

# CULTURA 76

REVISTA DEL CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y EL ARTE JUL-SEP 1994

*Portada: Javier Alas*

*Fotografías: Javier Alas e Iván González.*

Javier Alas (Quezaltepeque, 1964) Escritor y dibujante. Participó en exposiciones colectivas de pintura al inicio de la década de los ochenta. Ha publicado dibujos en libros, revistas, boletines culturales y periódicos nacionales, y diagramado importantes ediciones culturales del país. Practica la fotografía.

Iván González (San Salvador, 1966) Licenciado en Periodismo. Ha publicado fotografías, crónicas y reportajes en los principales periódicos y revistas del país y en medios del exterior. Participó en un curso periodístico en la Universidad Internacional de La Florida, Miami, en 1991. En 1987 dos de sus fotografías fueron premiadas entre las ocho mejores del año.

# CULTURA

Revista del Consejo Nacional  
PARA LA CULTURA Y EL ARTE

## DIRECTORA

Carmen González Huguet

## COORDINADOR EDITORIAL

Javier Alas

## CORRESPONSALES

Mario Rafael Vásquez (México)

Rafael Lara Martínez (USA)

Alfonso Quijada Urías (Canadá)

Care Santos (España)

## DIAGRAMACIÓN

Javier Alas

## CORRECCIÓN

Miguel Angel Benítez

Jorge Mejía

## LEVANTAMIENTO DE TEXTO

Omega Impresores

## FOTOMECÁNICA

Carlos Ramírez (Jefatura)

Julio Artiga

Balmore López

Carlos Torres

Alfonso Barrera

+ Rigoberto Solís

Carlos Rivas

Arturo Reyes

CULTURA es una revista trimestral editada por la Dirección de Publicaciones e Impresos del Consejo Nacional para la Cultura y el Arte, CONCULTURA, Ministerio de Educación, El Salvador. Toda correspondencia puede remitirse a Coordinación Editorial, Dirección de Publicaciones e Impresos, 17 Av. Sur 430, San Salvador, El Salvador, C.A. Tel.: 22 06 65, Telefax: 71 10 71.

## CONTENIDO

### □ POLITICA

EL SALVADOR Y ESPAÑA: DOS PROCESOS HACIA LA CONVIVENCIA DEMOCRATICA /p. 3

Carlos Recio

### □ ANTROPOLOGIA

LA CULTURA SALVADOREÑA EN TIEMPOS DE GUERRA Y DE PAZ: ELEMENTOS METODOLOGICOS PARA SU ESTUDIO /p. 15

Carlos Benjamín Lara Martínez

### □ LITERATURA

LA TIERRA DE IZALCO Y

EL GUERRERO DESCALZO /p. 30

Maria Poumier

EN DEFENSA DE LA POESIA: MUJER, ESCRITURA Y SUBJETIVIDAD /p. 43

Rafael Lara Martínez

### □ NARRATIVA

EL CORRIDO DE CRUCITO /p. 53

José Enrique Sorto Campbell

### □ POESÍA

ESTACIONES /p. 65

Alvaro Darío Lara

### □ DRAMATURGIA

DE LA SAL Y DE LA ROSA /p. 74

Francisco Andrés Escobar

### □ LIBROS /p. 112

### □ PIE DE PAGINA /p. 117

## CULTURA DE UNA NUEVA ETAPA O NUEVA ETAPA DE LA CULTURA

En el número anterior, retomamos una labor y una tradición interrumpidas durante cinco años a causa de la guerra, primero, y luego por las naturales incertidumbres de la transición.

Durante el conflicto se enfrentaron no sólo dos proyectos de nación radicalmente distintos y excluyentes, sino también dos *concepciones* de cultura, que subordinaban el trabajo intelectual a sus particulares fines. Mediatizada por la sobrevivencia, y solicitada con gesto imperioso desde ambas extremas, la creación de los intelectuales tomó visos de tarea heroica o titánica.

La transición a una cultura de paz tampoco ha estado poblada de rosas. Sin embargo, hay puntos positivos: espacios de convivencia y discusión inexistentes hace cinco años —la fundación de las mínimas condiciones para la creación y formación enfocada a la maestría en el respectivo oficio.

Si bien la situación cultural actual dista de ser la óptima, al menos abre posibilidades a un ambiente menos proclive a la diatriba y al denuedo, y más favorable a la sana crítica, fundamental para el desarrollo de las artes. La transición implica, también, el desarrollo de una institucionalidad democrática, que atienda las necesidades y exigencias culturales más perentorias.

La revista CULTURA ha sufrido, *mutatis mutandis*, los avatares históricos. Ahora enfrenta los retos de renovarse, junto a un país distinto al de hace diez años, para cimentar una convivencia democrática y pacífica. Con la entrega de esta revista, expresamos nuestra voluntad de hacer que, efectivamente, contribuya a construir *cultura*, en el sentido más abarcador y participativo.

EL SALVADOR Y ESPAÑA: DOS PROCESOS  
HACIA LA CONVIVENCIA DEMOCRÁTICA

Carlos Recio

Para Xiomara, baluarte de un poeta, y para Migdalia, la mejor anfitriona



I. INTRODUCCIÓN: DIFERENCIAS Y PARALELISMOS

El Salvador y España son dos países que, además de las lógicas coincidencias respecto a lengua, cultura y costumbres que vienen originadas por razones de etnia e historia, aparecen ante los analistas sociales y políticos como ejemplos novedosos de transformación estructural en las formas de convivencia. Podemos decir que constituyen ejemplos prácticos de como se puede pasar de un estado relativo de ausencia de democracia a un estado efectivo de presencia de democracia.

La situación geo-política y las determinantes sociales propias de cada hemisferio condicionan las diferentes situaciones entre España, estado miembro de la Unión Europea, y El Salvador, estado incrustado en la región Centro-

bifurcación que daría pie a la inconsistencia de la comparación surge con fuerza el deseo compartido de llegar a un desenlace feliz después de una existencia llena de conflictos.

Como vamos a ver a continuación, la principal seña de identidad en el devenir social de ambos países es la inestabilidad. Por denominarlo con un modismo salvadoreño, ambas sociedades, la española y la salvadoreña, podemos clasificarlas como sociedades "Pleitistas".

Entendemos por "Pleitismo" la condición interna de un grupo humano que hace anteponer sus pleitos o disputas a las cuestiones unificadoras, lo que el profesor Vicent Franch ha denominado repetidamente "mitos compartidos".

Esta ausencia de elementos cohesionadores, substituidos sistemáticamente por elementos descohesionadores, provocan la paradoja de crear pueblos unidos por "lo que no une". Al estar ausente el hilo

Carlos Recio (Valencia, España, 1965) Maestría en Periodismo y Comunicación por la Universidad de Valencia. Abogado, poeta y narrador. Entre algunas de sus obras publicadas se encuentran *Casi todo en el puente de la mar* (1983) y las novelas *Mater Deserta* (1987), *Los ojos de Stephanie Beacham* (1990) y *El Caballero Encubierto* (1994).

conductor, los propios cortes del hilo actúan como hilo.

No tendría mayor importancia si esta situación se asumiera en un contexto aséptico. Pero hemos de señalar las evidentes faltas y retrasos que esta actuación provoca en las sociedades que lo mantienen, si tenemos en cuenta que nos movemos en un contexto internacional en el que la competitividad es el pan nuestro de cada día.

Las sociedades fuertes lo son en tanto que sea fuerte su capacidad de diálogo y de superar los "Pleitos" a través de mecanismos preestablecidos, y no a través del recurso fácil del enfrentamiento sangriento.

Los grandes estados actuales, líderes del panorama mundial, tuvieron sus grandes cuitas en el pasado. Podemos recordar la tremenda guerra civil en Estados Unidos de América, o las frenéticas convulsiones en muchos países europeos. Es normal que las sociedades tengan diferentes criterios en su seno. Cada ciudadano puede aportar una opinión novedosa, que cree fricciones con las otras opiniones o ya existentes. Pero sólo las sociedades que dan campo a esta confrontación de manera civil, y no militar, son las que triunfan.

En determinado momento de su historia, España y El Salvador se dan cuenta de esta evidencia. Después de siglos de un debarirse sangriento en el vacío, cual chiquillo que patalea en la nada sin poder caminar, estas dos sociedades se deciden a levantarse y a andar.

La meta de su camino nos parece fácilmente detectable y señalable: la convivencia democrática como alternativa al conflicto perma-

nente y la consecución definitiva de su consecuencia natural: la paz.

## II. LA TRANSICION ESPAÑOLA.

España, como hemos afirmado, es una de esas sociedades en grave crisis durante los últimos dos siglos. Quizás los orígenes de estos desgarreros convulsivos haya que buscarlos en su propia configuración moderna, ya que se trata de uno de los estados más antiguos del Continente Europeo y el primero que consiguió una proyección universal y universalista gracias, precisamente, al Descubrimiento de América.

A partir del siglo XVIII España se mostrará incapaz de asimilar las evoluciones políticas marcadas por los pensadores ilustrados. El impacto de la Revolución Francesa, que a la larga había de impregnar todas las legislaciones del mundo, no fue digerido de ninguna manera por el estado contiguo a Francia y tradicionalmente su vecino más conflictivo. Como es bien sabido, reinando en España la Casa de Borbón, fue tomado en la Corte Española como auténtica afrenta personal la ejecución de Luis XVI y su familia.

El intento "sui generis" de exportar la Revolución a todo el continente efectuado por Napoleón acabó de plantear la gran encrucijada histórica que se presenta para España: Modernidad o Tradición.

La rama masculina de la Casa de Borbón se encasquetó en la obsesión despótica. Fernando VII desautorizó la Constitución Española e Iberoamericana redactada por los diputados el año 1812 en Cádiz, en plena guerra contra Napoleón. Fernando VII ambicionó, y consiguió, ser



el último rey absoluto de toda nuestra trayectoria monárquica.

Corresponde a esta época, siglo XIX, el desmembramiento del Imperio Español y la progresiva proclamación de independencias iberoamericanas. Cabe señalar que a pesar de que estas independencias se gestaron bajo el manto legitimador de aquellas ideas revolucionarias, los países independizados, o algunos de ellos, pasaron por serias dificultades para poner en marcha los estados modernos, ejemplo que vamos a discurrir en el capítulo dedicado a la transición salvadoreña.

Después de una anómala etapa ahogada por las guerras civiles España comienza a recuperarse con la llamada "Restauración". Luchas entre partidarios de la reina Isabel y el pretendiente Carlos, el reinado de Amadeo I, la propuesta de la Primera Repúbli-

ca... se amontonan en la colección de episodios históricos que llevaría a la recuperación de un personaje de apellido Borbón, Alfonso XII, quien, bajo la moderada Constitución de 1876, consiguió una relativa estabilidad que se prolongó hasta 1923, fecha del pronunciamiento del General Miguel Primo de Rivera, Creador de la Primera Dictadura, a imagen lejana del régimen Fascista musoliniano, y que definitivamente quedó truncada con la proclamación de la Segunda República.

La barbarie violenta, anttesis de la convivencia democrática, se desató sin límites entre los años 1936 y 1939, en la última y más cruenta guerra civil protagonizada por españoles.

Tras las elecciones de febrero de 1936, ganadas ampliamente por la coalición izquierdista "Frente

Popular", el general Francisco Franco encabeza una rebelión militar de tendencia política que se desata el 18 de julio y que hunde la convivencia democrática española en un prolongado paréntesis de casi cuarenta años.

A la muerte del general Franco, el 20 de noviembre de 1975, se abrió el proceso histórico conocido como "Transición política española hacia la democracia". De una autocracia plena, consolidada a lo largo de cuatro décadas, se había de arribar a un sistema democrático pleno, homologable al de cualquiera de los países de la Europa occidental.

El régimen franquista se fundamentaba en las llamadas "Leyes Fundamentales del Reino", una especie de "Constitución" que huía de este nombre por sus connotaciones liberales. Curiosamente, se catalogaba el Estado español como "reino", aunque no se aceptaba la figura del rey, ya que el general Franco ostentaba todos los poderes. Únicamente se reconocía a la Casa de Borbón como dinastía histórica, y al último descendiente de la familia, Juan Carlos de Borbón, la categoría de "Príncipe de España".

Con la subida al trono de Juan Carlos se producía la "Segunda Restauración". Por segunda vez la familia Borbón se ponía al frente de los destinos del país. En su primer discurso Juan Carlos I llegó a reproducir casi literalmente párrafos del "manifiesto de Sandhurst" que Alfonso XII había escrito cien años atrás, en él se anunciaba veladamente la decisión real de evolucionar hacia la democracia.

En su mensaje de despedida a los Españoles, el general Franco manifestó su satisfacción por dejarlo todo "atado y bien atado", pues confiaba en una monarquía absoluta que

controlara todos los poderes. Quizás por ello se optó por una evolución paulatina desde la dictadura a la democracia. El truco consistió, según Fernández Miranda en ir "de la ley a la ley". Desde las 7 leyes fundamentales del Reino, pasar a una octava ley fundamental, denominada "Ley para la Reforma Política", que diera paso a la democracia.

Juan Carlos I, rey con poderes absolutos, se encontró con un estado autocrático bajo su control, y con una estructura administrativa afín al general Franco desde el mismísimo primer ministro, Carlos Arias Navarro, un personaje que se obstinó en mantener el régimen tal y como estaba, sin entender que se hacía necesario devolver España a los Españoles.

Miguel Herrero, en su libro *El Principio monárquico*, ya previó la posibilidad de que el rey, gracias a su carácter de eje de todas las instituciones, pudiera dirigir la mutación total del estado. Y así sucedió.

La pieza capital de esa mutación se llamó Adolfo Suárez. Hábil político vinculado estrechamente al "Movimiento Nacional", especie de partido único del régimen franquista, fue calificado por el profesor Galván (Socialista) como "bondadoso y sumamente avisado", así como "carente de toda ideología". Podemos decir que nos encontramos ante un "político profesional" que supo acoplarse perfectamente al momento histórico que le tocó protagonizar.

Juan Carlos I designó a Suárez jefe del Gobierno, un gobierno que resaltó por su juventud y su moderación. En su primera alocución televisada Suárez avisó que "todo gobierno que aspire a ser útil en servicio de la paz civil tiene que respetar las

leyes, y esforzarse porque en ellas se reconozca la realidad del país".

El talante realista y distendido y la direccionalidad democrática del nuevo presidente introdujeron un nuevo ambiente político en julio de 1976. La oposición, por primera vez en 40 años, era recibida por el gobierno.

El 8 de septiembre se presentó la Ley de Reforma Política, esencialmente instrumental para llegar a una nueva constitución. La "ruptura" propuesta por la oposición desde la "Platajunta" (fusión de la "Plataforma Democrática" y de la "Junta Democrática") se mutó en "reforma".

En aquella ley se sentó una premisa importante: "Los derechos fundamentales de la persona son inviolables y vinculan a todos los órganos del Estado". Suárez lo resaltó como el testimonio de una voluntad de "profundos cambios, pero desde la legitimidad del Estado".

