejándose en la escena pública con mucha discreción.

en 1983, en la prestigiosa Biblioteca de la Pléiade—, Char cimentó un enorme prestigio, manejándose en la escena pública con mucha discreción, proyectando un encanto que él supo calcular. “René Char —advierde Pénard— reservó a cada uno y cada una de nosotros una faceta de sí mismo, sabiendo perfectamente a quien se dirigía, con una capacidad de mimetismo realmente prodigiosa. De esta manera marcó su terreno y se mantuvo intocable”. Un ser complicado, multiforme y a menudo polémico, sin lo cual, como dice el autor, no hubiera sido nunca el admirable poeta que fue. “Creo —añade— que nunca consiguió dominar realmente sus complejidades, de no ser a través de la escritura”. Polémica, además de enigmática, la amistad de este jefe de guerrillas y alto poeta con el filósofo pronazi Martin Heidegger, rector de la universidad de Friburgo, quien llegó a ser uno de sus personajes más respetados. “Dígame usted, Jean, ¿quién no comete un error? —argumenta—. Yo, usted, todo el mundo tiene los suyos. Pero lo que nos distingue de muchos, es que nunca seremos aves de rapiña”.

Char nació en la aldea provenzal de L' Isle-sur-Sorgue en el año 1907. Pasa sus primeros años en la propiedad familiar de Névons, en la zona pre alpina. Jorge Riechmann, uno de sus mejores conocedores en lengua española, señala que en la raíz de Char están siempre una tierra —la Provenza mediterránea—, un río —el Sorgue— y un viento —el mistral—². En 1925, René Char va a Marsella y asiste a una escuela de comercio. A los 21 años publicó a su cuenta una primera edición de sus poemas, que él mismo se encargaría posteriormente de hacer desaparecer. Envía un ejemplar

de su libro *Arsenal* a Paul Eluard quien acude para traerlo al París del surrealismo. En los años 30, Char participa en luchas políticas oponiéndose a las Ligas de la extrema derecha francesa. Y en 1934, luego de publicar su célebre libro *El martillo sin dueño*, rompe violentamente con el surrealismo y regresa a Provenza. En 1940, su nombre aparece confundido con otros muchos en la antología *De Baudalire al surrealismo*, de Marcel Raymond. La madurez de su voz propia surge relampagueante con la publicación en 1946 de *Las hojas de Hipnos* (su primera traducción al español es de 1973).

Cuando ocurre la invasión hitleriana de Francia, convertido en el capitán Alexandre, Char jefea un puñado de maquis en las montañas de Bases-Alpes. Su libro *Las hojas de hipnos*, que lo dedicó a Camus, es el cuaderno de notas de un hombre comprometido ante todo con la liberación espiritual, que se encarna en los combates de la Resistencia. Aquí se hermanan una vez más el poema como hecho objetivado a través de la escritura, y la poesía como la experiencia vital, que tienen como fronteras la concentración interior y los abismos del silencio.

La época del maquis, precisamente, es una de las evocaciones permanentes de Char en sus conversaciones. Un hecho en especial le atormenta: la muerte del joven poeta Roger Bernard, capturado y fusilado por los SS nazis. Pero las suyas no son pesadillas: “Me vuelve a hablar —anota Pénard en agosto de 1975— de la suerte que tuvo, durante su juventud y durante la Resistencia, de vivir con hombres «transparentes», tan admirables por su simplicidad como por su nobleza”. Es la

² Riechmann, Jorge: “René Char: la poesía como resistencia”, en *La palabra en archipiélago*, Ediciones Hiperión, Madrid 1996.

misma certeza que en *Furor y misterio*, le lleva a decir: "Adoptados por lo abierto, pulimentados hasta hacernos invisibles, éramos una victoria que nunca tendría fin"³. Complementariamente, considera que "la política estropea ineluctablemente a los hombres, por muy modestos y simpáticos que hayan podido ser en sus orígenes".

Educado para saber escuchar los signos de la naturaleza, no sólo es hábil para percibir los leves estremecimientos de la vida. A los 70 años parece conocer los de su muerte. "Jean —le dice—, me da miedo morirme.

Pero entiéndame. No me da miedo morir. Me da miedo morir en la inconveniencia, en la indignidad". En 1982, aquejado por la enfermedad, sin una brizna de pesar, Char insiste a su interlocutor en algo que ya le ha dicho años atrás: "Aquí, en el cajón derecho de mi mesa, tengo mi Colt de la Resistencia. El día que me sienta perdido, ya sé lo que haré. Lo haré yo solo, al igual que lo hice yo solo para otros".

"La poesía de Char —escribió Camus— habita precisamente el relámpago, y no sólo en sentido figurado. El hombre y el artista, que caminan al mismo paso, se templaron ayer en la lucha contra el totalitarismo hitleriano, hoy en la denuncia de los nihilismos contrarios y cómplices que desgarran nuestro mundo (...) Podemos estar seguros: es a obras como ésta a las que en el futuro podre-

mos recurrir y solicitar clarividencia"⁴.

No es Char, pues, un poeta anclado en la nostalgia de los años del fuego. En su prólogo a la edición de *La palabra en archipiélago*, escribe Riechman: "Pertenece Char a ese puñado de resistentes (...) que, en épocas de falsificación e hipnosis generalizadas, se empeñan en preservar la lucidez y mantener

abierto el diálogo acerca de las dimensiones esenciales de la condición humana: libertad, amor, creación, trabajo"⁵. Los *Encuentros...* están salpicados de sus preocupaciones en torno a los problemas del mundo contem-

poráneo: el terrorismo, el narcotráfico y especialmente la proliferación de armas atómicas. Aunque el tema está ausente en los apuntes de Pénard, es conocido que Char, casi cumplidos sus sesenta años, participó en la movilización contra la instalación de una plataforma de misiles, y que Picasso ilustró su poema «Punto Omega» —posteriormente recogido en *El desnudo perdido* con el título «Ruina de Albión»— para el cartel emblemático del movimiento anti-nuclear.

El poeta que alguna vez escribió: "Nuestro sueño era un lobo entre dos ataques"⁶, también solía ser turbulento. Pénard nunca sabe de qué humor va a encontrarlo. En las vísperas del año nuevo de 1980, Char tiene 73 años, Pénard lo encuentra de borrasca: "Desde el principio siento que René está igual que el tiempo desapacible de hoy. Ataques extrema-

*Un ser complicado,
multiforme y polémico,
sin lo cual no
hubiera sido el admirable
poeta que fue.*

³ El texto corresponde al poema «Los primeros instantes» del libro *Furor y misterio*.

⁴ Camus, en el texto citado.

⁵ Reichmann, en el texto citado.

⁶ El texto proviene del poema «Huésped y amo», del libro *El desnudo perdido*. Traducción de Jorge Riechmann.

damente violentos contra aquel o contra aquella que le toca de cerca. En varias ocasiones llega literalmente a rugir. ¡A pesar de mi mutismo, me escapo por los pelos del ciclón y consigo no caer en la sima de los condenados!”.

Algunos de los blancos favoritos de su crítica fueron Paul Valéry, Louis Aragon, André Malraux y Jorge Luis Borges. De Valéry dice que en su obra no hubo jamás una verdadera aventura: “Gustaba a una cierta burguesía y con ella le bastaba en la medida en que le daba a sí mismo la ocasión de ser inteligente

(...) Fue para esa sociedad y para esa época un tranquilizante excepcional”; Malraux: un impostor que consiguió hacerse pasar por un héroe de la guerra española; Borges, un escritor con talento pero inútil: “Llegó mucho tiempo después de Kafka, que lo había dicho todo de golpe”. Mira con desconfianza el pensamiento de Cioran: “el pesimismo absoluto no es necesariamente auténtico cuando perdura como forma de escritura”. Desprecia a Consuelo Suncín y sus tropelías en proporción inversa a su admiración por Saint-Exupéry. Al lamentar la muerte temprana de éste, exclama: “Quizá mejor que fuera así. Habría sido muy desdichado en el mundo de pos-guerra”. Pero entre los artistas, a quien aborrece profundamente es a Aragon, uno de los jefes surrealistas, “heraldo del estalinismo”, al que acusa de hostilizar a Paul Nizan y de tener responsabilidad en el suicidio de René Crevel.

El otro es el ex presidente Charles De Gaulle, la figura clave de la política francesa

después de la Liberación. Como sabemos, las relaciones de De Gaulle con los movimientos de la Resistencia durante sus años de exilio estuvieron llenas de tensiones. Sus exhortaciones a la resistencia, transmitidas por radio desde Londres, parecían basarse más en la resistencia desde el extranjero que en la propia Francia. Cuando representantes de los maquis

se entrevistaron con él en 1941, el general se mostró sorprendido del surgimiento espontáneo de una Resistencia en territorio francés. La tarde del 25 de agosto de 1944, cuando De Gaulle entró triunfal a la liberada ciudad de

París, lo primero que hizo fue desairar a la dirigencia de la Resistencia, yendo directamente a saludar al ejército y la policía. Si bien los apuntes de Pénard no refieren estos hechos, la historia debió estar en la mente de Char cuando le reprocha: “Durante cuatro años, mientras nosotros corríamos tantos riesgos, él nunca puso sus pies en Francia. Es cierto que no era fácil... Pero nosotros lo esperábamos”.

Pero no todo es invectiva: Albert Camus y el pintor George de La Tour se encuentran entre el apretado círculo no sólo de sus amigos sino de sus personajes amados; admira al novelista Joseph Conrad y al poeta antillano Aimé Césaire. Y admira y ama mujeres como Tina Jolas, una de sus más autorizadas exegetas, e Yvonne Zervos, considerada la mujer que ejerció una influencia tan duradera como intensa en la vida y la obra del poeta. En su primer encuentro, Char puso ante Pénard la foto de una mujer “ofreciendo su gracia más carnal”. “Me dijo simplemente: ‘¡Ay! ¡El

Char mantuvo una actitud crítica hacia Valéry, Malraux, Aragon y Jorge Luis Borges.

bello fruto, el bello fruto!’”. “René, a sus 77 años, me habla con pasión de la belleza femenina”, apunta Pénard.

Estos *Encuentros* ofrecen también la posibilidad de intuir, más que conocer, el universo personal en el que se produjeron las obras de la etapa abismal del poeta, algunas de las cuales ya han sido vertidas al castellano, como *El desnudo perdido*, *Aromas cazadores* e *Inmediaciones de Van Gogh*, que trasuntan fidelidad a su espíritu rebelde, a la geografía y la mitología de su origen mediterráneo. Pero no sólo a ésta mitología, sino a otra más

ancestral: Orión, el gigante cazador, en torno al cual en 1975 elaboró su poema *Aromas cazadores*, constituye uno de los personajes con los que siempre se identificó. Para los

Orión, el gigante cazador, constituye uno de los personajes con los que siempre se identificó Char.

griegos, aquel gigante picado en el talón por un escorpión enviado por la vengativa diosa Aurora, se convirtió en la mayor y más hermosa de las constelaciones del firmamento. El destino de Char parece ser el mismo del mítico

cazador: es la alegoría de una existencia cósmica y su perseguidor. A las habitaciones de Orión nos hacen entrar con sigilo estos *Encuentros*. ♦

OBRAS CONSULTADAS

Char, René:

- *Las hojas de Hipnos*, Visor de Poesía, Madrid, 1973. Traducción de Edison Simons.
- *Furor y misterio*, Visor de poesía, Madrid 1979. Traducción castellana de Santiago González Noriega y Catalina Gallego Beuter.
- *Aromas cazadores*, Monte Avila Editores, Caracas 1982. Traducción de Luis Alberto Crespo.
- *La palabra en archipiélago*, Ediciones Hiperión, Madrid 1996. Traducción y notas de Jorge Riechmann.
- *El desnudo perdido*, Ediciones Hiperión, Madrid 1995. Traducción y notas de Jorge Riechmann.
- *Inmediaciones de Van Gogh*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993. Versión parafrástica de Guillermo Rousset y Philippe Cheron.