De esta manera se proponía, con una deliberada ambigüedad, la valía de las propias instituciones del franquismo para conseguir la aprobación de una ley que alteraba radicalmente sus fundamentos políticos.

El parlamento franquista, corporación designada "desde arriba", procuró su propio "Hara-Kiri". Solamente el diputado Blas Piñar pronunció una resonante intervención en contra. Al día siguiente, el diario ultra-conservador "El Alcázar" publicó un enorme titular: "España derrotada en el Parlamento".

Se celebró un referendun consultivo en el que la reforma fue aprobada por una aplastante mayoría. El camino de la democracia se había abierto.

Legalizados los partidos

políticos gracias a aquella ley, sólo quedaba el gran "tabú" de legalizar el "partido comunista".

Durante los lustros anteriores el Partido Comunista se había presentado machaconamente como un instrumento soviético para conseguir la dominación de España. El Ejército podía reaccionar en contra de una manera violenta.

Para paliar esa posible reacción el Partido Comunista fue legalizado en plenas v acaciones de Semana Santa, con lo que se conformaba el espectro político total, desde un extremo al otro: desde "Alianza Popular", derecha articuladora del franquismo sociológico, hasta el "Partido Comunista de España". En medio quedaba el "Partido Socialista Obrero Español", que iría poco a poco absorbiendo otros grupos de la misma tendencia como el "Partido Socialista Popular", y la denominada "Unión de Centro Democrático", la coalición de partidos conservadora que creó el propio Adolfo Suárez para aspirar a mantener el poder.

Se formó en aquella época un poderoso grupo bajo la denominación de "Democracia Cristiana" que creyó poder hacer sombra a la "Unión de Centro Democrático" pero que naufragó en las primeras elecciones. Algunos de sus miembros intentaron reaparecer años más tarde, cuando la supremacía Socialista dinamitó a la UCD, pero volvieron a fracasar.

Las elecciones de 1977, las primeras españolas en libertad desde 1936, configuraron un sistema de partidos, según el esquema de Sartori, polarizado y plural. El polipartidismo implica la imposibilidad de reducir el sistema de partidos a tan sólo dos, mientras que la polarización indica la existencia de

motivos de divergencia potencialmente importante. Cuando el pueblo español habló, se clarificó el ritmo que iban a seguir los acontecimientos.

Juan Carlos, en el discurso de apertura de las nuevas cortes, democráticamente elegidas, vuelve a hacer un llamado a la colaboración general de la gran empresa colectiva que significa la convivencia democrática de los españoles. Ya desde aquel momento se refiere a la necesidad de una nueva Constitución en la que se garantice de manera fehaciente la totalidad de principios básicos salvaguardadores de la voluntad del hombre. Aquellas cortes generales se iban a convertir en Cortes Constituyentes.

Todo este proceso político no se enmarcaba en un contexto social precisamente tranquilo, sino todo lo contrario.

Por un lado la presión terrorista, tanto de extrema derecha como de extrema izquierda, no cesaba en su voluntad destructiva y desestabilizadora. Cientos de víctimas son la prueba palpable de este empeño.

Por otro lado, la reconstitución de la vida sindical propició una conflictividad social que hubo de ser lidiada por el gobierno con los conocidos como "Pactos de la Moncloa", que vinieron a ser la traslación socio-económica del consenso político.

Existía en España aún otro problema característico al que se dio solución provisional en tanto la Constitución no facilitara la definitiva: el problema regional. En la configuración histórica de España destacaba la contribución de los antiguos estados medievales: el Reino de Castilla, el Reino de Aragón, el Reino de Valencia, el

Principado de Asturias, el Condado de Cataluña; vestigios de un pasado lejano que se proyectaban en el presente.

La vía presentada por los teóricos de la Segunda República: un "estado integral" a medio camino entre el "estado federal" y el "estado centralizado", se recuperó experimentalmente y después se consagró en el texto constitucional, con lo que las regionalidades y nacionalidades vieron satisfechas sus demandas de autogobierno.

Topamos por tanto ya con la Constitución Española de 1978, epicentro de la reforma política española, la Carta Magna más longeva de nuestra trayectoria constitucional y la que se redactó, afortunadamente, con el consenso de todos. Esta ley de leyes fue aprobada en referendun el 6 de diciembre de 1978, fiesta estatal desde aquel día, por un 60 por 100 de los electores participantes. (Un 69 por 100 del total que podía hacerlo) Se notaba ya los efectos de cansancio producidos por las sucesivas consultas generales: primero el referendun sobre la reforma política, después las elecciones a Cortes, después el referendun constitucional.

La Constitución de 1978, aún vigente cuando escribimos estas líneas, tiene 11 títulos y 109 artículos, además de las disposiciones adicionales, transitorias y derogatorias. Se define en ella a España como un "Estado social y democrático de Derecho".

El que se sospechó principal obstáculo en su confección devino punto de encuentro de todos los partidos políticos: la aceptación de la monarquía. La izquierda efectuó una oposición más bien formal a la figura del rey, y solamente del grupo socialis-

ta se mostró más abiertamente opuesto, contrastando con la actitud comunista.

Los derechos humanos y libertades públicas son reconocidos en España al mismo nivel que en el resto de países occidentales. Se esquivaron las cuestiones más espinosas como la pena de muerte, el aborto o la libertad de enseñanza, todo dentro de una retórica prudente y ambigua.

Se planteó, después de aprobada definitivamente la Constitución, si se debía continuar con el mismo parlamento o proceder a una nueva elección. Se unía a esto la necesidad de democratizar la vida municipal, ya que en las ciudades, los alcaldes y concejales aún habían sido designados directamente por el gobierno franquista. "Unión de Centro Democrático" aún consiguió imponerse en estas elecciones, pero 1979 marca el inicio del declive del presidente Adolfo Suárez.

El conductor de la transición se vio desbordado por las ambiciones personalistas que se desataron dentro del partido que tan apresuradamente había fundado. "Unión de Centro Democrático" se desangró en disputas internas que irían beneficiando progresivamente al partido de la oposición, el "Partido Socialista Obrero Español".

Después de cinco años de mantener la responsabilidad del gobierno, en unas circunstancias históricas de excepción, Suárez se derrumbó, y presentó su dimisión al Rey el 29 de enero de 1981. Las razones de este abandono se encuentran en el hostigamiento continuo dentro de su propio partido, y quizás la búsqueda de una reacción favorable dentro de la sociedad española, una reacción favo-

nable que nunca llegó.

Leopoldo Calvo Sotelo, político anodino procedente del mundo empresarial, fue el sucesor de Adolfo Suárez en la presidencia del gobierno. A él le quedaron asuntos tan anti-páticos como la entrada de España a la "Organización del Tratado del Atlántico Norte", hecho al que la mayoría de la población se oponía.

Pero el decisivo trauma durante este relevo presidencial vino por el desencadenamiento del fallido Golpe de Estado del 23 de Febrero de 1981.

Durante aquellos años de ebullición política siempre se había alertado de la posibilidad de una toma de postura drástica por parte del ejército. A fin de cuentas, los pronunciamientos militares eran una tradición española clásica, y siempre había habido un "salvador de la patria" dispuesto a actuar en defensa de una España acomodada a su propia ideología.

En la tarde del 23 de febrero, mientras tenía lugar la segunda votación para la investidura de Calvo Sotelo, el coronel Tejero tomó audazmente, con cuatro centenares de guardias civiles, el Congreso de los Diputados, secuestrándolos a todos.

Mientras tanto, en la Ciudad de Valencia, el Teniente General Milans de Bosch publicó un bando militar en el que asumía todos los poderes. Unicamente la decidida y decisiva intervención del Rey evitó el comienzo de una nueva guerra civil.

Juan Carlos fue tajante en sus planteamientos: la democracia era intocable, en tanto que él fuera rey, y ordenaba terminantemente a las tropas que volvieran a los cuarteles.

"La corona no puede tolerar en forma alguna acciones o actitudes

de personas que pretenden por la fuerza interrumpir el proceso democrático que la Constitución votada por el pueblo español determinó en su día a través de referendium", dijo literalmente aquel rey que, según algunos comentaristas, se ganó aquella noche su puesto de trabajo.

El período entre febrero de 1981 y octubre de 1982, fecha de las nuevas elecciones generales, fue de paulatina descomposición del partido del gobierno. El Partido Socialista se preparaba feliz para su ascenso al poder moderando posiciones y borrando la palabra "marxismo" de sus estatutos políticos.

Entre tanto la derecha oficial, "Alianza Popular", iba robusteciendo su posición como partido heredero de UCD y el Partido Comunista iba perdiendo la gran fuerza tenida antaño, a pesar de su renovada propuesta de "eurocomunismo" que no prosperó.

La generalidad de autores considera que la transición española de la dictadura a la democracia finalizó en aquella jornada electoral de 1982, cuando la izquierda oficial entró en el poder y rigió con una holgada mayoría parlamentaria, insólita en toda la historia de España, durante los 12 años posteriores. Otros opinan, aunque son los menos, que este período de transición debería comprender también el posterior acceso de la derecha a las instituciones de Gobierno.

Las tres principales razones para cerrar aquí la transición son: la desintegración total del grupo político que capitaneó la operación; la anulación completa del riesgo de involución política militar y por último, el significativo vuelco electoral que se puede sintetizar en la frase publicitaria socia-

lista: "Por el Cambio".

Con la llegada del PSOE al poder hubo un cambio crucial en la trayectoria política española que correspondería analizar en otro lugar. Lo cierto es que desde una situación de dictadura efectiva, la del general Franco, se llegó a un estado de democracia participativa que posibilitaba la convivencia pacífica de los españoles.

### III. LA TRANSICION SALVADOREÑA

Cabe anunciar desde estas primeras líneas que no podemos darle al capítulo sobre la transición salvadoreña un seguimiento tan detenido como el que hemos utilizado para la española por motivos de nuestra procedencia geográfica, y que seguramente el lector salvadoreño podrá poner matizaciones a lo que explicaremos a continuación. Pero hay que tener en cuenta que nuestro objetivo no era, tanto en el caso español como en el salvadoreño, elaborar un compendio completo de las dos transiciones políticas, sino establecer puntos de contacto entre los procesos.

Empezaremos caracterizando la transición salvadoreña como una operación reiteradamente teorizada o anunciada. Las tesis favorables a una salida consensuada del conflicto encuentran a Ignacio Ellacuría como uno de sus principales mentores.

Esta solución amistosa pasa irremediamente por la reforma de la Constitución. El texto legal básico va a sufrir una mutación tan importante que en realidad vamos a contar una nueva Constitución, en la que no sólo se cambió la letra sino también el espíritu.

La principal coincidencia con la transición española subyace en





este punto: siguiendo el procedimiento legalmente establecido, sin rupturas, se llega a una reforma trascendental de todo su contenido.

Pero resumamos un poco la trayectoria de esta transición para observar su continua y discontinua tensión.

Como decíamos, la idea de solucionar el secular conflicto salvadoreño a través del diálogo apareció bien tempranamente, aunque de una manera minoritaria, inmersa en un panorama violento en el que no se daba más chanza a la paz que la de la victoria por la fuerza de las armas.

La opción pacífica era utilizada en los foros internacionales por las partes enfrentadas con el único propósito de presumir ante todo el mundo de un carácter dialogante y conciliador.

Tomemos como punto de

partida el rompimiento de la ronda negociadora a finales de octubre de 1989. Meditemos durante unos momentos sobre las consecuencias de la llamada "ofensiva sobre San Salvador", que pretendió evidenciar el poder militar del FMLN, parangonable al de las Fuerzas Armadas.

Los presidentes de la región centroamericana se dirigen al Secretario General de Naciones Unidas para que medie en el conflicto. El presidente Cristiani, estadista que protagonizaría el proceso, también ratificaba esta vía de paz.

Las primeras reuniones, en Ginebra, establecieron los presupósitos de esta paz: por supuesto, la finalización del conflicto armado, pero también la supremacía definitiva de los derechos humanos, la instauración de un transparente sistema democrático y la cohesión social

de la ciudadanía después de restañar las heridas de la guerra. El FMLN debía pasar de organización militar a política, integrada en un sistema parlamentario semejante al del resto de países modernos.

Un mes y medio después de firmarse el Acuerdo de Ginebra se produjo el de Caracas. Aquí se fijaba el calendario de la negociación y una agenda en la que destacaba el interés por paralizar el conflicto armado.

La siguiente reunión, en San José de Costa Rica, se vio obstaculizada por un candente problema, el de la Fuerza Armada, problema que fue hibernado gracias a la inteligente intervención del peruano Alvaro de Soto.

El documento final, de 26 de julio de 1990, se desarrollaba en 19 puntos, y destacaba en ellos la voluntad reconocedora de los derechos humanos.

Todos estos acontecimientos, tan decisivos para la vida del país, se desencadenaban fuera del país mismo. En el interior, la sensación era de desánimo. La violencia reverdece con ímpetu, y flotaba en el aire la amenaza de una "nueva ofensiva", que causaba preocupación y temor.

En diciembre de aquel año, los presidentes centroamericanos emiten la "Declaración de Puntarenas", que critica la obstaculización al proceso que promueve la oposición, frente a la buena disposición del presidente Cristiani. Tengamos en cuenta que durante este período los sistemas socialistas animados por la Unión Soviética se derrumban, y todo hace pensar que determinados postulados izquierdistas ya no son vigentes.

Una parte de países europeos, sin embargo, da su respaldo al

FMLN en su nueva propuesta de negociación, y el gobierno accede a escucharla. Viene a darse después del proceso electoral de marzo del 91, en el que ARENA, aunque en coalición, resulta triunfadora.

La extrema derecha agudiza sus posiciones antinegociadoras y denuncia como "traidores" a los dirigentes gubernamentales que las defienden. El apoyo norteamericano, personificado en el Jefe del Estado Mayor, General Colin Powell, y en el Secretario de Estado Adjunto, Bernard Aronson, mitigan la posibilidad de un golpe de estado. El debate político queda abierto, y este debate sólo conduce a un camino: la reforma constitucional.

La reforma constitucional se fundamenta en la delimitación de las esferas política y militar, con clara predominación de la primera sobre la segunda y la creación de nuevos organismos que sirvieran de garantía a la convivencia democrática, especialmente el Tribunal Supremo Electoral, la Policía Nacional Civil, y la Procuraduría de Derechos Humanos.

A partir de los Acuerdos de México, la negociación se va concretando. Mientras se consigue una "Misión de Verificación de la ONU", las críticas opositoras se intensifican. Estados Unidos, pese a ello, va a apoyar de manera inequívoca al Presidente Cristiani, siempre recordando que la ayuda norteamericana estaba condicionada a tratarse de "gobiernos democráticamente electos."

La etapa de conversaciones en Caraballeda, Venezuela, vendrá marcada por un endurecimiento de posiciones parejo al incremento de violencia en San Salvador. Tan difícil etapa sólo fue aliviada por la

famosa frase de uno de los negociadores: "Nunca la noche es más oscura como cuando va a amanecer".

La insistencia internacional se engrandeció con la petición del "Grupo de Países Amigos" y la conjunta de Estados Unidos y la Unión Soviética.

Nueva York, en la sede de Naciones Unidas, fue el escenario neutral elegido por Pérez de Cuéllar para impulsar definitivamente la solución negociada. A ella se llegó el 25 de septiembre, con una propuesta de "agenda concentrada" que incluía la formación de una "Comisión ad hoc" que resolviera las responsabilidades materiales y la fundación de una "Comisión Nacional para la Consolidación de la Paz".

A punto de concluir el año 1991, el mismo 31 de diciembre, se anunció en la O.N.U. la redacción unos acuerdos definitivos, y se dejaba para la ciudad de México, y el día 16 de enero, la firma del compromiso final.

Esta firma, en el Castillo de Chapultepec, diseñó un nuevo concepto de Estado que implicaba la normalización democrática de la nación salvadoreña.

Después de estos acuerdos, después de conseguida la paz en aquel portentoso año de 1992, vendrían las elecciones y el triunfo del partido ARENA.

La diferencia con situaciones anteriores era que el FMLN actuaba de oposición parlamentaria y democrática, con posibilidades reales de acceder al gobierno salvadoreño, si es que así lo deseaba el pueblo, y siempre por la fuerza de los votos, nunca más de las armas.

Ha habido desde entonces episodios de tensión, de los que podía

ser un ejemplo la debatida elección de la Corte Suprema en julio de 1994, pero lo más importante es que la paz se ha mantenido como valioso tesoro irrenunciable. He aquí la epopeya de un pueblo que después de haber sufrido lo insufrible se ha decidido a rehacer su convivencia democrática y positiva.

#### IV. LA DEMOCRACIA COMO META COMUN.

Si en algo coinciden los procesos reformistas de España y El Salvador es en la voluntad de las dos partes enfrentadas de resolver atávicos conflictos antiquísimos que nuestros antepasados habían sido incapaces de resolver a lo largo de décadas.

En el contexto internacional en el que los pueblos se han convertido en dueños de sus destinos, dos estados modernos no podían vivir con estructuras del medioevo.

Forzar el cambio de estructuras a través de las armas se ha mostrado peligroso, especialmente para la sociedad civil, en cuantos conflictos se ha experimentado. Podemos decir que España y El Salvador alcanzaron un grado de madurez idónea, a las puertas del siglo XIX, para reubicar todo su ordenamiento desde una intención pacífica.

El camino a recorrer estuvo claro desde un principio, y era compartido por ambos pueblos: un camino que conducía, entre intrincadas y arriesgadas veredas, a la meta dorada de la democracia.

El gobierno del pueblo, y su control legal a través de los mecanismos diseñados en la división de poderes, eran el destino final de la odisea. Y vale la pena destacar la desconfian-

za inicial hacia el proyecto y el escepticismo general reinante en torno a su viabilidad.

Los retos planteados durante siglos se vinieron a desafiar definitivamente después de pagar un alto precio en sangre y sufrimiento, pero a lo que parece la lección fue aprendida.

El Salvador y España, hermanados por tantas cosas en el pasado, se vuelven a encontrar en esta circunstancia trascendental: pasar de la dictadura a la democracia de manera dialogante y pactista.

Ambas evoluciones se podrían ver reflejadas en un bello texto de David Escobar Galindo, uno de los más preclaros intelectuales salvadoreños, cuando explica que:

"El Salvador es un país del tamaño de un dedal, pinchado inútilmente por las agujas del miedo y de la angustia; pero al mismo tiempo, semeja un cáliz de colores, en el que llegan a beber las abejas desveladas".

Ambos países, siguiendo la argumentación de Escobar, coinciden en ser tierra de esfuerzo, atalaya de optimismo y rincón de alfarería diminuta.

Escribo estas reflexiones durante una estancia universitaria en San Salvador que me ayudó a valorar positivamente ese esfuerzo por la paz, esa atalaya oteadora de paz, esa alfa-

rería meticulosa por la paz.

Es por ello que debemos sentirnos satisfechos salvadoreños y españoles de estas gestas pacíficas que honran nuestra historia, dos procesos hacia la convivencia democrática que se han mostrado como ejemplares ante el mundo.

Porque sin convivencia, no hay vivencia, y sin vivencia, sólo existe la muerte, la destrucción y el vacío.

## V. BIBLIOGRAFIA.

La bibliografía sobre la transición española es más abundante que la referente a la transición salvadoreña, por la distancia temporal que ya existe con respecto a aquella.

Destacan los nombres de Caciagli, López Guerra, Sani, Montero, Attard, Chamorro, Díaz, Maravall, Marcet, Franch, y Tusell. Sobre la salvadoreña, la Universidad Centroamericana "José Simeón Cañas" está constantemente abriendo líneas de investigación que se concretan en su catálogo de publicaciones. Nos remitimos a aquellas fuentes para no resultar demasiado prolijos en este apartado, y por las propias características de la revista CULTURA, donde este trabajo verá la luz♦

San Salvador, 2 de Agosto 1994

LA CULTURA SALVADOREÑA EN TIEMPOS  
DE GUERRA Y DE PAZ: ELEMENTOS  
METODOLÓGICOS PARA SU ESTUDIO

Carlos Benjamin Lara Martínez

El 30 de abril del presente año fui invitado a un seminario sobre la cultura de la guerra y de la paz en El Salvador en la Universidad Nacional de este país. Al evento asistieron diversas personalidades del medio político, entre las que se encontraba un miembro de la delegación de las Naciones Unidas en El Salvador (ONUSAL). El representante de las Naciones Unidas resaltó que el comportamiento del policía está basado en una lógica muy concreta y que no hay necesidad de elaborar una teoría globalizante de la cultura para comprenderlo.

Esta posición, que a simple vista parece muy lógica, pues resalta la visión práctica de un funcionario político, es fundamentalmente engañosa. En realidad, cuesta pensar que un policía del Chad que nunca haya salido de su país piense en los mismos términos que un policía de Nepal, de Francia, de los Estados Uni-

dos de América o de El Salvador. Aunque todos ellos tienen la misma estructura de pensamiento, pues en última instancia todos los hombres a un nivel lo suficientemente profundo tenemos una estructura similar de pensamiento, todos ellos están incorporados a un sistema cultural particular, un sistema propio de normas y valores sociales, que les condiciona su actuación. Esta situación vuelve necesario el estudio serio de la cultura para lograr una implementación más efectiva de los derechos humanos en El Salvador.

Es lamentable que a estas alturas, finales del siglo XX, a los funcionarios políticos aún les cueste comprender que los pueblos tienen diferentes sistemas culturales que determinan maneras diferentes de valorar las actuaciones concretas de los hombres. Si estos funcionarios tomaran en cuenta la diversidad cultural que existe en el plane-

ta, sus proyectos políticos de derechos humanos o de desarrollo econó-

Carlos Benjamin Lara Martínez (San Salvador, 1957). Maestría en Antropología Sociocultural por la Universidad de Calgary, Canadá. Jefe del Departamento de Antropología de Patrimonio Cultural. Ha publicado *Salvadoreños en Calgary: el proceso de configuración de un nuevo grupo étnico* (1994).

mico darían mejores resultados.

A continuación, presento una propuesta metodológica para el estudio de la cultura en El Salvador en la presente coyuntura. El objeto de esta propuesta, es que sirva de base para desarrollar investigaciones concretas sobre diversos aspectos de la cultura salvadoreña contemporánea.

Edward Burnett Tylor proporcionó a finales del siglo XIX la definición clásica de cultura, la cual es aún utilizada por la moderna antropología socio-cultural. En *Primitive Culture* (1871) Tylor definió la cultura en los siguientes términos: "la cultura o civilización, en sentido etnográfico amplio, es aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres, y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad" (en J.S. Kahn, 1975, 29).

Con base en esta definición, podemos afirmar que la cultura se refiere principalmente a los procesos del pensamiento del ser humano, con lo cual se delimita el alcance del concepto. Que estos procesos del pensamiento humano puedan aplicarse a los fenómenos económicos y a la creación de herramientas, o que se apliquen a la construcción de instituciones y discursos políticos, o a las prácticas religiosas y científicas, no cambia la esencia misma del concepto de cultura. Este se refiere siempre

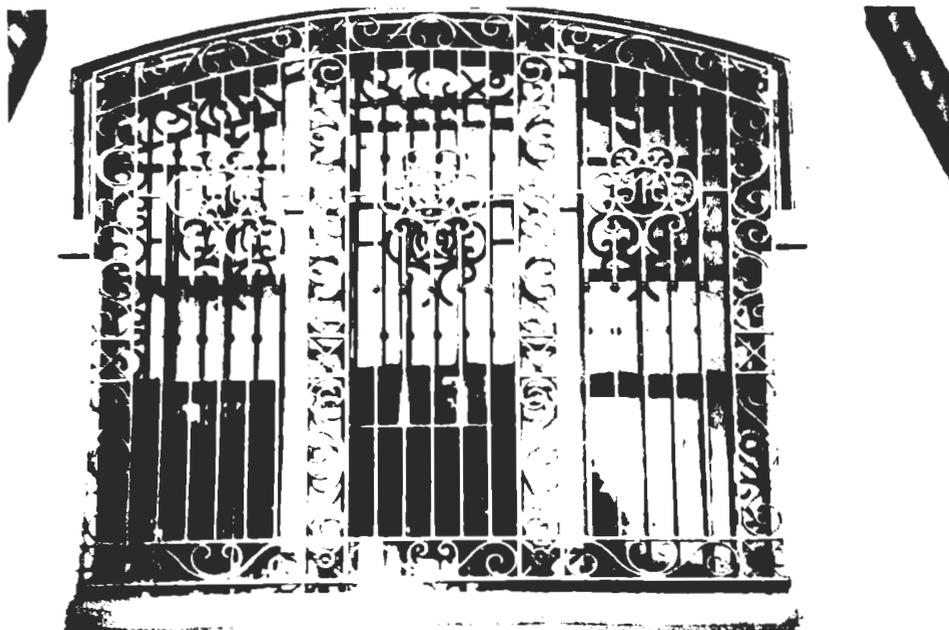
y en todo momento a los procesos que determinan la construcción de los sistemas de valoración y normatividad que condicionan el comportamiento social de los individuos.

Estos sistemas de valoración y normatividad social pueden ser estudiados desde la perspectiva de una antropología del simbolismo. Es Claude Lévi Strauss quien sienta las bases para el estudio de la cultura como un sistema de símbolos. Este autor insiste que la antropología debe ser concebida como la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social. "La antropología ocupa, de buena fe, ese campo de la semiología que la lingüística no ha reivindicado todavía para sí" (Lévi Strauss, C.: 1961, XXVII).

El antropólogo francés toma la definición que Pierce ha elaborado de signo, según la cual el signo es "lo que reemplaza alguna cosa para alguno" (Lévi Strauss, C.: 1961, XXVIII). Víctor Turner amplía esta definición estableciendo que un símbolo<sup>1</sup> es "una cosa de la que, por general consenso, se piensa que tipifica naturalmente, o representa, o recuerda algo, ya sea por la posesión de cualidades análogas, ya por asociación de hecho o de pensamiento" (1967, 21). Desde esta perspectiva, la realidad entera puede ser estudiada a partir de la teoría del simbolismo, lo que no significa que la realidad sea únicamente simbólica, como algunos semiólogos han queri-

---

1. Ferdinand de Saussure (1916) estableció una marcada diferencia entre los conceptos de signo y de símbolo, atribuyendo a este último las características de un signo cuyo contenido deriva de la simple observación de la naturaleza. Esta distinción, sin embargo, no se ha mantenido en la teoría antropológica, pues en última instancia todo símbolo o signo cultural supone una relación arbitraria entre significado y significante, independientemente si esta relación puede derivarse o no de la simple observación.



do establecer.

Ahora bien, los símbolos son en sí mismos polisémicos o multivalentes, es decir, integran una amplia gama de significados que muchas veces no tienen relación directa entre sí. Un mismo significante puede tener diversos significados. Los símbolos seleccionan su significado específico en función del contexto simbólico en el que se encuentran, o sea, en virtud de la relación que mantienen con otros símbolos en una totalidad estructurada. Así, el símbolo de la cruz en la cultura salvadoreña tiene diversos significados. En la ceremonia de Semana Santa, la cruz es ante todo símbolo de sufrimiento, martirio y sacrificio; en la ceremonia del tres de mayo, la cruz constituye una representación de la fertilidad y la renovación de la naturaleza; en las festividades patronales y en la intimidad de

nuestro hogar, el símbolo de la cruz es ante todo símbolo de protección. Estos diversos significados, por supuesto, no están reñidos unos con otros, pero el significado específico del símbolo sólo puede comprenderse a partir del contexto simbólico en el que aparece.

Por otra parte, el símbolo siempre representa algo para alguien, es decir, su significado puede variar en función del grupo social que lo ha adoptado. Una misma actividad simbólica, como la festividad de la Sta. Cruz o la Semana Santa, puede presentar variaciones de significado en relación a los grupos sociales que realizan la ceremonia.

Esto nos lleva a plantear un problema de carácter epistemológico: ¿cómo podemos estar seguros que nuestra interpretación de los símbolos de una ceremonia o de una narra-

ción mitológica determinadas corresponde a la de los grupos portadores de esas actividades culturales?. Lévi Strauss encuentra en la solución a esta pregunta una de las características centrales de la antropología socio-cultural. Para él, la antropología es ante todo el estudio de las otras culturas, es decir, el estudio del otro, del diferente a nosotros. Las interpretaciones más modernas de este postulado insisten que el otro no lo constituye necesariamente una cultura completamente ajena a la nuestra. Nosotros podemos vivir la experiencia de conocer al otro en nuestra misma sociedad, pues las sociedades modernas son tan complejas que es imposible para una persona conocer a cabalidad los sistemas culturales de cada uno de los grupos que constituyen su propia sociedad nacional. Piénsese, por ejemplo, en la distancia cultural que existe entre un salvadoreño que vive en los barrios altos de San Salvador (San Benito o la Maquilishuat) y otro que vive en las colonias marginales de la ciudad capital o en alguna comunidad campesina mestiza o indígena, o en las distancias generacionales o religiosas o de afiliación política que existen entre las personas de una misma región.

¿Cómo podríamos, pues, saber que la interpretación que nosotros hacemos de un símbolo o de un sistema de símbolos corresponde a la del grupo portador de la cultura que estamos estudiando? Para Lévi Strauss la solución se encuentra en el concepto de inconsciente.