Picon, Gaëtan:

- *Panorama de la literatura francesa actual*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1958. Traducción de Juan Gich.

Wilkinson, James:

- *La resistencia intelectual en Europa*. Fondo de Cultura Económica, México, 1989. Traducción de Juan José Utrilla.

Sedición y seducción en *Amor de jade*

Por: Rafael Lara Martínez

Calisto. En esto veo Melibea, la grandeza de Dios.

Melibea. ¿En qué, Calisto?

Calisto. En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotasse, y hazer a mí, inmérito, tanta merced que verte alcançasse [...] Por cierto, los gloriosos santos que se deleytan en la visión divina no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo [...] si Dios me dicesse en el cielo la silla sobre sus santos, no lo ternía por tanta felicidad.

Melibea. Pues, jaún más ygal galardón te daré yo, si perseveras!

[...]

Calisto. Celestina [es] sabia y buena maestra de estos negocios.

Fernando de Rojas

It was «feminine» to always wonder about love.

G. B.

En su libro *The Lost Rib. Female Characters in the Spanish-American Novel* (1985), la feminista norteamericana Sharon Magnarelli señala una contradic-

Amor de



Raudales, Waller.
Amor de jade. Editorial Clásicos Roxsil, San Salvador, 1996. 249 pp.

ción inherente a la literatura latinoamericana casi desde sus inicios:

A partir de mediados del siglo XIX [...] uno encuentra títulos que sugieren y parecen prometer novelas sobre mujeres: Amalia, María, Doña Bárbara (cuyo personaje del título es uno de los pocos personajes femeninos notables), La traición de Rita Hayworth, El beso de la mujer araña y otras. Paradójicamente, todos esos títulos son nombres falsos; en definitiva todas [esas novelas] no llegan a centrarse en la protagonista prometida y vuelcan, en cambio, su atención en un personaje masculino que se

vuelve el verdadero protagonista.

Si acaso resulta difícil atribuirle esa discrepancia al corpus de la narrativa salvadoreña, esto se debe a que, en su mayoría, los personajes femeninos se hallan relegados a un segundo plano. Casi toda heroína gira alrededor del héroe masculino principal. En verdad, a excepción de *Una vida en el cine* (1922) de

Rafael Lara Martínez, académico, investigador y crítico literario. Ha publicado extensos estudios sobre Francisco Gavidia, Salarrué y Roque Dalton. Actualmente radica en Nuevo México, Estados Unidos.

Alberto Masferrer y de varias novelas de Manlio Argueta, la mujer parece hallarse confinada al silencio.

Es cierto que existen voces femeninas de peso, tal como la novelística de Claribel Alegria y la de Yolanda C. Martínez o algunas novelas testimoniales de los últimos años; empero esta toma de la palabra, me parece, aún resulta reacia a aceptar un diálogo entre los miembros de diferente sexo. Si los hombres sólo crean personajes masculinos, mientras las mujeres se ocupan exclusivamente de los femeninos, esta tendencia se encarga de deslindar, a mi juicio, un espacio artístico homoerótico.

En ningún momento este término lo entiendo como sinónimo de homosexualidad. En el caso de los narradores hombres se trata de la creación de un espacio de sensibilidad o de estética puramente masculina, de la cual la mujer se halla a menudo excluida, o bien relegada a un segundo plano narrativo. En general, la mujer es una falta o vacío. Y prosiguiendo la sugerencia de Magnarelli, "esta ausencia ha sido una condición necesaria para escribir, narrar y leer". La mujer es entonces la página en blanco, "el vacío" y la ausencia indispensable para que el escritor venga a rellenarla con su labor de escritura. El diálogo que toda narrativa presupone se limita a convidar a personajes masculinos exclusivos, esto es, una buena parte de la narrativa nacional sigue aún ahora dominada por una sensibilidad homoerótica.

Es frente a este arraigado sentimiento de exclusión femenina que la novela *Amor de*

jade (1996) de Walter Raudales se vuelve tanto más radical. En verdad, por vez primera en la narrativa salvadoreña un escritor se atreve a desafiar uno de sus presupuestos fundamentales, al crearse un alter-ego femenino. Raudales se identifica hasta tal punto con la heroína principal, Rosina del Mar, que bien podría reclamarla a ella como doble del escritor. Si

sumamos a esa sedición en contra del homoerotismo imperante en nuestra narrativa, el placer mismo del texto, esto es, la seducción del lector, a través de una prosa límpida y fluida, a mi entender, *Amor de jade* se convierte

así en un verdadero hito dentro de las letras salvadoreñas.

Para lograr comprender la propuesta literaria de Raudales, me propongo desglosar tres problemáticas que me suscitó su lectura, a saber: lo que para él significa el hecho de escribir, es decir, la poética que sustenta la novela, el tema central que lo entiendo como el comercio y liberación de la palabra y del deseo, así como por último, el lugar del lector o, lo que es lo mismo, el carácter truncado de la novela.

Esta indagación habrá de ayudarme a entender la manera en que *Amor de jade* se inserta dentro de una de las corrientes más clásicas de la literatura española y latinoamericana. Pienso en específico en lo que el escritor cubano-americano Roberto González Echevarría denomina *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature* (1993). Esto es, juzgo que *Amor de jade* se inscribe dentro de la tradición inaugurada por el boom de la

La mujer parece hallarse confinada al silencio como personaje en la actual literatura salvadoreña.

literatura latinoamericana. Tal como lo demuestra González Echevarría, a partir de la novela *Aura* (1962) y *Terra Nostra* (1975) del mexicano Carlos Fuentes, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* (1972), del colombiano Gabriel García Márquez, *Cobra* (1972) del cubano Severo Sarduy y ahora *Amor de jade*, *La Celestina* (1499) ha llegado a convertirse en «símbolo de continuidad» entre el siglo de oro español y la literatura latinoamericana reciente.

Es este rescate del «clásico más suprimido de la literatura española» lo que hace del boom, y particularmente de *Amor de jade*, un movimiento literario tanto más subversivo. De tal suerte, prosigue González Echevarría, los hispanoamericanos han rebasado a los mismos españoles, reconociendo a un ancestro denegado por siglos: la Celestina. La obra de Raudales quedará así, a mis ojos, definida como perteneciendo a «la progenie», o mejor aún, a la mara (gang) «de la Celestina». Es en este juego entre tradición hispanoamericana y novedad salvadoreña el sitio en el cual se arraiga, a mi entender, su valor inigualable.

La heroína principal Rosina del Mar es casi una huérfana¹. Abandonada por su madre, de quien existen diversos rumores contradictorios en cuanto a su paradero, al igual que la cándida Eréndira, se cría con su abuela Adriana Encarnación. Empero, ahora la abuela es compasiva y educa a la niña a imagen de su deseo. El espacio de la casa y el jardín repre-

sentan un clásico *locus amoenus*, lugar en el cual se forja la escritura poética y el carácter de la protagonista. Así, mientras en la casa se halla resumida la completa historia de la plástica nacional reciente, en el jardín proliferan flores y pájaros exóticos.

Este ambiente en el cual crece la niña es tanto más relevante cuanto que le concede un hondo carácter o sensibilidad artística. Será esta comprensión, que hereda de la abuela, la que habrá de capacitarla en su papel de alter-ego del poeta. En efecto, no sólo la representación pictórica, al diluirse en el mundo cotidiano, acaba si no suplantando lo real, al menos confundiendo con él; más aún, pájaros y flores se vuelven los primeros interlocutores de Rosina del Mar.

Hablaban con las flores [...] platicando con las flores
[...] escaparon los pájaros [que]
volaban a ras de su cuerpo haciéndole cosquillas.
No dejaban la costumbre de saludar a las flores y
hablarles.

La sobreabundancia e incluso el diálogo con esa fauna y flora natural se entronca tanto con una tradición occidental del florilegio o, en griego, del Antho-Logos, es decir de la palabra o tratado de las flores, así como con una tradición nahuatl, tal como nos la han revelado los trabajos ahora clásicos del historiador mexicano Miguel León-Portilla. Desde *La filosofía nahuatl* (1956) hasta *Los antiguos mexicanos* (1961), León-Portilla ha insistido en que un «legado espiritual del México Antiguo» ha sido ver en «flores y

¹ No debería pasar desapercibido el hecho de que su nombre evoque una canción española de los sesenta: «es más fácil encontrar rosas en el mar». ¿Acaso ese apelativo de «pequeña rosa del mar» no

evocará que ella encarna el único resquicio de utopía frente a la actual «crisis ética» o bien «pérdida del sentido», a decir de Eliseo Ortiz Ruiz en su reseña sobre el libro *La utopía continúa...* (1996) de Félix Ulloa,

publicada en la revista *Tendencias* de diciembre 1996-enero 1997.

cantos lo único verdadero en la tierra». *In xochitl in cuicatl*, Flor y Canto, «regando flores y criando pájaros [= autores del canto]» a decir de Raudales, es el diafratismo nahuatl que sintetiza el hecho poético como obra de un conocimiento intuitivo. Y al igual que en el mundo prehispánico antiguo, ese «habla[r] con las flores [= anthos o xochitl]» será el acto que forjará el «Rostro y Corazón» de la poeta.

Un nuevo diafratismo *óin ixtli in yolotl*, «Rostro y Corazón», conforman la «fisonomía moral y [el] principio dinámico de[l] ser humano». Lo que ahora llamamos identidad, «Rostro y Corazón», deriva de ese conocimiento intuitivo que es la poesía. En la novela, se trata de un Logos o «plática» con flores y pájaros en el idílico jardín de la abuela. Es esta experiencia con lo que los nahuas concebían como la materialidad de la poesía, «el único camino para decir lo verdadero en la tierra», lo que le otorga a la protagonista una arraigada identidad de poeta, antes incluso de volverse Celestina, es decir, comerciante de la palabra y cuerpo entre los hombres.

Si el rostro o semblante representa una «fisonomía moral» estática, el corazón (yollotl) aparece como «centro» energético del cual proviene «la acción» humana. Recordemos que la raíz nahuatl yollotl se halla etimológicamente relacionada a olin, movimiento, de tal suerte que corazón significa «el dinamismo del ser humano que busca y anhela». En la novela en específico, el dije en forma de corazón juega el papel «las falsas mercaderías» que utiliza la Celestina, las cuales ponen en movimiento el comercio sexual y lingüístico en la sociedad salvadoreña. Más aún, a través de ese comercio con el deseo, «el amuleto de jade» permite que Flor y Canto,

léase, que la escritura poética se engendre de manera espontánea.

las aves [= los autores del canto] se alebrestaron y las flores [= xochitl o anthos] despertaban abriéndose de par en par sin importar la hora.

En momento alguno pretendo que Raudales haya utilizado, de manera explícita, la teoría poética nahuatl en la escritura de la novela; antes bien, lo que me interesa recalcar no es tanto la confluencia intuitiva con ese pensamiento antiguo sino, ante todo, servirme de la teoría nahuatl para ilustrar el carácter puramente autorreferencial del texto de la novela. Es a esto que llamo la poética, es decir, el hecho de que el primer referente de la escritura sea la escritura misma. Se trata de una escritura cuya primera reflexión es el significado mismo del hecho de escribir.

Es este sentido, Rosina del Mar es el verdadero doble del poeta; es Walter Raudales mismo quien se concibe como habiendo recibido un «ideal educativo nahuatl: rostro sabio y corazón firme como la piedra». Y a sabiendas de que el concepto nahuatl de lo verdadero, *neltiliztli*, deriva de la palabra «cimiento, fundamento», *nelhuayotl*, lo que el diálogo con las flores y los pájaros le enseñan es que sólo a través de la poesía, del arte, será posible «inquirir sobre la verdad de cosas y» humanos.