El antropólogo francés señala que en la interpretación de los símbolos, el significado último se encuentra en lo que él denomina la estructura profunda, que se ubica en el

nivel del pensamiento inconsciente. Este inconsciente colectivo es común a todos los seres humanos, lo que hace posible la comunicación entre los hombres y abre la posibilidad de desentrañar el significado (o los significados) profundo de un símbolo para un grupo determinado. Aunque Lévi Strauss no define claramente el concepto de inconsciente, sí deja claro que para interpretar adecuadamente un sistema simbólico debemos pasar de la estructura manifiesta, dominada por las racionalizaciones conscientes, a la estructura profunda, lo cual implica determinar las reglas que regulan la combinación entre los símbolos, que en última instancia constituyen relaciones de asociación y de oposición entre ellos.

La relación entre estructura manifiesta y estructura profunda presenta complicaciones adicionales. Pues, aunque la estructura manifiesta (captada por los sentidos) pueda en un momento dado indicarnos el camino hacia la estructura profunda, en numerosas ocasiones las racionalizaciones conscientes de los símbolos ocultan el significado profundo de éstos. Esta es la razón por la que gran parte de lingüistas y estudiosos contemporáneos del simbolismo, entre ellos Noam Chomski, consideran más adecuado tomar como punto de partida el análisis de la estructura profunda de significación, pues una vez que se haya desentrañado esta estructura estaremos en mejores condiciones para comprender el sentido y la lógica de funcionamiento de la estructura manifiesta y las racionalizaciones conscientes.

Sin embargo, gran número de antropólogos se ha distanciado de esta interpretación, pues la concep-

ción Lévi Straussiano implica la construcción y el descubrimiento de estructuras formales que funcionan bajo el imperio de sistemas cerrados. La llamada antropología simbólica inglesa (Edmund Leach, Víctor Turner, Mary Douglas) se ha apartado del formalismo Lévi Straussiano, aunque de hecho toma una serie de principios metodológicos proporcionados por el maestro francés. Desde mi punto de vista, estos principios pueden sintetizarse de la siguiente manera:

1. El aspecto esencial en la interpretación de los símbolos es que el significado de un símbolo deriva no de una relación natural entre el significante (elemento portador de un significado) y el significado (lo que es representado), sino más bien de la interrelación que los símbolos establecen entre sí en la constitución de un conjunto estructurado.

2. Los símbolos culturales constituyen sistemas, de tal manera que la transformación de un símbolo provoca una variación no azarosa (hasta cierto punto predecible) en el conjunto.

3. Todo sistema de símbolos supone una secuencia de variaciones que incorpora a todos sus elementos.

4. La descodificación de un sistema de símbolos implica pasar del estudio de la estructura manifiesta, consciente, al estudio de la estructura profunda, que se ubica en el nivel del pensamiento inconsciente. Aunque gran número de antropólogos han criticado este último postulado, es claro que es análisis de los símbolos culturales exige ir más allá de lo que podemos observar, oír o captar, por medio de nuestros sentidos. Este ir más allá es lo que Lévi Strauss quiere resaltar con el paso de las estructuras manifiestas

a las estructuras profundas, pues supone el descubrimiento de relaciones simbólicas y contenidos implícitos o no completamente conscientes que determinan el funcionamiento de las actividades simbólicas.

Así la orientación principal en el estudio de la cultura como un sistema de símbolos estriba en que no debemos de analizar los símbolos culturales en sí mismos, sino que debemos concentrarnos en las relaciones que los símbolos establecen unos con otros, constituyendo totalidades estructuradas. Este análisis estructural de los símbolos culturales nos conducirá a la estructura profunda de significación, es decir, permitirá que logremos desentrañar el contenido profundo de un símbolo o un sistema de símbolos.

A este nivel de abstracción el principal aporte metodológico de la antropología simbólica inglesa consiste en haber mostrado las debilidades del internalismo extremo en el análisis de los símbolos. Estos no existen sino es en relación a los grupos sociales y los individuos concretos que componen las sociedades, es decir, para descodificar un sistema simbólico determinado es necesario conocer la estructura social, económica y de poder, del grupo portador de dicho sistema y de la sociedad global en la que se encuentra. El significado de un símbolo siempre tiene relación con la situación social del pueblo o el grupo que lo sostiene. Si un símbolo o un conjunto de símbolos es sostenido por diversos grupos sociales al interior de una sociedad determinada o por diferentes pueblos separados geográficamente, como sucede con un gran número de símbolos políticos y religiosos, es de esperar que su contenido

presente diferencias de trascendencia.

Pero aún podemos ir más lejos. Los símbolos culturales no constituyen sistemas cerrados; los actores sociales manipulan los símbolos para lograr ventajas personales y obtener mejores posiciones de poder, crean nuevas combinaciones y favorecen aquellas interpretaciones que les permiten tomar ventajas frente a otros individuos o grupos de poder. Así, los sistemas simbólicos forman parte de las relaciones de fuerza y de poder que conforman las sociedades humanas, son sistemas dinámicos que están en constante movimiento y transformación, y los símbolos concretos "saltan" de un sistema a otro, son incorporados a diversas combinatorias, y en virtud de esta cualidad dinámica incorporan diversos significados, por lo que son sujeto de múltiples interpretaciones.

Por ello, cualquier actividad simbólica que queramos comprender debemos estudiarla a partir de una perspectiva holística, es decir, debemos analizarla tomando en cuenta las relaciones sociales, económicas y de poder, que la sustentan, pues en última instancia los símbolos son creados a través de la interacción social y es sólo por medio de la interacción que establecen los hombres que adquieren su verdadera significación. En cuanto al fundamento social de las actividades simbólicas, es importante distinguir tres niveles de análisis:

1. El estudio de la sociedad global en la que se desarrolla la actividad simbólica. Aquí, podemos distinguir tres niveles diferentes de análisis social:

a) La comunidad o el pueblo campesino o el centro urbano en el que se lleva a cabo la actividad simbólica.

b) La región socio-cultural a la que pertenece (que puede ser el departamento o una región más amplia).

c) El nivel nacional e internacional.

2) El examen de los grupos sociales (o el grupo social) que participan en la actividad simbólica, por ejemplo una ceremonia religiosa o un relato mitológico o de tradición oral o un festival de música o la migración de un pueblo (si analizamos esta última desde el punto de vista del simbolismo).

3) El estudio de las relaciones de solidaridad y de poder, e incluso económicas, que se desarrollan al interior de la actividad simbólica que se pretende analizar.

Estos tres niveles de análisis nos dan la base social, tanto externa como interna, de la actividad simbólica, sin la cual la interpretación de los símbolos sería imposible. Pues, como lo ha señalado Abner Cohen en su libro *Two Dimensional Man. An Essay On The Anthropology Of Power And Symbolism In Complex Society* (1976), los significados de los símbolos culturales siempre se establecen en relación a algo externo, a algo que está más allá de los propios símbolos y de los sistemas que constituyen. Este elemento externo que está en la base de los significados de los símbolos culturales es la dinámica de la sociedad en la que se encuentran y su relación con el medio ambiente físico. En otras palabras, la estructura de relaciones sociales (económicas, de poder, de solidaridad, de parentesco, y otras) y el medio ambiente físico, constituyen el fundamento con base en el cual podemos interpretar adecuadamente los sistemas simbólicos que componen las culturas humanas.

Ahora bien, esta breve reflexión nos da pie para establecer el

modelo más idóneo para estudiar las transformaciones que está sufriendo la cultura salvadoreña en nuestros días. Desde mi punto de vista, este modelo puede diseñarse tomando como base el concepto de drama social elaborado por Víctor Turner en sus obras: *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society* (1974) y *From Ritual To Theatre: The Human Seriousness Of Play* (1982)

Turner basa su modelo en el estudio que Arnold Van Gennep (1908) desarrolló sobre los ritos de pasaje en las sociedades tribales y agrarias, principalmente en aquellas sociedades en las que el grupo ejerce una fuerte presión sobre los individuos. Para refrescar nuestra memoria, hay que señalar que Gennep presentó un estudio detallado de aquellos rituales que implican el paso de una posición o estado social a otro, como los rituales relacionados con el nacimiento, la pubertad, el matrimonio, el cambio de autoridades políticas y religiosas, y otros más, a los que denominó ritos de pasaje.

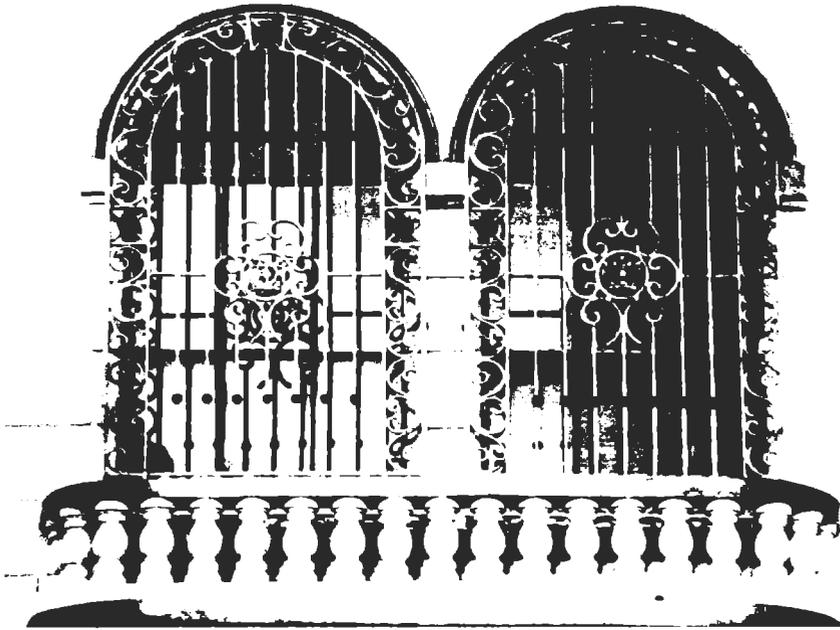
Gennep distinguió tres fases o etapas en el desarrollo de este tipo de rituales: separación, limen o margen e incorporación. La primera fase está relacionada con la separación de los novicios de la sociedad secular, es decir, los iniciados se incorporan a un espacio y tiempo sagrados, lo que puede indicarse con la separación física por un cierto tiempo de la sociedad secular. En esta primera fase florecen símbolos de inversión de las normas y las relaciones sociales que regulan la sociedad secular, reforzando de esta manera el simbolismo de negación que expresa el distanciamiento de la posición o estado social anterior. En las festividades de los

15 años que se realizan en nuestra cultura, por ejemplo, las niñas de las clases subalternas son revestidas con un simbolismo que intenta negar o invertir su status anterior, es decir, su estatus de niña, para dar paso al simbolismo que caracterizará su nueva posición social, la de señorita lista para el matrimonio.

La segunda fase es la que podemos considerar el aspecto esencial del estudio de Gennep. El antropólogo francés la examina como una fase intermedia o de transición, como una fase que está entre lo uno y lo otro, entre el estatus o condición socio-cultural anterior y el subsiguiente, por lo que se le puede definir como la etapa liminar del ritual. En esta etapa, el simbolismo dominante está constituido por una mezcla del simbolismo que caracteriza al estado socio-cultural precedente y al que se alcanzará después de realizado el ritual, lo que concuerda con la condición de ambigüedad de la fase liminar. Esto es claro en el ejemplo anterior, pues las quinceañeras incorporan el doble simbolismo de niñez-pureza-ingenuidad, por una parte, y señorita-madurez, por la otra.

Finalmente, la fase de incorporación o re-integración a la sociedad secular está marcada por una serie de actividades rituales que permiten a los novicios asumir su nueva posición social. Se espera que al final del ritual los iniciados actúen de acuerdo a las normas y los valores característicos de su nuevo estatus, ahora perfectamente definido.

A partir del estudio presentado por Gennep, podemos concluir que los ritos de pasaje se llevan a cabo en un tiempo y un espacio liminares, no sólo porque se realizan fuera del



tiempo y espacio seculares, sino también y fundamentalmente, porque constituyen el tránsito de una posición o etapa socio-cultural (individual y socialmente hablando) a otra, que reviste características diferentes a la anterior. Sin embargo, la segunda fase constituye la etapa propiamente liminar del ritual, pues en ella se establece de manera definitiva la transición socio-cultural, lo cual provoca la mezcla o confusión del simbolismo característico de ambas posiciones o estados.

Víctor Turner (1982) considera que en esta fase se abre un período de reflexión y de crítica sobre la propia sociedad y su cultura. Los novicios "juegan" con los símbolos culturales, experimentan nuevas combinaciones; que produce contenidos novedosos, mientras los especialistas rituales les transmiten conocimientos secretos o esotéricos. Sin embar-

go, dado que estos rituales tienen un carácter cíclico, pues se realizan año tras año, y se desarrollan en sociedades relativamente estables, el contenido último de los ritos de pasaje es el reforzamiento de las normas y los valores básicos de las sociedades en las que se llevan a cabo, más que provocar el cambio cultural. Las innovaciones culturales creadas en la etapa liminar son utilizadas para mostrar la validez de los sistemas culturales vigentes. Su contenido, por tanto, es básicamente funcional al sistema establecido.

Pero en el estudio de la liminaridad Gennep identificó una fuente primaria de innovación y cambio socio-cultural. Este concepto puede ser usado no sólo para el estudio de los ritos de pasaje en las sociedades tribales y agrarias, sino también para todos aquellos fenómenos sociales

que impliquen una transformación sociocultural decisiva, pues ellos también están entre lo uno y lo otro, entre una condición o estado socio-cultural definida y otra. Para este último tipo de fenómenos Turner ha elaborado el concepto de limnoide, con lo cual quiere indicar que si bien se asemeja a la condición liminar de las sociedades tribales y agrarias no es idéntico a ésta.

Lo liminoide es característico de las sociedades capitalistas industriales, en donde el cambio se impone a la rutina. En estas sociedades, los procesos liminares logran desarrollar sus potencialidades de crítica social y cultural, elemento que ya está presente en las sociedades tribales y agrarias pero que se encuentra subordinado a la dinámica conservadora de estas culturas. En las sociedades capitalistas industriales la liminaridad adquiere un contenido predominantemente subversivo y revolucionario. Este contenido puede desarrollarse precisamente porque los procesos liminoides no son cíclicos, es decir, no se llevan a cabo regular-

mente en un período previamente establecido, aunque de hecho se realizan constantemente. Por otra parte, los procesos liminoides tienen un fuerte énfasis individualista, pues siguen el curso general de las sociedades en las que se desenvuelven. La actividad científica, la vida de los bares, los juegos y los deportes, son actividades simbólicas que si bien tienen repercusiones colectivas, en las sociedades capitalistas industriales representan opciones individuales para los actores sociales que se involucran en ellas<sup>2</sup>.

Pero, eliminar y liminoide constituyen modelos ideales que no se pueden aplicar sin ciertas restricciones a las sociedades concretas que estudia el antropólogo. Ninguna sociedad contemporánea tiene fenómenos únicamente liminoides o liminares, pues en todas ellas encontramos una combinación de ambas actividades simbólicas, aunque siempre puede determinarse el predominio de un tipo u otro de liminaridad.

En la sociedad salvadoreña, podemos observar procesos liminoides como producto del desa-

---

<sup>2</sup> Mary Douglas en su libro *Natural Symbols: Explorations In Cosmology* (1970) señala que no todas las sociedades de economía simple están basadas en la imposición del grupo sobre los individuos, pues se encuentran diversos ejemplos, como el caso de los pigmeos en el continente africano, que demuestran que las sociedades capitalistas industriales no son las primeras sociedades individualistas de la tierra. No obstante que la observación de Mary Douglas es fundamentalmente cierta, el estudio de la fase liminar de los ritos de pasaje se ha llevado a cabo en aquellas sociedades en donde el grupo se ha impuesto sobre el individuo y, por tanto, el modelo de análisis de la liminaridad ha sido elaborado con base en estas sociedades de grupo fuerte, pues en las otras la autora señala que la actividad ritual es escasa. Por otra parte, el estudio del individualismo en las sociedades de economía simple requeriría un tratamiento particular, pues estas sociedades no experimentaron un cambio sociocultural tan acelerado como lo experimentan las sociedades capitalistas o con influencia capitalista, por lo que no podría aplicarse el concepto liminoide de la misma manera que se aplica a las sociedades contemporáneas.

rollo del capitalismo industrial a partir de la segunda mitad del siglo XX, no obstante que la presencia de los procesos liminares sigue siendo sumamente fuerte, sobre todo porque nuestra cultura es en primer lugar una cultura ritual, una cultura que transmite sus contenidos por medio de símbolos iconográficos y escénicos. Esto es cierto no sólo para las zonas rurales del país sino también para los contextos urbanos. En la moderna ciudad de San Salvador presenciamos una fuerte actividad ritual de carácter cíclica: ceremonia de Semana Santa, Sta. Cruz, fiesta patronal al Salvador del Mundo, festividades dedicadas a diversos santos, ceremonias civiles y políticas, celebración de los 15 años, y otros.

Estas celebraciones de carácter liminar se llevan a cabo al mismo tiempo que se desarrollan procesos liminoides de naturaleza menos cíclica, más individualistas y estrechamente vinculados a los cambios socio-culturales. Espacios como la Zona Rosa, la Plaza del Trovador, El Redondel de la Escalón; El Quinto Sol y La Avenida, constituyen ejemplos de esos espacios liminoides donde se crean nuevas concepciones culturales, precisamente porque son espacios donde se suspenden determinadas normas y valores culturales que dominan la vida cotidiana de los asistentes y, por tanto, el peso de la normatividad social se reduce. Pero el inventario de los espacios liminoides no se limita a la vida de los bares y los centros nocturnos, pues existen otros espacios como las universidades, principalmente la Universidad de El Salvador, las instituciones dedicadas al desarrollo del arte y la cultura, y las nuevas instituciones surgidas como

producto de los acuerdos de paz (ONG's), en particular aquellas que están ligadas a la izquierda política, que pueden ser considerados como espacios liminoides.

En todos estos espacios se desarrolla, bajo diferentes modalidades, lo que podemos considerar una situación antiestructural, entendiéndose por esto no tanto una simple negación o inversión de determinados valores, normas y relaciones sociales que dominan la vida cotidiana de los actores sociales, sino más bien la liberación, a través de este proceso de inversión, de las potencialidades de la cultura, liberando temporalmente la creatividad y la capacidad de innovación de las trabas que impone la normatividad de la vida diaria. Por supuesto, esta innovación cultural está restringida por las nuevas regulaciones que establecen los procesos liminoides y las potencialidades de los sistemas culturales en juego.

Esta condición antiestructural de la cultura se desarrolla bajo un marco social de comunitas o comunitarismo, que de acuerdo con Víctor Turner (1982) puede definirse como una situación en la cual crecen relaciones sociales no mediadas por la normatividad cotidiana. Esta estructura social comunitaria, liberada de la presión de las regulaciones sociales habituales, permite el desarrollo de la crítica social y la innovación cultural.

Como lo he venido insistiendo en estas líneas, la teoría de la liminaridad constituye una herramienta fundamental para el estudio de los procesos de cambio socio-cultural. En un trabajo, realizado con la Universidad de Calgary, en Canadá, mostré cómo la migración de los salvadoreños a esa ciudad podría ser concebida

como un proceso liminoide a través del cual los migrantes iniciaron el proceso de transformación de sus valores y normas culturales, con el objeto de lograr una mejor adaptación a la sociedad anglo-canadiense. La migración fue estudiada por medio de la tradición oral y la recopilación de diversas historias de vida de los migrantes. Se tomó el esquema de los ritos de pasaje y se analizó la migración bajo el modelo de las peregrinaciones rituales. El migrante, de la misma manera que el peregrino, anda buscando una Tierra Prometida, una Tierra Santa donde pueda alcanzar lo que no encontró en la suya propia. Así, la migración está regida por dos grandes símbolos dominantes:

EL SALVADOR —> TIERRA DE OPRESION—> TIERRA DE VIOLENCIA Y CARENCIAS.

CANADA —> TIERRA SANTA —> TIERRA DE PAZ LECHE Y MIEL.

A estos dos símbolos dominantes, podemos agregarle un tercer símbolo: EL SUR DE LOS EE.UU., espacio liminar que se ubica entre la cultura latinoamericana y la norteamericana, por lo que se constituye en el lugar donde los salvadoreños comienzan a sentir las contradicciones de los sistemas de normas y valores de ambas culturas y, por tanto, la necesidad de transformar su sistema cultural. Sin embargo, es espacio propiamente liminar en la migración de los salvadoreños a Calgary es Canadá,

símbolo de tierra santa, pues representa la negación de la vida cotidiana de los salvadoreños en su país. En estos espacios liminares, los salvadoreños desarrollan una fuerte actividad de creación cultural, fundando lo que podemos considerar la variante calgariana de la cultura salvadoreño-norteamericana.

Pero, toda peregrinación ritual implica un retorno a casa, un retorno a la realidad social cotidiana, que de acuerdo a nuestro esquema de los ritos de pasaje se identifica con la fase de incorporación o re-integración. En este caso, la fase de incorporación está representada por la integración a la sociedad canadiense. Los salvadoreños se integran a los peldaños más bajos de la sociedad calgariana y cuando van a buscar trabajo sufren la discriminación socio-cultural de los sectores dominantes de esta sociedad. Así, el esquema completo de esta migración puede representarse de la siguiente manera:

TIERRA DE CONTINUIDAD EN OPRESION—> LA ESTRUCTURA DE OPRESION—>ESPACIO LIMINAR: INICIA LA LIBERACION —> ESPACIO LIMINAR: LIBERACION —> DISCRIMINACION

EL SALVADOR —> MEXICO\* —> SUR DE LOS EE. UU. —> CANADA  
TIERRA SANTA  
—>CANADA (SOCIEDAD COTIDIANA)

\* México ha sido incorporado como un símbolo que resalta la continuidad social y cultural de Latinoamérica. Mis informantes señalaron que al pasar por México sufrieron los abusos de los cuerpos de policía de ese país. Les robaban su dinero y les obligaban a cruzar el país sin recursos económicos. Dado que los abusos en contra de los salvadoreños los llevaron a cabo los cuerpos especiales de policía, se puede establecer, desde una perspectiva simbólica, una continuidad estructural en los sistemas de opresión de El Salvador y México.

SISTEMA NATIVO DE NORMAS Y VALORES—> CONTINUIDAD CULTURAL —> ESPACIO LIMINAR: INICIA CAMBIO CULTURAL —> ESPACIO LIMINAR: CAMBIO CULTURAL —> INTEGRACION A LA CULTURA CANADIENSE

En conclusión, podemos subrayar que los salvadoreños encuentran en Canadá la tierra de paz, leche y miel, pues llegan a un país pacífico que les permite mejorar sus condiciones materiales de vida. Sin embargo, el precio es alto: tienen que cambiar completamente su vida social y su sistema de normas y valores culturales, y sufrir la discriminación socio-cultural de parte de los sectores más beneficiados, que ellos denominan canadienses (noción vaga que agrupa a todos los blancos de origen europeo, principalmente de las islas británicas, que actualmente viven en Canadá).

Ahora bien, el concepto de liminaridad puede ser muy útil para comprender los fenómenos socio-culturales que se están desarrollando como resultado del período revolucionario que está viviendo nuestro país. La revolución salvadoreña puede ser caracterizada como un período liminoide que conlleva un cambio socio-cultural profundo en la sociedad en su conjunto. El desarrollo de los movimientos revolucionarios abre un período de reflexión de la sociedad con respecto a sí misma, constituye un período de crítica social e innovación cultural que incorpora cambios socio-culturales de gran trascendencia. Este período de revolución social puede ser examinado bajo el concepto de drama social que ha desarrollado Víctor Turner a partir del teatro dramático

shakespeareano.

Antes de analizar este concepto, es importante señalar que las representaciones artísticas no son simples reflejos de las estructuras social, política y económica de un pueblo, y de su medio ambiente físico, como las teorías externalistas más extremas lo han querido establecer, sino que ellas constituyen códigos simbólicos que [proporcionan modelos para el comportamiento de los individuos. Aunque como postulado general puede mantenerse que los sistemas de normas y valores que rigen la vida cotidiana de los pueblos surgen de la interacción social, el teatro, la danza, el ritual (en tanto que actividad estético-religiosa), la narración mitológica y la tradición oral, la literatura, el cine y la televisión, representan actividades centrales en la creación de esos sistemas de valores y normas sociales, no sólo porque ellos en sí mismos constituyen espacios donde se lleva a cabo un tipo particular de interacción social, sino también, y fundamentalmente, porque representan actividades simbólicas liminares o liminoides que suponen una profunda reflexión sobre la vida en sociedad.

Así, entre actividad artística y las estructuras sociales existe una relación dialéctica de mutua determinación, de tal manera que así como el medio ambiente físico y social condicionan la actividad artística y simbólica en general, pues éstas no se llevan a cabo en "el aire", las realizaciones simbólicas también condicionan la construcción de las estructuras sociales, al proporcionar modelos de comportamiento y de relación social.

Desde esta perspectiva, el concepto de drama social es sumamente útil para comprender la dinámi-

ca de las culturas en períodos de revolución social. Básicamente, un drama social está constituido de la siguiente manera: en primer lugar, se establece una ruptura (fase de separación en los ritos de pasaje) entre los actores principales del drama. En el caso de la revolución salvadoreña, la manifestación por las principales calles de San Salvador de todas las organizaciones revolucionarias en 1979, constituye el gran ritual político que marcó, desde una perspectiva simbólica, el inicio del conflicto armado entre las fuerzas de izquierda y los sectores interesados en defender los intereses de los grupos dominantes. Esta definición de las fuerzas contendientes profundizó la crisis socio-política que ya se venía gestando en el país, pero que ahora tomaba dimensiones que involucraba a toda la población nacional.

El desarrollo del conflicto armado creó un espacio y un tiempo liminares en la sociedad salvadoreña. Las organizaciones revolucionarias no sólo crearon sus propios ejércitos y organismos políticos, sino que también construyeron sus propias sociedades, que respondieron a las necesidades de ese tiempo y ese espacio especiales, es decir, a las condiciones de la liminaridad. Aunque estas sociedades establecieron sus propios sistemas de jerarquía política, basados en la estructura de poder emanadas de las organizaciones revolucionarias, las estructuras sociales que construyeron siguieron los principios de las *comunitas*, en el sentido de que establecieron relaciones sociales que rompían la distancia habitual entre los miembros que ocupan posiciones sociales diferentes. Un análisis profundo de este tipo de estructura social mos-

traría que estas relaciones sociales no eran únicamente el producto de una posición ideológica, marxista-leninista, sino que estaban fuertemente relacionadas con la cultura popular y la vida social del pueblo salvadoreño.

*Sin embargo, este período de conflicto bélico representa una continuación del ritual político de ruptura, pues en estos años las fuerzas rebeldes se separaron físicamente de la sociedad dominante y el simbolismo que floreció fue básicamente un simbolismo de negación, es decir, un simbolismo que condenaba casi por completo a la sociedad dominante, oponiéndole un modelo de sociedad que invertía los roles sociales. Así, la música, el teatro y las artes que crearon las fuerzas revolucionarias en este período desarrollaron un simbolismo que acentuaba la ruptura política. La sociedad estaba dividida y las actividades simbólicas no eran ajenas a esta división social.*

Con esto, no quiero decir que a lo largo de los 12 años de guerra civil no hayan crecido expresiones simbólicas que se mantuvieron relativamente ajenas al conflicto político, como las artesanías de La Palma, diversos tipos de expresión musical, apariciones de la Virgen y expresiones religiosas en general, y otras. Sin embargo, el conflicto bélico había invadido la sociedad y las expresiones simbólicas reprodujeron y desarrollaron este conflicto.

Pero la fase propiamente liminar se lleva a cabo en la tercera etapa del drama social salvadoreño, la etapa correctiva. Esta etapa se caracteriza por la búsqueda de soluciones a la crisis social del país y la aplicación de correctivos a los principales responsables de la crisis política. El papel de las

comisiones ad-hoc y de la verdad han sido claves en este sentido. La búsqueda de soluciones estructurales, por otra parte, constituye un proceso sumamente complejo que involucra a todos los sectores del país y que tiene que ver con la definición de la nueva sociedad salvadoreña. Los esfuerzos que se están haciendo en el foro de concertación económico-social son parte de este proceso.

Este proceso está ligado a la condición antiestructural que caracteriza a la cultura en épocas de revolución social. Se refiere no sólo al interés de solucionar la problemática socio-económica que aqueja al país, sino también a la definición de la nueva personalidad social salvadoreña y, por tanto, a la construcción de una nueva identidad cultural. Indigenismo/sociedad ladina, colectivismo/individualismo, innovación/tradición, modernidad/tradicionalismo, campesinismo/sociedad urbana, materialismo/no-materialismo, son algunas oposiciones que podrían estudiarse para comprender la redefinición de los símbolos culturales en la nueva sociedad salvadoreña. El análisis estructural de las expresiones simbólicas siempre llega al examen de las oposiciones binarias, pues aunque se hayan elaborado múltiples críticas en contra del binarismo en el estudio de los símbolos culturales, por el momento no conocemos un método más efectivo que éste. En realidad, el interés de este artículo es hacer ver que las oposiciones binarias no están compuestas únicamente por dos términos, como normalmente se piensa, sino que en ellas interviene un tercer término, el elemento liminar, intermedio, interestructural, el que está entre lo uno y lo otro, sin el cual no podría

entenderse el proceso de creación cultural.