Quizás la figura más patente de esta índole puramente reversible de la escritura novelesca sea el «Pájaro Espino». Si, dije, el pájaro es al autor del canto, ¿no será entonces que su acto de autoinmolarse, al clavarse en una espina «larga y afilada», y «envolver su agonía en [el] canto [= el poema] más bello», no sea sino un remedo simbólico de una

visión romántica del papel del poeta? Y como toda coincidencia convida a la razón, nuestro gran «poeta nacional», Alfredo Espino (1900-1928), pone fin a sus días de igual manera. «El secreto del 'Pájaro [= poeta] Espino' sella, a mi juicio, un ideal dórico de poesía, vigente incluso en la obra de poetisas guerrilleras, tal como *Larga trenza de amor* (1994) de Amada Libertad (1970-1991)². De acuerdo a un postulado tradicional, 'la poesía' es 'areteia', es decir, culminación de una nobleza fundamentada en [...] juramentos para la inmoliación».

A fin de cuentas, casa y jardín de la abuela debo concebirlos como laboratorio donde se experimenta con la creación poética, es decir con la crianza de *in xochitl in cuicatl*, de la Flor y el Canto. Este carácter puramente literario de ese recinto o locus amoenus deriva, a mi juicio también, de la tarea principal de la abuela. Se trata de una maestra que inicia a la niña, como mencioné, en el arte de la poesía y que la cría a imagen y semejanza de su deseo. Esta labor de iniciación artística a través de la enseñanza del *Ars Poetica*, Flor y Canto, me impulsa a preguntarme si para rendirle honor a la abuela no habría de invertir su nombre de pila. Adriana Encarnación sería entonces la Encarnación de Ariadna, esto es, la figura mítica que le obsequia un hilo conductor a la poeta para que logre salir victoriosa de su enfrentamiento con el laberinto del idioma. La abuela es una maestra en el

arte de la poesía.

Habré de volver a esta función de casa y jardín como biblioteca, es decir, archivo de Flor y Canto, a la hora de comentar el lugar del lector en el final inacabado de la novela. Por el momento, baste anticipar que si colección de flora y fauna avícola representa el origen del movimiento narrativo del texto

e iniciación de la heroína en poeta, resulta lógico, a todas luces, que el final de la novela se corresponda con la destrucción del laboratorio de producción artístico. La extinción de Flor y Canto es el trágico final

del texto de la novela, lógica tan implacable como sostener que el fin de la vida es la muerte.

Ahora bien, la reflexión que la novela nos ofrece sobre la escritura no se agota con la descripción de la casa-jardín como arca o museo del arte. El proyecto escritural de Raudales es aún más ambicioso. Un epígrafe introductorio nos aclara un supuesto origen oral del texto de la novela: «la tradición oral cuenta». Sin embargo, esta supuesta recreación escrita de la oralidad se ve de inmediato desmentida al remitirla, en ese mismo epígrafe, al recuerdo.

nadie, tan siquiera uno, de los que aún sobreviven y recuerdan esos días de llanto, dolor y guerra negó nunca la veracidad de la leyenda.

En verdad, si la novela pretendiese ser una mera transcripción de lo oral no hubiera reba-

El proyecto escritural de Raudales no se agota con la descripción de la casa-jardín como arca o museo.

² Para una aplicación de este clásico ideal dórico tradicional a la poesía comprometida, véase: «Del espacio poético guerrillero. Amada Libertad y Alfonso Hernández», en mi libro *La tormenta entre las manos* (en prensa).

sado las estrechas convenciones de un realismo testimonial, cuya vocación es más pedagógica y política que literaria. Así, allí donde el testimonio mantiene una relación unívoca entre dicho y escrito, Raudales establece una correlación polivalente entre palabra y letra. Aunque en varias ocasiones apele a una supuesta «tradición oral», a la postre acaba sometiéndola a un principio de indeterminación. Esto es, el hecho de que existan varias versiones orales de un mismo acontecimiento pasado termina por desacreditar cualquiera de ellas, supeditando la verdad testimonial o, si se prefiere, la relación unívoca entre palabra y acontecer, a un postulado de incertidumbre. Cito tres instancias:

Algunos opinan fundó [la madre de Rosina del Mar] un movimiento clandestino [...] pero otros aseguran haberla visto irse al país del norte.

Inventaron cuentos fantásticos [...] cada vecino tenía [= contaba] una historia inventada sobre ella [= la abuela].

Circularon miles de historias y leyendas.

Al doblegar lo oral a la indecisión de múltiples versiones contradictorias, Raudales hace estallar la lógica de correspondencia directa entre dicho y acontecimiento, el cual regula el realismo de la novela testimonial de la década pasada. Toda versión oral única queda relativizada y, en consecuencia, si la novela fuese la transcripción de una palabra acabaría situando su modelo de escritura en «el jardín de los senderos que se bifurcan».

Descalificada entonces toda posible transcripción testimonial unívoca de lo oral, queda por analizar la mediación del recuerdo. A mi juicio, será su arbitraje la intervención que vendrá a enriquecer la idea que modula la escritura del texto en cuanto bifurcación de

versiones encontradas. Esta arca de la memoria es la que parece iniciar la narración histórica que la niña recibe de la abuela:

Adriana Encarnación, como buscando en un baúl, se sumergía en sus recuerdos.

Es la idea del recuerdo como inscripción o huella y no en tanto cuento o narración oral, la que juzgo esencial para entender el proyecto escritural de Raudales en su integridad. No en vano,

lo que no se recuerda es como si no se hubiese vivido,

afirma con convicción la abuela. El problema reside ahora en saber qué es lo que uno recuerda, ya que la memoria es selectiva. Y en esa misma página en la cual se consigna la identidad entre recuerdo y vivencia, se nos informa que la escritura es el único medio de recordar:

Queriendo recordarlo, hizo la lista de los hombres que la habían besado.

Bien me atrevería a jugar con la palabra recordar, cuyo cognado inglés *record* significa registro o documento, para otorgarle a esa correlación entre vivencia pretérita e inscripción un sentido pleno. En consecuencia, el recuerdo es la huella escrita, el acta o, dicho de otra manera la vivencia está filtrada por la letra. Recordar es *recording*. La abuela afirma así la primacía de lo escrito sobre la palabra. Una mediación literaria empaña toda escritura de la historia, lo que Raudales llama «la leyenda». No existe, por tanto, restitución posible del pasado sin interferencia de lo escrito, es decir, de un modelo clásico de literatura. Así, la referencia primaria de la novela

no es lo real, sino una previa escritura que hubo de antecederle. Toda escritura es una re-escritura de un escrito anterior. El modelo de Amor de jade se halla, a mi juicio, en el desordenado «diario» de Rosina del Mar:

En un hueco oculto en un ladrillo falso en el piso, guardaba sus secretos, un puñado de papeles escritos en cualquier parte, sobre toda clase de hojas sueltas, en servilletas de mesa, en cuadernos escolares, en facturas: eran palabras dichas por alguien [...] recuerdo de hechos interesantes [...] No llevaba diario ordenado, pero ahí estaban escritos con su propia letra, los momentos más importantes de su vida. Relatos breves de acontecimientos inolvidables, desde el día que la abuela le narró la importancia de escribir sólo para una sus locuras.

De su abuela, Rosina del Mar aprendió esa costumbre de anotar en papelitos, en libretas diminutas, o en donde fuera, apuntes de amor.

La novela se concibe como un collage; percibe el pasado a través de «retazos, trozos, pedazos». La idea de múltiples fragmentos o rompecabezas que deben recomponerse para conformar un todo, que como habré de analizar luego queda a la postre inacabado, es el «modelo para armar» que Raudales mismo se atribuye como ejemplar. El ideal de la obra es «la cita que se re-cita».

A primera vista, este procedimiento puede parecernos trivial, ya que rayaría en el plagio. Raudales sería una especie de «Pierre Ménard, autor del Quijote», empecinado en llevar a cabo una tarea imposible y cómica; sin embargo, no por ello menos ardua. Empero, esta labor de colección ya no sólo de Flor y Canto, sino también «de un puñado de papeles escritos», señala el verdadero empeño poético de Rosina del Mar. Para quienes desconfían de la metáfora, Flor y Canto, exigiéndole al idioma un apego sustancial a lo literal que

siempre le ha sido ajeno, el diario debería entonces eliminar toda sospecha en cuanto a la primera vocación de la heroína. Es una coleccionista de la palabra escrita, una archivera, recorder del recuerdo y de la palabra ajena.

Así rescata los desechos del pasado, a través de astillas y cabos sueltos que a ella le corresponde hilvanar en un todo único. No obstante, puesto que el fragmento sin contexto y la cita dispersa representan la materia prima de la escritura novelesca, su composición no debe jamás traicionar esa materialidad creando una ilusión de totalidad acabada. Rosina del Mar prosigue así un procedimiento de «montaje surrealista», el cual se vuelve afín al ideal de escritura que mantenía el filósofo alemán Walter Benjamin (1892-1940), tal como éste ha sido descrito por Hannah Arendt en la introducción al libro *Illuminations* (1968).

La pasión central de Benjamin [es] coleccionar citas [...] El ideal de Benjamin [es] producir una obra que consista íntegramente de citas.

¿Acaso en los albores del siglo XXI no toda palabra ha sido ya proferida y usada con anterioridad, hasta el cansancio, y por tanto lo único que nos queda, al intentar escribir, es re-citar a los clásicos?

Hilvanar retazos propios y ajenos, someter la escritura al tachón —«con lápiz labial había tachado ya el nombre de Eduardo Amor»— o a la corrección desmesurada y, en fin, escribir no sólo una autobiografía sino también recopilar la experiencia ajena —«podés escribir mis historias»— he ahí un proyecto que rebasa la idea de un simple diario para llegar a convertirse en la novela *Amor de*

jade. Al cabo, Rosina del Mar es una verdadera poeta ya que su labor consiste en ser coleccionista de palabras, dichos y archivos de la memoria: Flor y Canto. Y como a decir de Benjamin el pasado no se puede transmitir sino sólo citar, la coleccionista «rompe con la tradición» al tiempo que «redime los objetos» recolectados, más allá de su valor de uso utilitario. Así llega a otorgarles un «valor intrínseco». Acaso esta «redención» de la palabra escrita, de la Flor y Canto, sea la utopía poética de Rosina del Mar.

En cuanto al comercio y liberación del deseo, la protagonista hace uso del centro energético del ser humano —el corazón, que aparece en la novela como un dije chino de jade— para poner en circulación cuerpos y lenguaje. Al igual que la Celestina, su papel consiste en ser «el agente de restauración social y de continuidad». Allí reside quizás el mayor escándalo. Si, de acuerdo a la tesis de la crítica en boga, el autor de *La Celestina*, Fernando de Rojas les enseñó a los españoles «a vivir sin ideales [...] en un mundo sin sentido», ¿no será que Raudales intenta inculcar-

nos a los salvadoreños, en esta época de la post-guerra, una máxima semejante? Y en verdad, en un mundo desprovisto de la monumentalidad heroica que el testimonio solía aleccionar en sus lectores, y en un universo social que ha puesto en crisis la cultura de mártires de la década de los ochenta, resulta a todas luces perturbador que la nueva novela se

ocupe de narrar la épica de una comerciante con el cuerpo y con la palabra de los humanos. Empero, ¿existe por ventura otra alternativa frente al descalabro de la utopía y al desencantamiento del mundo político³?

Rosina del Mar es una Celestina, en cuanto que ella se ocupa del comercio sexual y lingüístico entre los humanos⁴. Veamos cómo esto sucede. La cuestión corporal me parece más evidente que la idiomática. Así, su propósito explícito —su misión y vocación casi religiosa— es el de «seducir» a quienes detentan el poder político, militar y religioso para que lleguen a firmar los Acuerdo de Paz. Ella se vuelve un punto neutro o centro magnético hacia el cual convergen los contrarios. Es en el capítulo XVII que se opera en Rosina la

*La protagonista hace
uso del centro ener-
gético del ser humano
para hacer circular
cuerpos y lenguajes.*

³ El papel que la literatura habrá de jugar en levantar una sospecha crítica sobre el mítico texto fundador de El Salvador contemporáneo —los Acuerdos de Paz de 1992— Raudales lo aclara en el capítulo XXXVII. Al tiempo que ‘miles y miles de personas’ celebraban ‘la firma de la paz, la abuela deja escapar ‘a todos los’ poetas o autores del Canto.