Es importante señalar que las innovaciones culturales no se refieren únicamente a la creación de nuevos símbolos, sino también, y ante todo, a la construcción de nuevas combinatorias. Los significantes pueden ser los mismos pero la forma como se combinan pueden determinar nuevos contenidos. El desarrollo de "La iglesia de los pobres" es un ejemplo claro, pues si bien algunos de los símbolos que utilizan son nuevos, como el caso del martirio de Monseñor Romero, el simbolismo de base de esta corriente del catolicismo salvadoreño es fundamentalmente el mismo que el del llamado catolicismo tradicional. De la misma manera, el simbolismo indígena siempre ha estado presente en la cultura salvadoreña. Sin embargo, mientras que a partir de 1932 se desarrolla lo que Marroquín (1975) denomina un indigenismo de negación, pues se tiende a negar la presencia de grupos y elementos culturales indígenas en la sociedad salvadoreña contemporánea, en la actualidad la nueva situación socio-cultural permite la creación de nuevas combinatorias que desarrollen una participación más positiva del simbolismo indígena. Lo importante es saber detectar los elementos estructurales que se mantiene y los elementos que son novedosos en las nuevas creaciones simbólicas, con el objeto de no enfatizar únicamente un aspecto de la dialéctica continuidad/discontinuidad.

Por último, la cuarta fase, la fase de re-integración de la sociedad nacional, constituye la culminación del drama social. En este período se podrá observar la nueva sociedad y la



nueva identidad cultural surgidas a partir del conflicto político, que por supuesto siempre estarán en constante transformación.

#### BIBLIOGRAFIA

Barth, Fredrick:

1966 MODELS OF SOCIAL ORGANIZATION, London, Royal Anthropological Institute.

Cohen, Abner:

1976 TWO DIMENSIONAL MAN. AN ESSAY ON THE ANTHROPOLOGY OF POWER AND SYMBOLISM IN COMPLEX SOCIETY, California, University of California Press.

Douglas, Mary:

1978 SIMBOLOS NATURALES. EXPLORACIONES EN COSMOLOGIA, Madrid, Alianza Editorial.

Lara Martínez, Carlos Benjamín:

1993 CONSIDERACIONES SOBRE LA PROBLEMATICA INDIGENA EN EL SALVADOR, San Salvador, Dirección General de Publicaciones e Impresos.

1992 SALVADORANS IN CALGARY: THE PROCESS OF CONFIGURATION OF A NEW ETHNIC GROUP, Calgary, University of Calgary, Tesis Profesional.

Lévi Strauss, Claude:

1961 ANTROPOLOGIA ESTRUCTURAL, Buenos Aires, EUDEBA.

1971 'INTRODUCCION A LA OBRA DE MARCEL MAUSS', en M. Mauss: SOCIOLOGIA Y ANTROPOLOGIA, Madrid, Ed. Tecnos.

Marroquín, Alejandro D.:

1975 'EL PROBLEMA INDIGENA EN EL SALVADOR', AMERICA INDIGENA, No. 4, vol. XXXV, México.

Turner, Víctor

1974 DRAMAS, FIELD AND METAPHORS: SYMBOLIC ACTION IN HUMAN SOCIETY, Ithaca, Cornell University Press

1982 FROM RITUAL TO THEATRE: THE HUMAN SERIOUSNESS OF PLAY, New York, Performing Arts Journal Publications

## LA TIERRA DE IZALCO Y EL GUERRERO DESCALZO\*

María Poumier

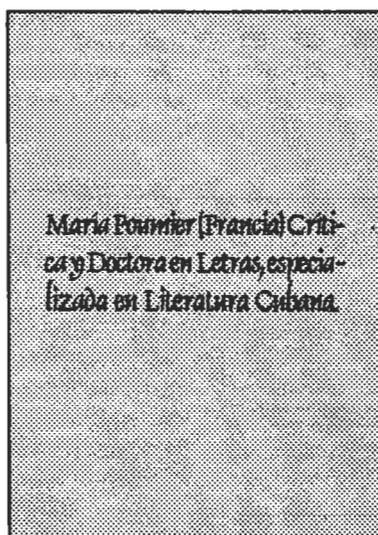
¿Quién soy yo para venir aquí, donde tantos creadores han dicho lo que tenían que decir, yo que no soy ni poeta ni prosista ni siquiera

legítima francesa de la cultura francesa? Llego a mi edad madura aprendiendo un poco más cada día de Cuba, y desganada con mucho de mi cultura materna; lo más novedoso de lo que me apasiona, de lo que ésta está dando en Francia, es la última traducción de la Eneida, en alejandrinos antiguos!; y se nos están muriendo Margarita la Duras, y el venenoso de Cioran. A falta de nuevas grandezas en lengua francesa, me entretengo cuando puedo traduciendo del español al francés.

Para ganarme la vida, doy clases sobre la historia de Cuba y de América; para ganarme la estimación de los demás universitarios, procuro introducir la lectura de

los creadores cubanos en el campo decisivo de los que hacen la historia, la desentrañan y entreabren a la esperanza; y siempre termino por caer en el abismo: por recaer de Lezama en Lezama. No voy a pretender saber más de Lezama que ningún cubano. Hace pocos meses abrieron en Andalucía a los investigadores el archivo de María Zambrano: me precipité a Vélez Málaga, al palacio del Marqués de Berniel, muy hermosa mansión de estilo habanero donde están su biblioteca y sus manuscritos, buscando la

correspondencia con Lezama: no descubrí ningún secreto, sólo una evidencia normal: ella lo amó, y lamentó toda su vida haber dejado pasar el momento de echar raíces en Cuba, de hermanarse más con él. Yo eché raíces en Cuba, y no conocía Lezama, ni era capaz de leerlo en aquel entonces. Y me fui de Cuba, y con la nostalgia me fui adentrando más



\* Conferencia leída por la autora en la Casa de las Américas, Cuba.

en la sabiduría de los creadores que entregan algo más que un exótico azoro abrumado, que entregan lo que de fiesta inenarrable tiene su tierra, aunque les haya sido amarga e injusta. Con ese ánimo de encontrar nuevos paraísos floridos y Eldorados, me topé con el país más infimo de América, aquel del que dijo su poeta:

1. "País mío no existes" (Roque Dalton)

*País mío no existes  
sólo eres una mala silueta mía  
una palabra que le creí al enemigo*

*Antes creía que solamente eras muy  
que no alcanzabas a tener de una vez [chico  
Norte y Sur  
pero ahora sé que no existes  
y que además parece que nadie te  
(necesita...) (Roque Dalton)*

Del mismo país dijo también Menéndez y Pelayo:

*Demasiados poetas en tan breve  
[República...*

Pues sí, me dio por indagar en la historia literaria de El Salvador, por razones puramente coyunturales, supongo, el hecho de que tuviera una guerrilla tratando de resucitar los soviets de 1932, y unos escuadrones que le asesinaran a su obispo... La indignación, el sentimiento de la culpa incabable, la compasión y la utopía me llevaron a componer una gruesa antología de la poesía de El Salvador, para una edición bilingüe, con la idea de ofrecer la mejor, la única guía turística posible para ese país que yo no conocía, y de recaudar fondos para introducir medicinas en las zonas controladas por el FMLN, de donde éstas habían

desaparecido.

El resultado fue un torrente de traducciones de Roque Dalton, de quien no viene al caso que lo celebre en Casa de las Américas, que lo editó y amó. No podía determinarme a dejar de traducirlo, porque descubrí en sus versos al poeta completo de su tierra, y al perfecto guía turístico que yo buscaba: el que dijo los secretos de su país, el que lo enfrentó, lo cuestionó, lo sacudió y lo denunció; el que más se adentró en la historia muda, y desenterró lo indio, y explicó a los presos que se vuelven locos, a los mujeriegos comunes y corrientes, y sobre todo el que se vio en el espejo: Permiso, dijo, "Permiso para lavarme", y permiso pido para citarlo:

*Nunca entendí lo que es un laberinto  
hasta que, cara a cara con el mismo  
perfil, hurgara en el espejo matutino  
con que me lavo el polvo y me preciso.*

*Porque aquí somos más de lo que  
[fuimos  
a la orilla del sol alado y fino:  
de sangre, reja y muro bien vestidos;  
de moho y vaho y rata amados hijos.*

De una lucidez y una honestidad que se convirtieron en su estilo, en su firma, que todavía, veinte años después de su asesinato, se procura imitar y se prolonga en buena parte de la poesía de El Salvador.

2. El fundador

También iba descubriendo a los demás, y admirando a muchos que han recibido el apoyo de esta venerable Casa. Y me alegraba al descubrir que si bien El Salvador es un país de tan corta historia historiada como su territorio, tiene pasado literario, tiene a Gavidia (1863-1955) que formó a



Rubén Darío, que tradujo a Víctor Hugo como Martí, que se arrojó al Sena por ansias de martirio, y que apostrofó a los intelectuales, con iracundia de profeta:

*Oh minorías cultas, indolentes;  
¡Minorías! la gloria será vuestra,  
Cuando inclinándoos sobre el pueblo*  
[rudo,

*Tendiéndole la diestra,  
Hagáis del pueblo indestructible nudo  
y halle en la unión impenetrable*  
[escudo

*La corrupción irónica y siniestra.*

*¡Un alma para el pueblo!  
Ved lo que os pide el porvenir: un lazo  
que estreche los espíritus y el brazo  
Y que os sostenga al ir hacia adelante:  
La democracia, formidable atlante,  
Invencible coloso,  
Vendrá, cuando en trabajo luminoso  
Concentrés el espíritu que flota,  
Como una fuerza cósmica gigante,  
En la dispersa muchedumbre ignota.*

(obras, 1913)

Y a partir de entonces, El Salvador tuvo aliento, y variedad de aliento. Cuando comento los nombres que me dieron ganas de traducir, entre los especialistas de literatura latinoamericana de París, nadie los conoce. Estoy segura de que aquí no reina tan supina ignorancia, y voy a procurar no darles la clase, no hacer de profesora, la raza que tanto odiaba Lezama.

La eterna culpabilidad es la que me mueve a seguir con este tema; esa angustia de culpa que me alegré tanto de descubrir entre las líneas de Roque, porque creo que es una inmensa y reciente conquista del humanismo en esta América, donde muchos (igual que en todas partes, por supuesto) intentaron ser poetas y malacostumbraron al lector, llenando las memorias con un Ego rutinario y

endiosado, cerrando la respiración a otras posibles poesías. Mi pecado fue el siguiente; cuando la Universidad Nacional de San Salvador, en unión de la UNESCO, aceptó publicar el libro, dí mi primer viaje al Salvador: Y entonces descubrí que todo lo había hecho "con alma de extranjero", es decir sin conocer, ni sospechar lo más importante.

### 3. "Soy el árbol, pensé": David Escobar Galindo

Que el profesor e historiador de la poesía salvadoreña es también un clásico amplio, un poeta, un poeta que aclara, y que tiene una superioridad sobre los antedichos: está vivo. Estando vivo Roque, se le veía como su competidor directo; Roque habló sin cariño de él; él escribió de Roque "uno de los poetas más inteligentes de El Salvador. La mayor parte de la obra de Roque es muy audaz, en sus expresiones, en su concepción puramente poética y creo que será una obra perdurable, y no es la primera vez que lo digo" (Diario Latino, 15 de septiembre de 1990). No queda más remedio que prolongar el paralelo con Roque. Como Roque, abandonó la torre de marfil, y en los años de la guerra civil no se quiso marchar. Al contrario de Roque, el hijo natural de la enfermera, él es hijo de sus antepasados, del libertador centroamericano José Arce, entre otros. Al contrario de Roque, no quiso mejorar su país mediante una revolución; y desde 1984, ha sido negociador de la paz entre los dos bandos pues, como dice,

*Un poeta pacífico por naturaleza tenía que poner toda su alma y todo su fervor en ese trabajo. Me puse conscientemente en el carruaje de la paz. Y se me ofreció el*

*privilegio de participar en ese esfuerzo, que es la encomienda más importante de mi vida. Nunca hice nada con más ilusión que este trabajo. Nunca me sentí más poeta que en la mesa de negociación.*

Los que ya acostumbran la lectura de David Escobar Galindo me perdonarán que procure transmitir lo que más me interesa de sus textos; sé que muchos en Cuba escriben buscando un tono parecido al suyo, un tono muy hermanado con el silencio sonriente; pertenece a la familia de Eliseo Diego, por supuesto. El catolicismo les aporta algo receptivo, y luminoso, carente de perversidad intelectual. Pero además creo que tiene la amplitud de visión de un Lezama que hubiera sido militante, que no sólo acepta y entiende lo real americano sino que escribe en busca de unas coordenadas urbanas y para superar los inferos del individualismo. Los que sientan crecer en sí la antipatía recuerden que muchos poetas definitivos no fueron revolucionarios, y lo pagaron con el repudio de una gran parte de la juventud; pero ¿es justo esperar a que los poetas conservadores se mueran para que se les dé universal reconocimiento? ¿Casa de las Américas no es la Casa editorial que dio a leer a Borges a la juventud cubana, sin esperar a que se convirtiera al socialismo ni a que se muriera? Galindo creyó tempranamente en la reconciliación de El Salvador, "cuando la guerra salvadoreña parecía una espiral sin fin" y fue componiendo sonetos como quien registra la herida, sin dejar de observar alertando: "Era muy difícil el entusiasmo por aquellos días, salvo para los fanáticos de todo plumaje, porque muchos de ellos sienten que la guerra es una especie macabra de

autorrealización\*. (*Los fuegos del azar*, 1992)

Es para mí un descubrimiento reciente el tema comprometido de la clemencia en las letras cubanas y de la percepción —por parte de los creadores cubanos— del destino de Cuba como profundamente trágico, es decir cargado de enseñanzas universales, eternamente actuadas en cada persona humana, aunque tan arduas de veras como crímenes familiares de los tiempos de Grecia. Lo hallé entre las líneas de Heredia, que se sentía descendiente de Atreo, y tradujo un drama francés sobre el tema de Sila porque no deseaba, después que cumplió los veinte años, y perdió una primera batalla, una guerra de independencia para Cuba, sino que le parecía ejemplar la abdicación del dictador más perverso de la historia romana, que había ascendido al poder entronizado por el pueblo, y cuya conversión inesperada sigue siendo un enigma para muchos especialistas.