Los miles de pájaros cubrieron de sombra a los asistentes y convirtieron el cielo en un espectáculo de múltiples colores [...] los pájaros automáticamente cagaron a la multitud [...] la cagada se les petrificó [...] les fue

imposible despendarla a pesar de las múltiples lavadas [...] Los sellados tuvieron que acostumbrarse a convivir con la mancha blanca. Y fueron muriendo uno a uno de tristeza y melancolía inexplicables. Lo extraño de las muertes es que todos morían maldiciendo al amor, desconfiando de la paz y negando su existencia.

De tal suerte, quienes quedaron marcados por el producto final de los poetas —el excremento u obra completa— antes de la desintegración de Flor y Canto, reciben como herencia la duda. ¿No será entonces que a la literatura le corresponda ahora cuestionar por

medio de una ‘mancha blanca’ el mito fundador de la nacionalidad salvadoreña actual?

⁴ Dejo abierta la cuestión de establecer lazos o conexiones mítico-literarias entre dos personajes femeninos prominentes de nuestro paisaje cultural. Pienso en el posible vínculo entre la Celestina y la Cihuanaba. En qué medida Rosina del Mar representa la faceta positiva y hermosa de la Cihuanaba, que no llega jamás a transformarse en su antónimo, es algo que no puedo aún resolver.

conversión que la transforma en Celestina, esto es, en intermediaria en el diálogo por la paz. Y si bien es cierto que esa empresa o misión de entregar su cuerpo —incluso a la sodomía si esto fuese necesario para la restauración del país— puede parecernos bastante noble, tres capítulos antes de reconocer su vocación, ha suscitado ya la liberación nacional del deseo y la reconciliación de los opuestos. Todo ello lo logra gracias al comercio corporal.

Entonces ocurrió el milagro [...] Los ahí presentes tuvieron una transformación inesperada [...] sentían que el amor fluía [...] Todos se mezclaron [...] Luego las mujeres se tomaban de la mano de otras mujeres y se acariciaban con ternura sin importarles los decires. Desaparecieron en el encanto las normas, las prohibiciones eclesiales. Nadie estaba frente a nadie, simplemente amaban. Hombres poseían a hombres, ancianos disfrutaban la piel tersa de los jóvenes, muchachos con viejos. Cada uno vivía su propio éxtasis.

Encuentro en este «auténtico carnaval» uno de los momentos culminantes de la sedición que Raudales nos propone en la novela. En efecto, hay aquí una reflexión en torno al problema de la identidad sexual, en el marco de un régimen de represión social apenas insinuado. Aunque en momento alguno el autor llega a desarrollar esta «contorsión de géneros» en toda su dimensión, lo cierto es que sí apunta hacia la inauguración de una temática reprimida, que la literatura salvadoreña ha pasado por alto hasta ahora. Me refiero a la falta de una narrativa homosexual, gay y lesbiana. Esto es, hace falta que nos cuestionemos en torno a los papeles sexuales en cuanto construcciones socio-culturales, hasta cierto punto arbitrarias y poco naturales, así como en cuanto a los mecanismos «cosméticos» necesarios para la fijación

de dichos papeles. Y como la vivencia del pasado es aquello que se recuerda y archiva, la ausencia de una escritura homosexual, masculina y femenina, acaba por convertirnos a todos en miembros de «la secta del Fénix».

Nadie comentó lo ocurrido, todos lo recordaban pero actuaban como si hubiesen llegado al acuerdo de vivir como si no hubiese sucedido absolutamente nada.

A decir de Jorge Luis Borges, somos «hombres del Secreto [...] sin un libro sagrado» que registre nuestro íntimo deseo.

De tal suerte, para Rosina del Mar es su propio cuerpo el que se vuelve «el verdadero mediador» y el que facilita la comunicación entre los opuestos. Así, de manera sucesiva ella se dedica a seducir a las figuras políticas, religiosas y militares más prominentes del país, hasta alcanzar su propósito de restaurar la paz. Prosiguiendo de cerca la propuesta de González Echevarría en torno a *La Celestina*, esta serie de amoríos, que se hacen y deshacen, le otorga a la novela la «recursividad de la imagen poética». Sin embargo, a la vez, dado que el cuerpo se ha dotado de una función mediadora, será la materialidad, léase la maternidad misma de la mujer el sostén último de la escritura. Es en ella que acaba inscribiéndose y firmando la paz.

El símbolo más obvio de un Acuerdo de Paz que se consigna sobre el cuerpo mismo de la heroína es, sin lugar a dudas, el niño que «nace a la misma hora» en que los dos últimos amantes de Rosina —el general Salomón de León y el Comandante guerrillero Bejamín Buenaventura— deciden firmar la paz. Lo que juzgo sumamente interesante de esta coincidencia de los opuestos no

es tanto que Rosina no llegue a saber de quién es el niño:

no supo de quién era en verdad. En sus papeles personales secretos anotó el día cuando decidió quitarse el aparato intrauterino, pero olvidó apuntar con quien estuvo ese día y los subsiguientes.

De todas maneras, si ambos bandos firmaron la paz, el niño consignaría la reconciliación de los contrarios. Y Rosina en cuanto nueva Celestina,

esta[ría] compuesta de [las] figuras que habitan el origen de la escritura y de la literatura [...] encarna[ría] un suplemento por medio del cual el lenguaje, la lógica, la razón y el logos

cobran existencia. Antes bien, lo que me resulta sorprendente es la parodia que Raudales nos ofrece del texto fundador de El Salvador contemporáneo: los Acuerdos de Paz de 1992. En efecto, si niño y Acuerdos son al cabo el trazado de un mismo acto de escritura, la tinta que recubre el sostén —página en blanco o cuerpo de Rosina— posee múltiples referentes.

Es el semen de ambos líderes militares esparcido en el sexo de la mujer; es también «las correntadas de sudor» de Rosina a la hora misma del parto, es decir, de la firma de los Acuerdos. Y además es «el chorro» de orines de ambos jefes quienes

viéndose mutuamente el miembro [= la pluma con la cual se firma la paz] pensaron en Rosina del Mar [y] entonces decidieron [...] firmar y pasaron a la sala.

Al fin y al cabo, ya no sólo es el cuerpo de la mujer el que sirve de apoyo a la escritura

masculina, sino también el falo que deja inscrita allí la ley. Rosina, la mujer, es el lenguaje; es la que hace posible que se escriba el texto fundador de El Salvador contemporáneo. Rosina, quien representa a la Madre del Logos, ha hecho del cuerpo el asiento mismo del contrato social.

Por último, me queda por comentar el lugar del lector y el final inconcluso de la novela. En verdad, *Amor de jade* bien hubiera podido terminar en el capítulo XXXVI, cuando al día siguiente de la firma Rosina decide abandonar al General, contraer nupcias con el Comandante guerrillero y bautizar a su hijo con el nombre de «Benjamín Buena-ventura Segundo». De haber sido así, la sedición que la novela nos propone se hubiera replegado a una convención romántica tradicional. De acuerdo a ese canon retórico clásico, todos los elementos narrativos apuntan hacia un final que se sustenta sobre un principio de clasificación. Y por supuesto, para la mujer en una sociedad tradicional, uno de los actos clasificatorios más típicos es el matrimonio. Esto es, ser «la esposa del Comandante».

En una narración de corte finalista todo acontecimiento narrado adquiere su significación propia en la medida en que se encadene y contribuya a la construcción de un final único. Hay una vocación normativa y un sentido del final que regulan la secuencia de los hechos narrados. Sin embargo, tal como en la narrativa de Horacio Castellanos Moya, en Raudales no existe un sentido del final. Antes bien, la conclusión resulta irrelevante. Lo que prevalece es el proceso abierto de la narración misma. El texto de la novela se halla sometido así a un principio de indeterminación, esto es, a un patrón de inestabilidad. Es por ello que el final es hasta cierto punto arbitrario.

Es un juego de múltiples entradas hacia lo indeterminado aquello que los últimos tres capítulos dejan abierto. Y este mecanismo en forma de crucero se logra gracias a «SU FINAL» y «Mi final», a dos instancias que remiten a distintos sujetos del habla. La primera reconoce la necesidad de dejar toda obra incompleta, ya que el arte culmina siempre en el espectador. Y, en ese sentido, es en el acto de lectura y de interpretación de la novela que ésta llega a completarse. Raudales remeda a su personaje principal, al intentar seducir al lector para que éste se incorpore y participe en el proceso de escritura de lo que, a mi juicio, debería ser un segundo volumen de esta fabulosa novela⁵.

La segunda instancia utiliza el recurso puramente autorreferencial de la novela. De tal suerte, puesto que la escritura posee un carácter especular ya que, dije, se trata de una escritura que reflexiona sobre el hecho de escribir, el final de la novela es la extinción de la imaginación poética del escritor mismo. Roque Dalton (1935-1975) la llamaba

Doradas Cenizas del Fénix
pero del Fénix de los Ingenios
[...]
palabra que se desintegra y se desintegra
[...]
despojos despojos.

Los últimos tres capítulos dejan abierto un juego de múltiples entradas hacia lo indeterminado.

El final de la novela —«Mi final»— son los «despojos» de la palabra, la supresión de Flor y Canto. No en vano, cuando la abuela se entera de los amoríos secretos de su nieta a través de los periódicos, destruye el jardín, las flores, los pájaros e incluso los escritos de Rosina. «La biblioteca de Babel», en la cual se forja la personalidad poética y artística de la heroína, acaba hecha trizas.

descifró cada frase de los papeles secretos de Rosina, uno a uno les prendió fuego y soltándolos al aire, el viento los llevaba y los desaparecía.
Estranguló algunas aves de la cólera. Extrajo de la jaula secreta el último pájaro espinoso y lo lanzó al aire.
Destruyó las últimas flores que quedaban.

El final que Raudales nos propone de la novela es la extinción o la destrucción de Flor y Canto. La lógica del espejo que rige la escritura no podría haber sido más implacable. El fin es la decadencia de la imaginación poética misma. O, para usar la imagen roqueana, es el momento en el que el poeta necesita autoinmolarse para volver a crearse, utilizando las cenizas, los «despojos» de su máscara poética precedente. El silencio del poeta es el final lógico de la escritura:

El pájaro [= el poeta] espinoso regresó [...] Adriana Encarnación lo sujetó más fuerte [...] lo enterró de

⁵ Esta tarea de un segundo volumen me parece tanto más urgente cuanto que Rosina se casa con el Comandante y no con quien obtuvo el primer orgasmo. En efecto, si «Rosina alcanza por primera vez en su vida un verdadero orgasmo con el general y queda enamorada de por vida», mientras

que con el Comandante hace «el amor como animal», ¿no habría de entregarnos esa humanización erótica de lo sexual, por un lado, y su degradación 'animal', por el otro, un posible agotamiento futuro de su relación marital? Además, en la medida en que concibo en la

muerte el único final de la vida, mientras Raudales no haya matado a todos sus personajes principales —e incluso así, tal como él mismo declara 'lo[s] puede usar como fantasma[s]'— a mi juicio, la novela le promete al lector el futuro arribo de un segundo volumen.

pecho en la espina más grande y gruesa. Pero el pájaro no cantó [...] murió en silencio.

La muerte de Flor y Canto, el fallecimiento silencioso del poeta: no otro podría ser el trágico sino de la escritura. Ante todo, Amor de jade es una novela sobre el origen de la escritura y sobre la extinción de la imaginación poética.

En qué medida Raudales podrá recuperarse, esto es, renacer cual ave Fénix de los

despojos sacrificiales que la abuela le propició a Flor y Canto, es algo que sólo el tiempo y quizás el apoyo institucional para continuar su obra podrán aclararnos. Por mi parte, no puedo sino quedar en espera de tener en mis manos un segundo volumen que narre las nuevas experiencias de esta reencarnación salvadoreña de Nuestra Progenitora: *La Celestina*, la Madre del Logos. ♦

Intertextualidad, transgresión y subversión¹

Por: Rima de Vallbona

La risa carnalesca [...] construye su propio mundo en oposición al mundo oficial, su propia iglesia, versus la iglesia oficial, su propio estado versus el estado oficial. [...] Junto con la universidad de la risa medieval, hay que recalcar otra notable peculiaridad: su insoluble y esencial relación con la libertad. Es de observar que esta risa es absolutamente inoficial, pero, sin embargo, está legalizada.

Mikhail Bakhtin

Realismo grotesco

En mi ensayo titulado «Humor carnalesco en los cuentos del salvadoreño Jorge Kattán Zablah» efectué un detallado análisis para probar que el humor de Kattán Zablah está saturado del espíritu carnalesco². Este, según Mikhael Bakhtin, se expresa por medio del realismo grotesco. La risa carnalesca es una válvula de escape para las pasiones del vulgo. Por tanto, tiene a la vez un carácter

Acuarelas
Socarronas



Kattán Zablah,
Jorge. *Acuarelas
socarronas*.
Ediciones Ronda,
Barcelona,
1983. 174 pp.

renovador, regenerador, transgresivo y subversivo. Además, encarna un rechazo a todo lo inmortal y lo completo y por lo mismo, también un rechazo a la autoridad, la tradición y las costumbres³.

Para resumir el aserto contenido en ese ensayo mío, en las narraciones de Kattán Zablah se observan los siguientes elementos carnalescos:

1. La estructura narrativa que sigue la norma de los *fabliaux* medievales.

Son cuentos con unidad propia, pero entrelazados por los personajes, el medio ambiente, el autor implícito unas veces, otras, el narrador y la ubicación en Cojontepeque.

2. El mundo visto al revés, es otro ingrediente del realismo grotesco propio del carnaval como festejo que libera de normas impuestas por el sistema político-social imperante.

Rima de Vallbona, académica costarricense radicada en Estados Unidos. Ha publicado numerosos ensayos sobre literatura centroamericana. Actualmente labora en la University of St. Thomas, en Houston, Texas.

3. La exageración o proceso mitificador hiperbólico que subraya la visión del mundo al revés.

4. Las amplias libertades lingüísticas. Entre ellas señaló Isolda J. Jordán la desproporción entre el vocablo y la situación, la abundancia de superlativos absolutos, antítesis, hipérboles y lenguaje coloquial en el que no faltan las palabras eruditas¹; a esto se pueden agregar los adjetivos y adverbios que en ocasiones se vuelven humorísticos neologismos semánticos.

El corpus que abarcará el presente estudio comprende algunos de los últimos cuentos de Kattán Zablah, a saber: «La frágil naturaleza humana», «La infalibilidad de la sibila», «De la magnanimidad de Dios, ¡líbranos, Luzbel!»²; «Castillos en el aire». Estos cuatro relatos han sido publicados en diversas revistas literarias, y como otros anteriores, son cuentos ligeros y escritos para divertir. No obstante, lo jocoso e insubstancial constituye sólo una apariencia, pues es obvio que requieren un nivel profundo de lectura y un conocimiento de la historia y de las realidades que motivan la burla, para acercarse al sentido que entrañan.

En relación con los primeros, estos últimos cuentos tienen algunos cambios que interesa señalar:

1. Entre bromas y situaciones irrisorias se incrementa la crítica irónico-satírica a las realidades salvadoreñas y, por extensión, a las del mundo hispánico.

2. La estructura del ejemplo o cuento dentro de un cuento, es de observar que remite a la intertextualidad intencional, la cual subraya la crítica irónico-satírica antes mencionada.

El espíritu carnavalesco y la crítica político social

Es preciso tener en cuenta que el espíritu carnavalesco bakhtiniano no se relaciona sólo con la fiesta anterior a la cuaresma, sino a una forma de protesta que entraña la crítica a la línea «oficial» de la política cultural de un país. De ahí que el contexto histórico-político se hace necesario en este tipo de análisis. Así, en la base de este estudio está el «ideologema», el cual asimila lo ideológico a lo semiótico, y por ende, las estructuras

¹ Jorge Kattán Zablah es un escritor salvadoreño que reside en California, Estados Unidos. Ha publicado los siguientes libros: *Estampas pueblerinas* (cuentos), *Acuarelas socarronas* (cuentos), *Del Don Juan de Tirso de Molina a Zorilla* (ensayo crítico). Sus trabajos de crítica y narrativa han aparecido en diversas publicaciones de España, Latinoamérica y los EE. UU.

² Rima de Vallbona. «Humor carnavalesco en los cuentos del salvadoreño Jorge Kattán

Zablah». *Confluencia*, University of Northern Colorado, Greeley 2 (1991): 149-55. También en *Taller de Letras* (Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, El Salvador) 140 (marzo-abril 1991).

³ Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, tr. by Hélène Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984). Todas las citas tomadas del texto proceden de esta edición. Por lo tanto, sólo se pondrán las páginas entre paréntesis.

⁴ Isolda J. Jordán, «Los beneficios del mal y los perjuicios del bien en la narrativa de Jorge Kattán Zablah», ponencia presentada en la sesión No. 23, «Un escritor centroamericano en EE. UU.», del XIII Simposio Internacional de Literatura-Inmigración/Emigración: exilios buscados y forzados, Instituto Literario Cultural Hispánico y California State University Dominguez Hills, Carson, California, 1995. Esta ponencia será publicada en Alba de América.

sociales a las estructuras textuales⁵. En el ideograma cada significado es también necesariamente un significante⁶. Aquí el mito desempeña un papel deformador del significado sin negar la historia. Enajena, al transformar la Historia en Naturaleza eterna; además, tiende a fabricar falsas generalizaciones, según Malcuzyński⁷ (P. 23).

Tal lectura de los cuentos de Kattán Zablah pone al descubierto una visión artística del mundo en la que predomina la inconformidad con las diversas realidades que capta a lo largo de los textos. Estas, atacadas con amena jocosidad, son, entre otras: la indigencia cultural de El Salvador y en general de nuestros pueblos; su poca capacidad administrativa; el egoísmo, la avaricia y engreimiento de muchos; la falsa piedad y equivocada vocación religiosa de otros; la hipocresía de algunos; la superstición como rémora al progreso de los pueblos hispanicos; su abulia y ominosa resignación; la estulticia que el autor llama «la frágil naturaleza humana», entre otras.

Aunque continúan en la línea del realismo grotesco, es interesante observar que en los cuentos de este estudio se perciben unos ligeros cambios en relación con los anteriores. El más obvio es que desaparece el autor. Este entraba y salía de un cuento a otro siempre disfrazado como Yirish El-Kattán, autor de «un cuento escrito en árabe» que contiene grandes verdades, o como el Mago Kattanás o como un tal Nattak que traía «consejos para casos desesperados». La presencia del autor

disfrazado presta a los textos un débil hilo novelesco, característico de las narraciones medievales.

En los últimos cuentos, al autor lo sustituye en general «don Macario Cárcamo, el célebre cronista oficial de Cojontepeque y de las aldeas circunvecinas»⁸. Aquí don Macario ejerce la misma función de Patronio, quien aconsejaba al Conde Lucanor en el libro del Infante don Juan Manuel. Patronio es el consejero serio, formal, circunspecto, parsimonioso, sabio y culto por excelencia. Sin embargo, a diferencia de esta imagen seria del consejero castellano, en los cuentos de Kattán Zablah, ya sólo en el nombre, Macario Cárcamo, simbólicamente asoman el mito deformante y la parodia. Según Bakhtin, los nombres propios en los textos del realismo grotesco «tienden a alcanzar límites de elogio y abuso» (Bakhtin: p. 461), lo cual ocurre también en los nombres que llevan los protagonistas de Kattán Zablah:

En sentido serio y positivo y hasta laudatorio, «Macario», de origen griego, significa «bendito, referido al que tiene todo lo necesario y es feliz»; además, hace pensar en San Macario de Egipto o El Antiguo, quien vivió durante el siglo IV después de Cristo y escribió cincuenta *Homilías* y siete *Opúsculos ascéticos*.

En contraste, el apellido Cárcamo se asocia con «carcamal». En Corominas aparece «Cárcamo» que se emplea también en el doble sentido de «carroña y viejo achacoso», de donde se deriva el término moderno de «car-

⁵ M. Pierrette Malcuzyński, «New Mythologies: the Case of Mikhail Bakhtin», *Sociocriticism: How to Read Bakhtin*, 8 (1988): 26. A partir de ahora sólo se mencionará el título de la revista al mencionar otros ensayos importantes relativos a Bakhtin contenidos en

dicho ejemplar.

⁶ Robert Siégel, «Bakhtin and sociocriticism», *Sociocriticism*: 72.

⁷ Malcuzyński, «New Mythologies...»,

Sociocriticism: 23.

⁸ Jorge Kattán Zablah, «La ética canonización de don Elpidio», *Alaluz: Revista de poesía, narración y ensayo* (University of California, Riverside) 2 (otoño de 1990): 51.

camal», que significa «vejestorio, persona vieja y achacosa». En América, según Corominas, se ha afianzado una variante, «carcamán», que en Perú alude a un «extranjero de poco viso, fullero, basto y tosco»; en Cuba, «persona de muchas pretensiones y poco mérito».

La crítica a la línea oficial de la política cultural del país es obvia en «La frágil naturaleza humana»⁹, texto en el que se plantea una situación que apunta a la realidad histórico-política de El Salvador: en el marco narrativo cuenta el narrador que después de doce años de

cruenta lucha, no quedaba ningún sobreviviente que pudiera jactarse de haber salido ileso de aquel devastador maremágnum. Había sido una contienda en la que cada uno de los ciudadanos tenía algo que lamentar; sea la muerte o las lesiones de algún pariente o amigo o, simplemente, daños de carácter material. (p. 194)

Al cabo de dos meses de haberse firmado los Acuerdos de Paz y pasada la euforia colectiva comenta el narrador que el jolgorio de los comienzos fue «reemplazado por una sensación indefinida que empezaba a revestir la forma de un desgano, [...] un verdadero estreñimiento anímico» (p. 194). Esto lleva al alcalde a convocar al pueblo y preguntar qué les pasa. Con la consabida actitud abúlica de nuestras gentes, deciden que no vale la pena «quebrarse la cabeza» buscando una solución, cuando ahí está don Macario Cárcamo, quien lo puede hacer por ellos. Entra «el octogenario cronista, perfumado y almibarado por la lisonja» y se pone a leer un relato que halló «en una vieja gaceta capitalina» para ayudarlos a salir de tan peligroso estado.

El ejemplo que les lee, trata de un campesino que por mucho tiempo vive obsesionado tratando de tapar, en vana tarea «digna de Sísifo», una gotera que lo mortifica cada vez que llueve. Una y otra vez la tapa y una y otra vez vuelve a aparecer. Sin embargo, llega el día en que la gotera desaparece para siempre. Entonces, después de su euforia del principio, el campesino está aturrido como si le hubieran quitado una parte del cuerpo o algo muy suyo, y es que «sin que él mismo se hubiera percatado, su existencia [...] giraba en torno a la serie de mortificantes ruidos [de la gotera] y a las diversas maneras de eliminarlos, de desterrarlos permanentemente de su vida» (p. 196). Dominado por su perturbación mental, «se desinteresó no sólo por su aseo personal sino que, incluso, llegó a desatender sus cultivos» (p. 196). Una tarde de copiosa lluvia, «como poseído del demonio» se puso a taladrar agujeros en las tejas de su vivienda. Entonces «los vecinos se quedaron con la inequívoca impresión de que don Arnulfo era ahora, de veras, un hombre feliz» (p. 197). Ese atardecer, después de escuchar el relato de la gotera, cada habitante de Cojontepeque «sentía que le habían dado una complicada y espeluznante tarea: la de inventar un buen pretexto que pudiera servir para iniciar otra guerra civil o, por lo menos, un sonado golpecito de estado» (p. 197).