Cierro el paréntesis, y vuelvo a El Salvador, cuando ardía Troya: Galindo comentó la guerra con una obrita de teatro mitológico a lo griego, como hizo Cortázar con *Los Reyes*, como hizo Yourcenar con una Ariana (qui n'a pas son minotaure): el aporte suyo fue nada menos que *Las hogueras de Itaca*, estrenada en 1984: escrita casi toda en alejandrinos rimados llanamente, como oráculos infantiles que inocentes y con toda naturalidad se dan la mano, escenifica las cuitas del pobre Ulises a su regreso, pues su corazón vacila entre Nausicaa la bella y Penélope la fiel; entre mucha profunda reflexión sobre el sentido de su aventura y de la guerra concluida, su sombra le va enseñando verdades:

*Todo tu ser, Ulises,  
es una oscilación de cicatrices.  
Primero fuiste rey, feliz y bravo.  
Luego del sueño de la gloria esclavo.  
Después, viajero que huye hacia su  
[sueño.  
Y ahora, simple máscara del isleño,*

a lo cual él contesta, furibundo

*¡Yo era tan sólo un héroe!*

y ella, sin apelación:

*Comprende ahora, Ulises: eres  
[hombre completo,  
¡Un héroe que llora, sin pavor ni  
[secretos!*

#### 4 El hijo de Claudia Lars

Me encanta el neoclasicismo de Galindo, porque me resulta dulce y melodioso, realmente pacificador, y lo que quisiera demostrar es que no tiene nada de académico ni neocolonial, sino que es una salida que venía definiéndose en las letras salvadoreñas, y que tiene matices sutilmente americanos. No sé si haga falta defenderlo por moderno, porque no sé hasta qué punto yo creo en la modernidad; por lo pronto creo en la belleza, y en toda poesía busco "la ciencia del encuentro con el alma enterrada", y resulta que este precioso verso tiene raíces profundas en las letras de ese país; El Salvador produjo una mujer poeta totalmente excepcional, que fue Claudia Lars (Carmen Brannon, 1899-1974); en sus versos se hallan varias claves, y surgen entre mucha afirmación rotunda estas preguntas:

*¿Cómo forjar la caída de la infamia  
y el día del pan nuestro  
sin despliegue de cadáveres?...*

*Digo que el pan es ayuda de la sangre  
y que valiéndonos de sus lentas  
[escalas  
al fin hallamos lo divino del cuerpo.*

*¿Que busco yo por esta calle amenazante,  
por este suelo de trampas y  
[murallones?  
Tal vez el nombre de mi alma.  
(De la calle y el Pan, Donde llegan los  
pasos, 1953)*

El diálogo entre Claudia y Galindo es constante; a diferencia de la inmensa mayoría de las poetisas americanas, ella no escribía para desahogar sufrimientos, sino en paz con el género humano; incluso cuando tiene poemas feministas, están cargados de serenidad, no contienen un ápice de rencor. Y esa rara "fuerza", como dicen los campesinos de allí, va aparejada con mucha ternura hacia su padre, y la anulación sin drama de la figura materna. La transposición del sistema familiar en Galindo se da en un reconocimiento adorador a Claudia, abuela postiza, amiga de su abuela, a esta y a la madre y en la ausencia de figura paterna. Curioso quiasma, el uno sin padre, la otra sin madre, pero el resultado es idéntico: la paz agradecida:

*Yo no soy Pedro  
Juan,  
ni Segismundo.*

*Yo no soy pura sangre,  
ni mestizo,  
ni natural del valle o de la estepa.  
Mi pensamiento es un pequeño mundo.  
Un mundo de orfandad de pura cepa.*

*Vine de no sé dónde,  
un día en que unas manos  
se estrecharon a medias.*

*Y tú —poesía, viento—  
ni lo haces más atroz, ni lo remedias.  
(Campo minado, 1968).*

A Claudia Lars se le debe un hallazgo decisivo: el significado del nombre de su país:

*Quizás tu nombre salve... ¡tu nombre  
[inexplicable!  
pues no se lleva un nombre sin llevar  
[un destino.  
(Ciudad bajo mi voz, 1946)*

Esta fe que se confesaba con tanta ingenuidad, como un dictamen campesino, la convierte en una figura materna, que afianza con evidencias, y sus más sólidos versos son los sonetos a la casa y al árbol:

*Ese es mi sitio, mi querencia humana,  
para empezar de nuevo mi mañana  
y borrar en su amparo la fatiga. (Casa de  
piedra y sueño...)*

En Galindo abunda también el himno a la "Tierra de infancia", a la vieja casa, que en él es pobre, y a su patio, un verdadero género común a los creadores salvadoreños, todos muy atentos a lo frágil en su equilibrio:

*Yo no me iré de esta casa  
aunque el huracán arrecie!*

*Seguiré aspirando el moho  
de sus ancianas paredes,  
oyendo crujir maderas  
en noches de viento fértil,  
y contando entre las vigas  
los murciélagos de siempre.  
Yo no me iré de esta casa  
de sus tres tiempos clementes,  
de su patio con begonias,  
de su estrellita en la frente,  
de su virgen del Rosario,  
y de su Arcángel prudente,*

*Aunque el huracán desboque  
sus espumosos jinetes,  
esta casa es mi universo,  
con abrigos e intemperies,  
y su pequeña nostalgia  
guardada en cofres que huelen.  
Porque esta casa es tan triste  
como un difunto en diciembre,  
porque tiene tantas grietas  
que en el aire en ella es un duende,  
porque en alambres nerviosos  
sus viejas ropas se tienden,  
porque en la noche hay un eco  
de bisabuelas ausentes,  
porque en un cuarto cerrado  
alguien llama y nadie viene...*  
(1985 en *Doyfe de de la esperanza*. 1993)

Para qué alargar la espera:  
lo que une a Claudia y a Galindo y los  
hace escribir cosas parecidas es una  
colocación semejante, un situarse  
conceptualmente que le cierra el paso  
a la duda: gente tan firme en su senti-  
do del paisaje que componen es por-  
que se ven a sí mismos desde el  
futuro ("ese después se fue volviendo  
espacio", dice en *El caballero de  
Magritte, Jazmines heredados*, 1985)  
como si ya se hubieran visto en peligro  
de muerte y ya le hubieran perdido el  
miedo. Y efectivamente, se descubre  
en El Salvador una extensa familia de  
creadores que descansan en la segu-  
ridad de que la muerte no los aislará, y  
que por lo tanto no necesitan edificar  
una frontera defensiva con las pala-  
bras:

*Yo no soy la bandera,  
ni el perdón,  
ni el cayado.*

*Ni soy el que descubre,  
ni el que salva  
o reclama ser salvado.*

*Yo no soy Pedro,*

*Juan  
ni Segismundo.*

*Yo soy un soplo de aire,  
un sonido que pasa.  
El sonido fugaz de un milagro  
[profundo.*

*Pues soy más que la carne misteriosa  
en que alguien —una vez—  
me trajo al mundo.  
(Campo minado, en *Primera antología*,  
Barcelona, 1977)*

5. Raúl Contreras y Lydia Nogales  
Es posible que esta capacidad extraor-  
dinaria de situarse más allá del  
narcisismo angustiado sea algo indio,  
algo enseñado por la historia  
marginalizada del país, que sufrió  
menos despoblación y tiranía que los  
centros vecinos del imperialismo es-  
pañol, y que por lo tanto pudo mante-  
ner algo de conformidad contemplativa  
con los designios de la providencia;  
cuenta la leyenda que Pedro de  
Alvarado se aventuró cerca de  
Cuzcatlán, pero renunció a la conquis-  
ta porque unos le dispararon una fle-  
cha en la pierna, otros le dijeron que no  
había riquezas de qué apoderarse, y  
que sólo se llevó de esa excursión una  
cojera vitalicia. La puntería de los poe-  
tas salvadoreños, su discreción para  
ocultar sus tesoros, tal vez ahuyenten  
todavía a mucho extranjero, decepcio-  
nado y levemente herido... Hay otro  
antecedente a la levitación que asom-  
bra en Claudia y Galindo: Raúl Contreras  
(1896-1973), que escribió poco, que  
vivió mucho en España de diplomáti-  
co, que cobraba también por atraer al  
turista creando hoteles y parques ca-  
pitalinos, y que fue el poeta más per-  
fecto, más inmaculado, pero de regis-  
tro estrecho: en él, la huella  
extremoriental es más manifiesta que

en los otros dos: la reencarnación, la visita de Dios en cada gesto dedicado de abertura, la respiración zen se palpan a cada verso; es un místico que está más allá de la sorpresa y consigue escribir los versos naturales:

*Alguien abrió con el mayor sigilo  
mi puerta, de seguro mal cerrada.  
Le vio, sin forma apenas, mi  
[almohada,  
el paso muelle y la palabra en vilo.*

*No, no era nadie que buscara asilo  
ni que siquiera demandarme nada.  
Con la primera luz de la alborada,  
salió en silencio y me dejó intranquilo.*

*Eso fue todo. ¡Nada más! No espero  
saber la causa ni atisbar los fines  
de esa visita inesperada. Pero  
esta mañana oí sonar violines.  
Nada tampoco... ¡Amaneció mi alero  
cubierto de hojas rubias y jazmines! (En la  
otra orilla, 1974)*

El tema de la visita misteriosa está también en otro buen poeta, Italo López Vallecillos. Pero en Raúl Contreras llegó a extremos raros: tan penetrable se sentía que le dio por escribir en femenino, y no fue transvestismo desafiante ni pasión por el teatro, sino anverso necesario para decir cosas excesivamente sutiles, en que se cruzaron todos los reinos, y quedó lumínico el despiste:

*El verde era mi verde. Yo la arisca  
guardiana de la lluvia y la ventisca,  
el charco que se orilla o que se  
[esconde.*

*El sauce era mi sauce. Y yo del sauce.  
La tala fue mi tala. Agua sin cauce.  
el verde está en mi verde... pero  
[¿dónde? (id)*

Se puede observar que el terror a las talas tiene sus letras de nobleza femenina en América desde Gabriela Mistral. En el caso de Lydia Nogales hay una dimensión colectiva en la vivencia de una mutilación que se descubre apenas, que no llega al espanto de lo consciente, y esto podría ser una faceta secreta del americanismo, todavía poco formulada.

Y fue un grandísimo misterio por los años 1950 adivinar quién era Lydia Nogales, la que mandaba esas cosas tan justas y mujeriles. Se sospechó de Claudia Lars, se imaginó a una esposa enclaustrada. Hasta que Raúl se le escapó: mandó un soneto ya conocido de Lydia Nogales como suyo: Maravilloso olvido de sí. Contreras es tan puro y profundo como Guillén el andaluz, pero tiene una voz de ausencia, de ángel inapresable que no tiene parecido en España. Galindo es tan hijo de Raúl como de Claudia, sabe quejarse y vibrar como Lydia, pero le concede el peso y la carne a su voz, pues no se llama ni en masculino ni en femenino, sino en plural:

*Estamos solos  
la transparencia y yo, transfigurados  
en un misterio sólido y perplejo,  
que refunde el aroma de la edad  
en la tensa ficción de los jardines.*

*Camino, sin decirselo a mis ojos,  
hacia el estanque humoso del origen.*

*Dueño de un cuerpo alado,  
desvivo rostros en cadena,  
y reconcilio el alma  
—que está tendida en la asediada  
[hierba—*

*con las veras que alumbran  
entre las piedras que hablan. (La  
transfiguración del infinito, 1991, en Jazmines heredados, 1992)*



6. "¡Oh aceite matinal oh democracia!"

Contreras se limitaba a detectar la relación entre el desasosiego del sujeto y la palabra cósmica; Galindo parte de allí para buscar un nuevo asiento en la tierra. Por lo general el nosotros que interpreta es la unión del poeta con sus lectores, es una vox populi que anhela un futuro político, que no se desvincula de un país muy preciso; y en esto resulta decimonónico, es el nieto devoto, y el más dotado, de Gavidia, es el nuevo didáctico cívico y exclamativo:

*No grites, no, no tiembles, no, no*  
*[llores,*  
*no temas, no, no gimas, no no calles,*  
*no escombros, no, no sombra, no, no*  
*[estalles,*  
*no niegues, no, no niegues*  
*[resplandores.*

*No hieras, no, no te hundas, no, no*

*[implores,*  
*no vuelas, no, no mueras, no, no encalles,*  
*no criptas, no, no fuego, no, en las*  
*[calles,*  
*no calles, no, no tiembles, no ni*  
*[horrores.*

*No huyas, no, no temas, no, no afiles,*  
*no gimas, no, no pierdas, no, la suerte,*  
*no olvides, no, no niegues, no, la*  
*[gracia.*

*No grites, no, no tiembles, no, que*  
*[miles*  
*te encienden el rumor desnudo y*  
*[fuerte,*  
*¡despierta sí, del miedo, Democracia!*  
*(Sonetos penitenciales, 1982)*

Y en otros sonetos menos afros, menos delirantes, menos vanguardistas, pero no menos exaltados, completa el retrato de su ídolo

*porque algún día el clavo de la frente*  
*dará tu vida flor —¡oh democracia! (id)*

En realidad los años de la guerra lo acorralaron en ese campo, y ahora con las graves responsabilidades que tiene, se siente todavía requerido como poeta cívico. Y me admiro de ver que las obligaciones aceptadas él las ha balanceado con la obligación de escribir una lengua más tensa, más afilada, próxima a cerrarse como un secreto, y donde acepta enfrentarse con el yo obsesivo y maligno:

*Yo, como extraño ser de carne y  
[muerte,  
prisionero atisbaba desde lo alto  
de mi oscura conciencia reincidente  
cómo allá en el confín el mar hablaba,  
sílabas ardientes del terror de Dios;  
y era tan fervoroso el sufrimiento  
de sentirme testigo hasta la médula,  
que aún no reparaba en el vacío  
pavoroso del ser que se contempla.  
(Mar al trasluz, en Jazmines heredados)*

Y la alegoría se le vuelve inédita, cuando la idea buscada, la del renacer de la esperanza, es una especie de dogma de toda retórica patria, que podría ser aburrido:

*Y me dormía entonces  
añillado en un soplo de inocencia,  
ya exhausto de añorar el bosque vivo  
junto a la inspiración del bosque  
[muerto.*

*Y en lo alto, en la veleta del espacio,  
cantaba el gallo ciego  
la reconciliación de los colores. (Aprendiz  
de noctámbulo, en Jazmines heredados)*

7 "Vengo en busca de los huesos preciosos" (Roque Dalton)  
Poeta que recae siempre en la reconciliación, tenía que reconciliarse con Roque, y ser a veces también su discípulo o su hermano. Lo vallejano y desgredado no es lo que más me gusta de las distintas etapas por las

que pasó, tal vez precisamente porque Roque dijo todo lo que había que decir en ese campo, y con humor, lo que lo hace insuperable. Pero sí me alegra dar a conocer que Galindo, que pare diamantinos sonetos, al parecer diariamente, y sin dolor visible, supo meter en esa forma cortesana, preciosista y amanerada, la mayor cantidad de vísceras que podía concebir, una verdadera carnicería realista, con exceso y mal gusto, como tenía que ser, para el tema de su penitencia:

*Intestino, clavículas, esófagos,  
venas, rodillas, tímpanos, tendones  
—desgajados, vaciados corazones—  
nervios, párpados, pómulos,  
[gargantas.  
Cráneos, membranas, dedos,  
[coyunturas,  
hígados, pelos, esqueletos, sienes  
—quemadas vulvas, cercenados penes—  
vértebras, brazos, fémures, laringes.*

*Lenguas, espaldas, ojos —lenguas,  
[ojos—,  
—voces hechas montones de  
[despojos—,  
paladares, enclás, dientes, lenguas.*

*Corazones, imágenes, pulmones  
—traspasados, pelados corazones—,  
sangre huyendo (palabras ilegibles).  
(Sonetos penitenciales)*