Una lectura a dos niveles de este cuento, nos lleva a establecer varias relaciones: lo social y filosófico nos remite al título del texto, «La frágil naturaleza humana» y a la negativa conclusión, expresada por el mismo narrador del cuento, de que «el hombre no es más que una contradicción ambulante, un ser

⁹ «La frágil naturaleza humana», *Confluencia* (University of Northern Colorado), 1 (otoño de 1994): 194-97.

engendrado por error o descuido de las deidades, una genuina aberración» (p. 196).

También en el nivel socio-político, nos remite a la historia de El Salvador: después de las guerras de la independencia, durante el resto del siglo XIX la historia registra largos períodos de turbulencia alternados con conflictos armados contra los países circunvecinos. Durante el siglo XX hay inestabilidad política debido a fraudes electorales. En especial, a partir de 1977, con la elección declarada fraudulenta del General Carlos Humberto Romero, la situación se deterioró a tal punto que se produjeron

en las calles asesinatos efectuados tanto por los izquierdistas como por los de derechas. La violencia continuó y se intensificó, de manera que entre 1979 y 1983, en sólo cuatro años, habían muerto 35.000 civiles, y en los doce años de guerra civil, más de 75,000 perdieron la vida. Guerrilleros de la izquierda causaron algunas de esas muertes, pero la mayoría se les atribuye a las escuadrones de la muerte de las derechas. No fue sino hasta 1992, bajo la jefatura de Cristiani, que un tratado de paz concluyó con la guerra civil de El Salvador.¹⁰

Dos minicuentos más recientes de este autor, «La infalibilidad de la sibila»¹¹ y «De la magnanimidad de Dios, ¡líbranos, Luzbel!»¹² relacionados con el mismo tema dan la impresión de ser parte integrante del anterior; además, con jocosidad ponen en evidencia las trágicas consecuencias de toda guerra:

En «La infalibilidad de la sibila», el señor presidente va a visitar a Ña Tomasa Barillas, cuya fama «ha rebasado ya las estrechas fronteras del país» por la exactitud de sus predicciones. El alto dignatario le pide consejo porque piensa «invadir una nación vecina». Ña Tomasa le responde: «¡Si lo hace, su Excelencia, destruirá usted un gran país». Tal como lo predijo la sibila, el señor presidente «terminó destruyendo un gran país: el suyo propio» (p. 3). No sólo pone en relieve la torpe soberbia de nuestros mandatarios, sino también satiriza la cos-

tumbre de algunos de ellos de consultar asuntos peliagudos de sus respectivos países con nigromantes, adivinos, brujos y echadoras de cartas.

«De la magnanimidad de Dios, ¡líbranos, Luzbel!» es otra versión del tema de las consecuencias de la guerra y de la voluble y «frágil naturaleza humana»: cansado el Todopoderoso de escuchar las plegarias no sólo del pueblo de Cojontepeque, sino también de la nación entera, les concede sus peticiones: pone fin a la guerra y les otorga la paz. Con ésta, también les concede los ruegos suyos de que regresen al país sus «hermanos del alma que ya suman casi la mitad de la población total». Dios no ha acabado de satisfacer sus súplicas, cuando el pueblo entero comienza a importunar a Dios con una nueva plegaria para que no permita «que regrese al país ni siquiera un solo de

La crítica a la línea oficial de la política cultural del país es obvia en algunos cuentos.

¹⁰ Bibliographic entries: B645, B1118. Extraído de Microsoft Encarta, 1994 y América Online, (julio de 1995).

¹¹ Jorge Kattán Zablah, «La infalibilidad de la sibila», *Culturador* (Arizona State University) 21, febrero de 1996: 3.

¹² «De la magnitud de Dios, ¡líbranos, Luzbel!» *Culturador*, 20, diciembre de 1995: 15.

[...los] hermanos expatriados» (p. 15). Esta nueva súplica la justificaban en el hecho de que los giros bancarios

que con religiosidad enviaban [los exiliados] a su querido terruño, se habían convertido, imperceptiblemente y sin proponérselo, en el sostén económico de la otra mitad de la ciudadanía que nunca logró o intentó abandonar el suelo patrio durante el prolongado período bélico. (p. 15)

El narrador cincuentón remata el minicuento cuando comprende por fin «las sorprendentes, sapientísimas y admonitorias palabras» que su tía le reveló de niño: «¡Muchacho, ten mucho cuidado con lo que le pidas al cielo, porque Dios es capaz de concedértelo!» (p. 15).

La intertextualidad carnavalesca como medio de transgresión y subversión

Además, a diferencia de Patronio, los consejos de don Macario van dirigidos a la totalidad del pueblo con ejemplos que él extrae de las crónicas, de la gaceta y de la tradición oral. Con esto don Macario proporciona soluciones narrativas que se definen como estructuras orientales, de las que provienen las del cuento dentro del cuento y el débil hilo novelesco, propio del Medioevo. Esta variedad de documentos usados por don Macario remite a las relaciones intertextuales de la carnavalización a las cua-

les en otro tiempo se les consideró como el estudio de las fuentes literarias. Recordar que el realismo grotesco sostiene que todo proceso intertextual es en realidad una parodia en la que semánticamente se establece una relación más compleja; ésta implica la puesta en ridículo de costumbres, ideologías y lenguaje privativo del sistema vigente. En dicha relación, los textos son el uno para el otro mutuamente dependientes y generativos. Iris M. Zavala explica que políticamente hablando, «la carnavalización literaria emerge como necesidad de una revolución cultural que incluye la re-educación de las diversas clases sociales».¹³

En «La frágil naturaleza humana» podría establecerse una relación intertextual con «La cuestionable eficacia de la paz», sátira menipea del uruguayo Julio Ricci, en la que, según el narrador, «La guerra en realidad era una cosa entretenida». Después de estudiar estadísticas, queda rematado el cuento de Ricci con la siguiente conclusión: «circuló un hálito de duda. No se sabía bien si la paz sería beneficiosa. O sea, si la guerra había madurado suficientemente a los hombres y a las mujeres. La paz era todavía un problema».¹⁴

Ejemplo incluido en «La frágil naturaleza humana» tiene también relación intertextual con otro cuento de Kattán Zablah: «Los mapaches».¹⁵ Se trata de un relato independiente, o sea que no está utilizado como ejemplo dentro de otro texto; sin embargo, entre risas y burlas capta con hondura cómo los seres humanos dependemos muchas veces de lo que

¹³ Iris M. Zavala, «Bakhtin Versus the Postmodern», *Sociocriticism*: 59-60.

¹⁴ Julio Ricci, *Los mareados* (Montevideo: Monte Sexto, 1987: 9-18):

11 y 18 respectivamente.

¹⁵ Jorge Kattán Zablah, «Los mapaches», *Acuarelas socarronas* (Barcelona: Ediciones Ronda, 1983): 21-32. Este

cuento fue incluido también en un texto docente para estudiantes del C. B. U., titulada *Lecturas guiadas - Textos literarios y no literarios* (Montevideo: Editorial A. Monteverde y Cía. S. A., 1995): 7-9.

más creemos detestar. En «Los mapaches» se entreveran la situación política del país —sobre todo el estado de corrupción de los gobernantes y la explotación a las clases no privilegiadas que sistemáticamente practican los de arriba— con la obsesión del campesino Venancio, quien vivía desesperado porque los «malditos mapaches le amargaban la vida» abriendo zanjas en el césped (p. 24). Al cabo de innumerables tentativas de deshacerse de los intrusos, al fin logran él y su esposa eliminarlos. Entonces, después de unos cuantos días de júbilo, «una melancolía crónica se apoderó de» ambos ancianos, «pues aquella continua incertidumbre de que no vinieran los animales a cavar el surco era el único alimento quimérico con que ambos se habían nutrido durante años». No logrando llenar «aquel vacío», los dos envejecieron y acabaron muriendo en el jardín, muy cerca de la zanja que antes abrían los mapaches (pp. 30 y 31 - 32).

Kattán Zablah me explicó en conversación telefónica que cuando escribió «Los mapaches» hace unos veinte años no conocía a Julio Ricci ni sus cuentos. Esta afirmación lleva a concluir que nuestra literatura se ha hecho eco de la dolorosa y absurda realidad de que los seres humanos y los pueblos nuestros no pueden vivir en paz. Al contemplar el trágico panorama internacional de guerras, huelgas violentas, crímenes, revoluciones, fusilamientos injustificados, actos terroristas que presentan hoy en día los medios de comunicación, se hace obvia la universalidad de la narrativa de Kattán Zablah: son cuentos que trascienden el reducido espacio pueblerino de Cojontepeque, para incluir a todo El Salvador y acabar con-

notando una «frágil naturaleza humana» que abunda en el Continente Americano igual que en el mundo entero.

«Castillos en el aire»¹⁶ representa un nuevo acercamiento a la fábula de los sueños truncados de la lechera divulgada por La Fontaine. La intertextualidad de este tema se remonta a muy lejanos tiempos: una de las más antiguas versiones se conserva en *El Patchatantra* de la India con el título de «La olla rota»; aquí el texto trata de un brahmán que recibe una olla llena de arroz y en su entusiasmo, después de grandes sueños provenientes de la posible venta del arroz, rompe la olla. Pasa a *Las mil y una noches* con el título de «Historia del quinto hermano del barbero»; en este cuento, un barbero gasta toda su herencia en objetos de cristal, hace grandes planes con las ganancias que pretende conseguir, pero en su arrebatado, da una patada y rompe toda la cristalería; en esta versión se castiga el orgullo y la soberbia. En el siglo XIV El Conde Lucanor recoge este tema en el Enxemplo VII, «De lo que contesció a una mujer quel dezía doña Truhana», donde el actante es ya una mujer; los sueños de ésta giran alrededor de una olla de miel que lleva al mercado. En el siglo XVIII, «La lechera y el cántaro de leche» de La Fontaine, recoge el asunto de nuevo y lo populariza. En este mismo siglo, Félix María Samaniego da otra versión en lengua española en su fábula II, «La lechera».

«Castillos en el aire» trata de una humilde mujer, Florinda, quien va a la cantina a traer a su marido borracho, con la suerte de que a don Saturnino, el cantinero, se le cae un billete

¹⁶ Jorge Kattán Zablah, «Castillos en el aire», *Letras de Buenos Aires* (Argentina), 20 (marzo de 1989): 50-56. También en Ars -

Revista de la Dirección de Artes, Ministerio de Educación (El Salvador), 3 (diciembre, 1993): 24-27. Las citas de este cuento que

aparecen en el presente ensayo provienen de esta última revista.

de la Lotería Nacional; disimuladamente, ella recoge «aquella posibilidad de llegar a ser rica» y comienza a imaginar «los jugosos beneficios que le podría acarrear el furtivo billete» (p. 24). De divagación en divagación concluye que las riquezas proceden del demonio y se dice a sí misma: «¡Con razón [...] por allá, en los Estados Unidos, los ricos les dejaban sus fortunas a los gatos! ¡Claro, pa'no causarles tantas desgracias a sus seres queridos!». Entonces corre a la cantina a devolverle el billete a don Saturnino hablando para sí misma: «¡Que se joda don Saturnino! ¡Ese viejo de porquería sí se merece la mala suerte de ganarse el premio gordo!» (p. 27).

Hay en este cuento salvadoreño una desviación radical de la moraleja tradicional hacia un remate cultural, el cual subraya el temor que la iglesia católica ha venido inculcando en los feligreses al hacer hincapié en que la posesión de riquezas engendra las acechanzas del demonio.

El remate del cuento no es la única desviación del tema original, ya que, siguiendo el espíritu carnavalesco que conjuga la intertextualidad con la subversión político-social, la intención de «Castillos en el aire» deja de ser moral para tornarse en una polivalente crítica de la realidad salvadoreña en particular, pero también hispanoamericana: en primer lugar repite la consabida historia del representante de la clase baja obrera y pequeño empresario del mundo hispánico, Jacinto, el marido, dueño de una pequeña carnicería, quien se gasta el dinero en borracheras y francachelas y no satisface debidamente las básicas necesidades domésticas. A continuación, son los sueños de Florinda los que exponen el ataque a las siguientes situaciones culturales:

1. Contra los contratistas abusivos y sinvergüenzas que cobran excesivas sumas por el

transporte de mercancías de los habitantes del pueblo (p. 25).

2. Contra «todos los dirigentes políticos regionales y nacionales» para los que Florinda desea construir una escuela modelo donde aprenderían la «ilógica, entreverada y complicadísima arte de no robar y de no mandar a apalear y a violar a las mujeres y a las hijas de sus enemigos ideológicos» (p. 25).

3. Contra los ministros de la iglesia, que encarna el «truculento del párroco, don Agustín Garfio, archiconocido por su apetito desmedido por los bienes materiales». Este, para salvar a Florinda del peligro que entrañan las riquezas, le ofrecería la salvación de su alma «siempre y cuando buena parte de su fortuna la dedicara a decir misas y a comprar bulas e indulgencias» (p. 26).

4. Contra los negocios sucios de los dirigentes políticos del pueblo, como

el alcalde municipal, don Everardo Salazar, hombre de afiladas uñas [... quien] la compelería, sin lugar a duda, a invertir su dinero en negocios turbios, amenazándola, para el caso que rehusara, con decretar una ordenanza que autorizaría la construcción de una ancha y pintoresca carretera que pasaría en medio de la carnicería de su marido. Este alcalde, cuatrero de gran notoriedad, pero protegido por la ley debido a su alto puesto y a su condición social, la forzaría, en resumidas cuentas, a asociarse con él en el asunto de robar cabezas de ganado bovino, porcino y lanar y a proporcionarle suficiente dinero para comprar un camión de dimensiones desmesuradas que serviría de matadero clandestino móvil, donde los animales malhabidos serían destazados y cuya carne sería vendida, luego, en el establecimiento de Jacinto. Y no estimaba Florinda muy aventurado el afirmar que el desalmado de don Everardo la obligaría, además, a que le ayudara económicamente para poder hacerles mejoras a los dos burdeles de su propiedad. Y de todos estos negocios inmorales —barruntó— seguramente que a ella apenas le tocaría un miserable tres por ciento de las utilidades (p. 27).

5. Contra los maridos borrachines «a tiempo completo» que maltratan y abusan de sus mujeres dándoles «puntapiés y coscorrones» (p. 27).

Otra subversión al modelo tradicional, ya se dijo, lo constituye el remate del cuento, ya que el lugar de un accidente que destruye la fuente de los sueños, Florinda, la protagonista, renuncia voluntariamente a sus fantasías después de soportar las tan nefastas posibles consecuencias que podrían traerle las riquezas en caso de que ganara el premio mayor de la lotería.

En conclusión, en los cuentos analizados se observa la intertextualidad como otro elemento del realismo grotesco que subraya, como en muchos otros de Kattán Zablah, una marcada inconformidad con las realidades hispanoamericanas. La intertextualidad, fuente del humor carnalesco, es el arma de ataque a las irregularidades y a los abusos de los poderes políticos y religiosos.

En general, la obra de Kattán Zablah, cumple también con la ambivalencia a la cual se asocia el proceso de transformación bus-

cado. Por tanto, se trata de textos que no aceptan ni dogmas, ni autoritarismo, ni una seriedad unívoca y que «se oponen a lo terminado y pulido, a toda pomposidad, a cualquier solución prefabricada en la esfera del pensamiento», como puntualizó Bakhtin al referirse a la imagen rabelaisiana (Bakhtin: p. 3). Por lo mismo, para apreciarlos se requiere

renunciar a las muchas demandas de los convencionalismos literarios. También hay que verlos a la luz de una larga y justificada tradición literaria de protesta en Hispanoamérica, desde Fray Bartolomé de Las

Casas hasta nuestros días. Esta protesta la sustentan las deplorables, injustas y absurdas realidades imperantes en nuestro continente desde la época colonial. Y porque son también realidades patentes en el mundo entero, esos textos cobran un sentido muy universal. Desviándose de la tradición de protesta en nuestro continente, el autor subvierte el tono polémico de denuncia, transgrede los límites del género y efectúa un ataque carnalesco en el que el mundo es visto al revés. ♦

Se trata de textos que no aceptan dogmas, ni autoritarismo, ni una seriedad unívoca, ni pomposidad.

Tres voces, tres ámbitos

Por: Luis Alvarenga

Esta es una nueva época en la «Colección Poesía» de la Dirección de Publicaciones. Así lo atestigua el nuevo formato de la misma. Durante años conocimos aquellos ejemplares de la Colección, con su característica pasta de color blanco. Ahora, las portadas y las hojas de guarda vienen en colores. Es, sin duda, tarea difícil crear el perfil de una colección de libros. Más aún es lograrlo de una manera que agrade a los ojos e incite a la lectura, pero que también, como en este caso, esté en consonancia con la dignidad que ha tenido «Poesía» en sus épocas anteriores. Esta nueva época de la Colección Poesía lo ha logrado. Y en ella ha jugado un decisivo papel, hay que admitirlo, el trabajo de Tania Mata Parducci, quien es una verdadera artista de la diagramación.

La nueva etapa de la «Colección Poesía» se abre con tres obras: *Solamente una vez*, de Francisco Andrés Escobar, Premio de

Escobar, Francisco Andrés. *Solamente una vez*. Dirección de Publicaciones e Impresos, Col. Poesía 51, San Salvador, 1997, 167 pp.

Armijo, Roberto. *Cuando se enciendan las lámparas*. Dirección de Publicaciones e Impresos, Col. Poesía 52, San Salvador, 1997, 129 pp.

Alegría, Claribel. *Umbrales*. Dirección de Publicaciones e Impresos, Col. Poesía 53, San Salvador, 1997, 100 pp.

Cultura 1995; *Cuando se enciendan las lámparas*, escrita por el recientemente fallecido Roberto Armijo y *Umbrales*, cuya autora es la poeta y novelista Claribel Alegría. Lo que sigue son las impresiones que me dejan estos libros.

1

Uno de los escritores a los que mi generación debe mucho es Francisco Andrés Escobar. Cuando, a finales de los años ochenta, los miembros del ahora extinto Taller Literario Xibalbá queríamos una opinión serena sobre nuestro trabajo, buscábamos a Escobar. Con sus recomendaciones juiciosas, Francisco nos daba aliento para perseverar en el oficio poético.

Solamente una vez reúne la producción poética dispersa de Escobar, desde su poemario *Petición y ofrenda*, publicado por UCA Editores, hasta sus trabajos publicados en pla-

Luis Alvarenga, poeta salvadoreño nacido en 1969. Ha publicado una plaquette de poesía bajo el título de *Otras guerras* (1995).

quettes. Puede decirse que no es una poesía de tono mayor, pero ello no niega que en ella podemos encontrar autenticidad. La autenticidad es un requisito ineludible para la verdadera poesía. Esta exige del poeta que pugne por expresar sus verdades más hondas, aún las más dolorosas. Es eso lo que se encuentra en este volumen: un poeta que nos revela lo más íntimo de su ser.

Solamente una vez
tiene cuatro partes:
Cuestiones familiares,
Ofertorio de silencio,
Realitas y Martirio en la
arboleda.

La parte denominada *y escondié*
Cuestiones familiares se abre con los poemas «Bendición de la Nana», «Agnus Dei», «Volky», «Petición y Ofrenda» y «Monólogo interior frente a mi hijo». Los motivos de estos poemas se remiten a sus cariños cotidianos. Por ejemplo, mientras «Bendición de la Nana», como su nombre lo indica, está dedicado a la niñera que cuidó al poeta durante su infancia, «Agnus Dei» es la huella del padre. Bajo el nombre de «Volky» se encuentran versos dedicados a un automóvil.

Otra manera de abordar el tema amoroso puede encontrarse en Ofertorio de silencio, una de las secciones mejor logradas del libro. Es el oficio de escritor visto como una vocación religiosa, dicho sea esto en el mejor sentido de la expresión. Como vocación: es decir, como entrega. El poeta entrega su trabajo a la divinidad en que deposita su fe. Cree que no hay expresión de amor más alta que esa: «Tuyo es el gran amor con que labro mis letras,/ con que al rostro pequeño mis verdades entrego,/ con que al mirar la luz faz y manos destiendo,/ con que en la oscuridad espero por tu Verbo». Pero

entregar la poesía a la divinidad no es, para el poeta, otra cosa que brindarla a los hombres y las mujeres que le rodean.

Las últimas dos secciones del poemario expresan el dolor por las víctimas de la guerra, con un especial énfasis en los jesuitas asesinados en 1989. La desesperación y la impotencia campean aquí. Estos versos recuerdan, por su

tono, a *Duelo ceremonial por la violencia* de David Escobar Galindo.

En estos versos, el poeta da fe de su sufrimiento infantil, de las sombras amables que lo cobijaron en el momento necesario, de la dureza

encontrada de la mano del padre y del amor al hijo. Pero también nos habla del país, de su esperanza marchita por la muerte de quienes hicieron de la verdad su profesión.

Se me ocurre decir que la poesía de Francisco Andrés es católica. Lo es, no tanto por la confesión religiosa del autor, sino por los motivos religiosos que se suceden en el transcurso de los versos y por la estructura del libro, que recuerda las partes de la celebración cristiana. Salvo «Volky» —poema que no me parece tan afortunado como el resto— el conjunto de la obra, pese a haber sido escrito en épocas distintas, mantiene una atmósfera de eucaristía. El mérito de este libro es dar fe de un sentimiento de amor fraterno hacia la humanidad y hacia lo divino, que vienen siendo la misma cosa.

2

Paul Valéry lamentaba la virtual inexistencia de los poetas que, alejados de la prisa por

publicar, se consagraran a escribir sus versos, a corregirlos y a escribirlos una y otra vez: «Por lo demás —escribe en un artículo sobre *El cementerio marino*— no puedo releer, en general, nada que yo haya escrito sin pensar que hubiera hecho algo muy diferente, si alguna intervención ajena u otra circunstancia cualquiera no hubiera roto el encanto de no acabarla. Sólo amo el trabajo del trabajo, los comienzos no me gustan, y siempre considero perfectible lo realizado de primer intento».

Si el viejo Valéry hubiera vivido lo suficiente, no habría tenido la necesidad de salir de París para constatar que, felizmente, Roberto Armijo era uno de esos raros y pacientes orfebres de la poesía.

Escribo esto en un día nublado, luego de saber que Armijo muriera en París sin aguacero y en un Domingo de Ramos del cual probablemente tuvo memoria. Para Roberto, el oficio de escritor no debía tomarse a la ligera. Armijo entendía la literatura como una especie de sacerdocio, al cual el poeta debía consagrar todas sus energías humanas y sobrehumanas. También entendía el oficio literario como una actividad que debía conjugar talento con disciplina y autocrítica.

Escribo lo anterior y, de ninguna manera, puedo recordar a Roberto con el ceño adusto y el aire severo de dómine académico. Lo recuerdo, más bien, sonriendo con su pequeño hijo en la tarde que fuimos a buscarlo con Alvaro Darío Lara a casa de su suegro, en el primer viaje que el poeta hiciera a El Salvador después de la firma de los Acuerdos de Paz.

El libro *Cuando se enciendan las lámparas* es un largo y bello poema. En él, Armijo encuentra el universo mirando las estrellas desde su Chalatenango natal. El poema se nutre, crece, abrevando de muchas fuentes: del

hijo y la esposa inmolados en la guerra, de los personajes mitológicos de la antigua Grecia y de los cuentos escuchados en la infancia. En él se encuentra, no la sombra, sino la presencia de don Luis de Góngora paseándose y escondiéndose.

Es una suerte de *Cuaderno de un retorno al país natal*, de alucinado viaje por los laberintos del alma, la imaginación y la historia para recuperar la patria que está lejos. Dicen que la muerte sorprendió al poeta dictándole versos a su esposa desde su lecho. Yo lo creo, en virtud de esa sed de ampliar su propio mundo que él tenía. En uno de sus versos afirma: «Fuera de la escritura/ el mundo no lo conozco». Sí, tal vez no sea conocer el mundo ese tránsito diario entre la Universidad de Nanterre, la casa colmada de libros hermosos y las calles bulliciosas de San Salvador. Pero el poeta dice: fuera de la escritura, y en el poema se abren cientos de mundos ante nuestros ojos.

Con todo, no se trata de un texto limitadamente autobiográfico. Vuelvo a Valéry: «Si el autor se conoce demasiado... ¿qué ocurre con el placer?, ¿qué con la literatura». La brecha entre la vida personal del poeta y su creación es la que llena la literatura auténtica. De ahí la vulgaridad de esa tendencia a publicar noticias de la vida pedestre, conyugal y municipal de las y los artistas, sobre todo si ya han fallecido. ¿Se sentía triste Armijo en su exilio parisién? La nostalgia del paísito, ¿taladraba al fondo de su alma? Silencio. El poeta dice: «Yo soy el gran triunfador/ En los reinos míos no se pone el sol / No existen los verbos/ que crecen como hierbas perniciosas (...) Voy contento de mí mismo/ al ponerme el traje de los doctorados/ hablándole a la luna/ pienso en el sol/ Esa es mi costumbre».

Una de las cosas que hace a un poeta importante es esa capacidad de vivir intensamente, tanto en su existencia diaria como en sus versos. Intensidad profunda: vida: luz. Porque las lámparas no se encienden para dar la bienvenida al poeta errante. Comienzan a alumbrar cuando el poeta es ése «héroe de los triunfos de la pluma», como cuando Armijo declara: «...proso en París estos versos/ En ellos me propongo cambiar cielos grises/ por estrellas/ Crear mundos de amor en este mundo de lobos».

3

Umbrales es el título del más reciente libro de Claribel Alegría. Está dedicado a su fallecido esposo, el escritor Darwin Flakoll, a quien le debe tanto la literatura testimonial latinoamericana, gracias a los libros que escribiera con Claribel. Retazos de nuestra historia se hubieran convertido en jirones de aire de no haber mediado esa valiosa labor de «Bud». Empero, Flakoll sigue siendo un desconocido. Fuera de las obras en común con su esposa y de los relativamente escasos datos biográficos que se conocen, este escritor norteamericano permanece como un enigma. Eligió vivir a la sombra, tan grande era su modestia, convencido, quizá, de que la obra es lo único que permanece. Fue esa misma modestia la que lo llevó a declinar el privilegio de traducir a su amigo Julio Cortázar. ¡Qué gran escritor ha pasado a nuestro lado y aún no nos hemos dado cuenta! Sin embargo, hace falta que en América Latina lo conozcamos más.

El libro comienza con dos citas, una extraída del *Génesis* y la otra, escrita por Joseph

Campbell. Ambas son una incitación a un éxodo, que traerá un buen porvenir, el porvenir que abre el amor. Bien vista, la vida sería ese éxodo, ese dejar la casa paterna para fundar una tierra nueva después de haber caminado durante años.

De su vida, de su éxodo, es que habla Claribel en este libro. Un éxodo que empieza al descubrir su vocación poética: «Antes de mi partida/ mi padre/ con los ojos nublados/ me susurró al oído: "no volverás"/ me dijo/ y me entregó un estuche/ forrado en terciopelo/ con una pluma fuente/ entre el

Claribel nos dice que el descubrimiento de la poesía le abrió los umbrales de una vida más plena.

satén/ "Es tu espada/ princesa"./ ¿Dijo princesa?/ No/ eso yo lo inventé/ debería haberlo dicho/ porque en ese momento/ me sentí Deirdre/ de las desdichas».

Pero, quien escribe poesía vive más de una existencia. La autora nos está diciendo que el descubrimiento de la poesía le abrió los umbrales de una vida más plena. Así, el libro es también un río. Es evidente la predilección que tiene Claribel por el símbolo del río, alegoría suprema de la vida. Uno de sus libros que data de 1988 se llama *Y este poema río*. Escribí: la predilección que la poeta tiene por el símbolo. Debí haber escrito: la predilección que el símbolo tiene por la poeta: «¿Por qué a mí me eligieron?», pregunta a las palabras que la siguen en forma de mariposas.

En el poema Merlín, el hechicero inmortal le dibuja un pajarillo renco, y le dice a Claribel: «"Es como tú"/ me dijo/ "si aprendes a volar/ vas a morir mejor"». Es decir: si llegas a ser poeta. El poeta es el aprendiz de volador (¿No nos acordamos cuán poéticas

eran esas primeras formas humanas de volar antes que viniera el avión: el armazón simulando dos enormes pero livianas extendidas, el hombre tomando impulso con las piernas antes de llegar al borde del acantilado, luego el vacío y los palacios del aire?).

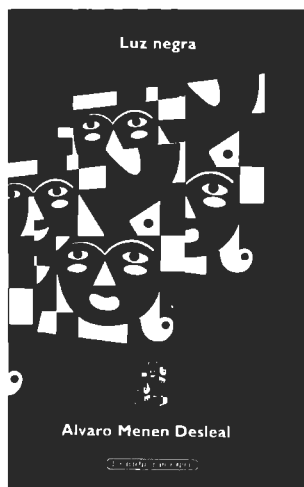
Sus manos de poeta sabia dan con una verdad profunda: es inútil perseguir al poema, materia huidiza. Cada vez que está a punto de atrapar al poema, este se desvanece, implacable: «...los cinco sentidos/ me quemaban/ me inflamaban de amor/ me disparaban./ Creí alcanzar con ellos/ la poesía/ pero voló/ voló». Y el río sigue su curso, legándole encuentros y tristezas, amores y conmociones profundas.

Rilke es su poeta tutelar, según consta en los primeros versos del poemario. Claribel probablemente halló en los libros del poeta checo la constatación de que su destino era la poesía. En *Umbrales*, ella dice no alcanzar la

poesía, sí, pero porque es poeta persiste en buscarla, aunque esto no parezca sensato. Pero la poeta es Icaro persiguiendo al Sol: lo que importa es la búsqueda, el ascenso, el primero sueño.

Claribel constata la profunda ironía que representa el ser poeta en la larga noche del mundo. Sus ojos ven conmovidos el tiempo inútil de la muerte. Los dos últimos poemas del libro («Ojo de cuervo» y «La mariposa») tienen por eso mismo un tono especialmente amargo. En ellos hay una pregunta implícita: ante el dolor profundo, dolor personal, dolor del mundo, ¿de qué sirve la poesía? La poesía no puede cambiar la tristeza del mundo, nos estaría diciendo Claribel. Y con un soplo aparta de sí, como cáliz amargo, a la poesía que viene a entregársele a plenitud. Pero la poesía queda con la poeta, porque, en el fondo, siempre estuvo con ella. ♦

Tinta fresca



Menen Desleal, Alvaro. *Luz Negra*. Dirección de Publicaciones e Impresos, Colección Teatro, Vol. 6, Novena edición, San Salvador, 1997. 130 pp.



Chavez Velasco, Waldo. *El sombrero de otoño*. Dirección de Publicaciones e Impresos, Colección Teatro, Vol. 10, San Salvador, 1997. 104 pp.

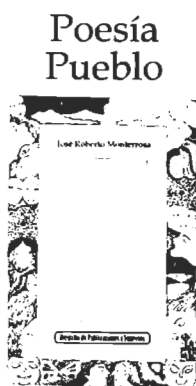


Mosquera Irurita, Tito. *Páginas colombianas*. Dirección de Publicaciones e Impresos, Biblioteca Popular, Vol. 44, San Salvador, 1997. 342 pp.

Pese a los años transcurridos desde que fuera laureada con el Premio Hispanoamericano de Teatro, *Luz negra* conserva su vigencia y valores. Lo prueba el hecho de que llegue a su novena edición solamente bajo esta casa editora, alcanzando un tiraje superior a los 50 mil ejemplares, sin contar al menos otras 23 ediciones autorizadas en distintas capitales del mundo. Alvaro Menen Desleal (Santa Ana 1931) ha publicado más de una docena de títulos en diversos géneros; destaca especialmente como cuentista de ciencia ficción.

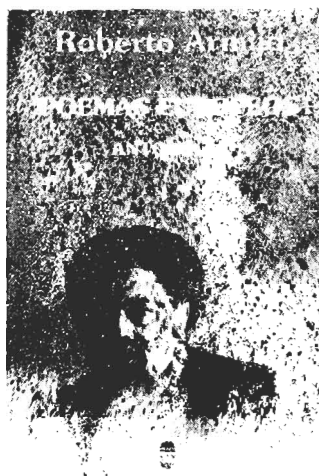
Esta comedia, que recuerda el estilo y los recursos del teatro inglés de Priestleys, recibida con enorme simpatía por el público nacional, bien puede ser considerada como una de las piezas más importantes del teatro salvadoreño de nuestros días. Su autor, el escritor Waldo Chávez Velasco (San Salvador, 1932), ha publicado las piezas *Fábrica de sueños* (1957) y *El Zipitín* (1960); en el género narrativo ha publicado *Cuentos de hoy y de mañana* (obra ganadora del Certamen Nacional de Cultura 1962) y *Cuentos medievales* (1991).

Un libro que muestra la amplitud y profundidad de la cultura y la literatura de un país hermanado con El Salvador por diversas afuertes. A ese secular hermanamiento se une ahora el nombre de Tito Mosquera, quien durante su estancia en El Salvador como diplomático se dio a la tarea de hacer vivir entre nosotros, semana a semana, con singular rigor y bien dotada pluma, una galería de voces y perfiles colombianos: desde poetas como José Asunción Silva, narradores de la talla de García Márquez y gramáticos como Rufino J. Cuervo, hasta oradores como Eliécer Gaitán.



Monterrosa, José Roberto. *Poesía Pueblo*. Dirección de Publicaciones e Impresos, San Salvador, 1997, 123 pp.

José Roberto Monterrosa nació en San Vicente en 1945 y reside en Zacatecoluca dedicado desde hace más de veinte años a una prolífica labor de difusión cultural. Sus poemas han sido publicados en periódicos, revistas y libros antológicos. En la introducción de estos poemas, Androski Flamenco apunta: «La dialéctica de la poesía de Monterrosa es lacónica, llena de infinitas sustancias, juega con el pensamiento a fondo; se vuelve versátil y complicada (...) Monterrosa es, a mi juicio, un poeta y un pintor por nacimiento».



Armijo, Roberto. *Poemas europeos (antología)*. Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA), San José, Costa Rica, 1997, 194 pp.

Esta antología recoge lo mejor de la producción poética de Roberto Armijo (El Salvador 1937-Francia 1997) durante su larga permanencia en Europa. Se trata de poesía altamente depurada, exacta en el uso del lenguaje y la emoción que exige el género, en la que el autor logra sintetizar sus búsquedas estéticas con una visión más universal, de gran profundidad en las evocaciones nacionales. La selección y el prólogo fueron realizados por Carlos Cortés, prestigioso escritor costarricense, quien trabajó intensamente junto a Armijo.



Valle-Castillo, Julio. *Réquiem en Castilla del Oro*. Anamá ediciones, Managua, Nicaragua, 1996, 314 pp.

Esta es la novela de la época en que fue fundada Nicaragua, el relato de hazañas y crueldades, traiciones y monstruosidades, acontecimientos históricos tan increíbles que parecen pura ficción, ficción que parece relación histórica. Historia, también, de un hombre cuyo caudillismo sirviera, a lo largo de cuatro siglos, de prototipo para gobernantes nicaragüenses: Pedro Arias de Avila, llamado Pedrarias Dávila. Julio Valle-Castillo (Masaya, 1952) logra recrear un mundo que es una parábola de la política sufrida en las latitudes latinoamericanas.



Esta edición consta de 800 ejemplares. Se terminó de imprimir el día 4 de julio de 1997 en los talleres de la Dirección de Publicaciones e Impresos de CONACULTURA. San Salvador, El Salvador, C.A.

Dirección de Publicaciones e Impresos

CONCULTURA