Por fin, como Roque y como Pedro Geoffroy Rivas, siente muy vivos a los dioses antiguos, le obscede la obsidiana, pero se distancia de ellos porque no parece encontrar en la mitología mesoamericana nada que alivie al ser humano; tal vez le falte descubrir a los hedonistas cerníes antillanos, o por lo menos lesamianos, para reconciliarse con lo precristiano. Interpreta más bien la guerra civil como el retorno sangriento de los dioses

desplazados, y es de notar que el temor a la vuelta de los sacrificios aztecas también inspiró el primer poema moderno de reflexión sobre lo precortesiano, el Teocalli de Cholula de Heredia

*Nadie duerme  
porque entre la hojarasca se deslizan  
los hombres disfrazados de leopardos  
y los leopardos disfrazados de  
[hombres.*

*Y en este no dormir que no es  
[insomnio  
sino agonía histórica,  
la negrura es el útero del alma,  
de cuya natural palpitación va  
[creciendo una lágrima  
[embrionaria,  
placenta azul del hijo  
de la ciega doncella transparente.*

*Estamos presos, pues,  
en la red de la noche, que lanzaron  
—como trasmallo del oscuro símbolo—  
los dioses que cedieron ante Dios.  
Sus jades y sus alas y sus víctimas, frutas  
fosforescentes del teocall. (Hijos de los  
dioses, 1988, en El Guerrero descalzo,  
1990)*

Extraña, inesperada de sus antecesores, ¿se confirmará con Galindo la afirmación de Borges según la cual el genio crea sus precursores? Los que antes parecían fundar corrientes divergentes en las letras del Salvador ahora se reúnen. Este año cumple cincuenta años. ¿Le dará tiempo a desarrollar el nuevo tema que lo enraiza ahora entre los filósofos de la debilidad, entre los compasivos puros, aquellos que dicen, como Claudia Lars después de José Simeón Cañas?:

*Arrastrándome vengo, vendría agonizante  
por quitar al esclavo cadenas que le*

*oprimen.*

Su nueva búsqueda de lo humano sofocado, la detecto entre líneas, cuando se le insinúan ciertas grietas y busca:

*Apresar la agonía entre las grietas de un  
iluso y anónimo latido.*

antes de aclarar:

Yo amo esta tierra pobre y apretada,  
que más se expande cuando más se  
[aprieta.

Su herida, más que herida es una grieta  
en la roca del alma calcinada. (*El futuro, en  
Jazmines heredados*)

Hubiera podido evocar a otro hermano de Galindo: Alfredo Espino (1900-1928) que murió pobre, de veintiocho años, dejando la esencia de la nostalgia, y las estampas más punzantes, sin tener tiempo de ampliar su registro a otras vivencias:

*Del camino en la margen verde oscura  
se abre la mansedumbre del ramaje,  
y el árbol es, en medio del paisaje,  
igual que entre un pesar una ternura...  
(Jicaras tristes, 1936)*

"Árbol de todos" se siente Galindo y por eso también se le puede extraer de su casa y entonces resulta que le está hablando a cada uno de lo suyo:

*Vivimos en la violencia verde disfrazada  
como tranquilos visitantes de un pueblo  
sujeto en el primer hervor del desafío...  
¿Cómo se expresará toda esa fuerza  
[acumulada  
y acumulándose hasta a través del  
[estremecimiento  
de la pluma y del pulso con que escribo?  
Vamos hacia otra herencia, con el ruido  
[social*

*de símbolo, derrumbe y sal intacta:  
en esta contenida marea de penurias y de  
lujos vivimos.  
(El corazón de cuatro espejos, 1977)*

Esto procede del poema central titulado *Las llaves del subsuelo*, imagen que también se veía como fundamental en Roque:

*Uno ama... el subsuelo del hombre  
que en las ciudades ácidas  
disfraza su leyenda (porqué escribimos)*

Conclusión: "como yo que me asumo en la franquicia de no ser la rompiente sino el vado".

A veces Galindo también escribe en prosa, y vuelve a acertar:

*Siempre hay algunos que se van; pero tú te quedas. El peligro es enorme, la inseguridad es profunda, el miedo es inevitable: pero tú te quedas, hay días en que tienes que caminar por las calles desiertas, como un fantasma del país que fue; pero miras el cielo transparente y magnífico, y te detienes en una esquina y te dices: ¿Quién va a admirar este cielo perfecto si yo me voy? (Doy fe de la esperanza)*

A Galindo tal vez se le vaya la mano, últimamente, en el aleccionamiento al prójimo. Pero no ha dicho su última palabra. Y por lo menos descubrió la solución al problema de Ulises, que al aterrizar no sabía si seguir enyugado con la vieja y fiel Penélope, o levantar los ligeros velos de Nausicaa la de la playa; opta por la que le dice y se desmaya:

*Soy la última tabla para el naufrago griego...*

*¡Quiero ser en sus brazos un jédo de hoguera!*

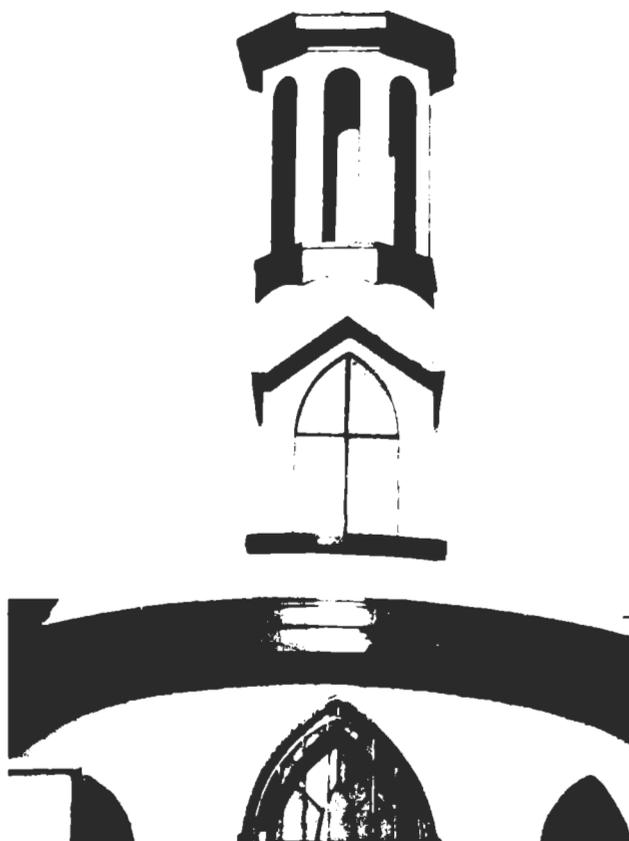
La juventud es la única que le puede dar sentido al caos del alma veterana... y ruego me perdonen haber hablado tanto de mí misma. Estoy en una fase en que me deslumbra la idea de María Zambrano, según la cual la justificación de la admiración de figuras lejanas está en uno, en el presente de cada uno, y reconocerlo es un deber: ella decía, resucitando a Séneca:

*Es pues, en virtud de una situación que estamos pasando, por lo que acude a nuestra memoria este su tesoro. La recordamos, volvemos hacia ella más bien como a una vieja casa abandonada donde nos sentimos seguros, y así la primera sensación que tenemos ante la actualidad, que es el primer momento de este género de Renacimientos, es de alivio, como de haber encontrado un seguro lugar, un posible retiro con el que no contábamos. A la alegría por haber descubierto este tesoro sin esfuerzo, este antepasado que vivió por nosotros, como sucede en realidad con todo antepasado, sigue la angustia de no saber a qué nos comprometemos su aceptación. Entonces nos preguntamos por qué hemos vuelto a él, por qué le hemos recordado, cuál es la necesidad íntima que nos ha movido y si no podríamos nuevamente olvidarle.*

*Pero el olvido, si es posible, resultaría una turbiedad más en nuestra ya turbia vida. Porque una figura así apetejada es sólo una incógnita si no averiguamos lo que de verdad nos trae, lo que de ella vamos a buscar; cosa que puede o no coincidir con lo que de ella ha trascendido en otros momentos. (El pensamiento vivo de Séneca, Buenos Aires 1944)*

No hace falta esperar a que los poetas se mueran para sentirlos como antepasados necesarios♦♦

Universidad de Paris VIII



## EN DEFENSA DE LA POESÍA: MUJER, ESCRITURA Y SUBJETIVIDAD

Rafael Lara Martínez

El deber poético es tan imperioso como el deber orgánico  
M. A. Espino

Un proceso social de victimización y una defensa literaria de la mujer juegan un papel primordial en la elaboración

del texto de las dos novelas de Miguel Angel Espino: *Trenes* (1976) y *Hombres contra la muerte* (1982). Esta función relevante de lo femenino no deriva sólo de una metáfora sutil que traza el vínculo entre dos series, masculina la una y femenina la otra, a saber: Ser/humano-Europa-Hombre-Escritor y Naturaleza-América-Mujer-Escritura; antes bien, el papel sobresaliente de la mujer se pone de manifiesto también en la descripción de su ocupación medular dentro de una reflexión sobre el acto poético.

Sin pretender abordar directamente la imagen de la mujer en Espino, es menester tener en consideración el hecho de que la búsqueda del cuerpo femenino como sitio del trazo escritural, es precisamente el tema

central de la 'novela intencionista' *Trenes*, la cual Espino escribiera con anterioridad a su más conocida novela 'natural feminista' *Hombres contra la muerte*.

Con esto en mente, he de asentar que entender el papel de la mujer en el pensamiento de Espino posee una doble faceta. En primer lugar, es necesario rastrear la manera como su imagen se halla inmersa en una reflexión filosófica acerca del carácter de la escritura y de la poesía como trabajo. Esto es, en *Trenes* el enigma

femenino emerge sólo en los intersticios de un cuestionamiento en torno al significado del acto mismo de escribir. En segundo lugar, la fundación de una poética no se limitará a una indagación sobre la literatura en sí; más allá de una búsqueda de depuración formal, Espino culmina legitimando esa actividad en función de la alienante labor de los mismos perso-

najes que heroifican su última novela. Así, el trabajo sobre la escritura será

Rafael Lara Martínez (San Salvador, 1952) Doctorado en Lingüística y Semiótica por la Universidad de París y Post Doctorado en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Carolina del Norte. Autor de: *Estudios Lingüísticos sobre el Rombo del progreso* (Miami, 1989) y otros libros de ensayo sobre Salarrué (1991) y Caribá (1992).



comparado al quehacer igualmente perturbador que llevan a cabo los taladores en *Hombres contra la muerte*.

De esa corta incursión sobre la idea del acto poético en la obra de Espino, habré de concluir con una doble reflexión: una en torno a la poesía en cuanto quehacer metaliterario y otra en tanto al poeta en tanto peón, trabajador y profesional asalariado de la lengua.

\*\*\*

La importancia del primer relato novelesco de Espino, reside en el carácter explícito que cobran ciertos argumentos apenas esbozados en su trabajo posterior. Además, *Trenes* merece una atención detenida en cuanto que en el texto de esa novela de amor se depuran las técnicas, así como se definen también varias corrientes temáticas que habrán de quedar laten-

tes en su último escrito. En verdad, existe una clara lógica temporal entre ambas novelas; en *Trenes* se perfeccionan las formas, se experimenta con la escritura, se sopesan los sentimientos y, finalmente se elabora una poética sin la cual *Hombres contra la muerte* nunca hubiera visto la luz. Hoy en día, esta cronología debería convertirse en clara enseñanza para los practicantes del realismo testimonial y del compromiso de protesta. ¿Cómo será posible elaborar una novelística salvadoreña de altura, si se ha obviado el paso previo, insoslayable según Espino, de elaboración de una poética? En efecto, en *Trenes* el escritor afirma que:

'Mi novela no supedita relato a los incidentes externos...es...lo que sucede en mi alma (81)...La novela [es] la historia de una emoción, el desarrollo de un caso

síquico, la investigación de un sentimiento... desarrolla una nueva dimensión de la realidad (100)... la realidad cósmica cede el lugar a la verdad intelectual...(101)... El arte es... derroche sexual, una dádiva, una orgía... es la fiesta plena... embriaguez y... sacrificio.(114)' (Espino, 1976).

Son múltiples los elementos que podrían ser comentados a propósito de la cita precedente. Empero, siendo parco, es necesario limitarme a tres de ellos, a saber: el carácter emocional de la escritura, la realidad cósmica que recrea y por último la índole festiva, la embriaguez y el sacrificio, sobre el cual se asienta el arte.

Espino intenta 'interpretar el acontecimiento' (1976:46); sin embargo no le interesa reproducir las cosas de manera objetiva, positiva. Antes bien, su acento recae en la 'repercusión emocional' (1976:80) que un objeto dado provoca en los sentimientos profundos de un (a) actor(a). En ese sentido, su escritura es ante todo un ensayo por capturar una intimidad, una subjetividad desbordante, un estado particular de la libido humana.

No se trata en absoluto de expresar lo que el mundo circundante es en sí, sino más bien de desentrañar aquello que los seres humanos perciben, viven y creen en ese mundo. Así, se define el sitio lógico en el cual aspira a situarse su escritura, a saber: el de la (inter) subjetividad social.

No pretende representar un estado de cosas en el mundo objetivo. A su novela no le compete dar cuenta de las relaciones económicas o productivas entre los seres humanos, sino el acento recae en la manera como esos agentes sociales viven 'emocionalmente' un régimen político. A lo que se aspira es a ofrecer —valga la redundancia— una representación de

la representación; esto es, un modelo de la creencia. En este lugar, se localiza para el autor el símbolo (1976:75), el cual se define en términos de sustitución.

En efecto el sitio de una representación significativa —del arte— es el de la ausencia del objeto. Toda creación simbólica, entre ellas la novela, brota de la distancia, de la lejanía, en una palabra, del exilio. Espino es bastante explícito al respecto:

'Surge la necesidad de las representaciones, puesto que somos capaces de amar sin la presencia del objeto. Y brotan los símbolos' (1976:75).

En consecuencia, ese carácter emocional de la escritura no supone una recuperación inmediata, fiel, de la impresión que el mundo empírico ha plasmado en el escritor. Antes bien, el proceso escritural entraña asumir un distanciamiento o un carácter de extrañamiento en la relación sujeto representante - objeto representado.

De allí brota el título: los trenes ejercen la función de la palabra; dibujan la trágica, la inexorable distancia entre el amante que se queda, el sonido o la letra, y la amada, la realidad que se desvanece. Porque la literatura es la medalla de consolación que nos otorga la actualidad de la historia; no en vano, 'la tendencia a novelizar la vida' proviene del descubrimiento de deseo de resolver en lo imaginario 'el grado de dicha que no se alcanzó en la práctica' (48).

Por ello, la escritura en cuanto símbolo no habla de lo actual, de aquello que se halla presente, a la mano en lo inmediato. Si a la postre anhela a convertirse en creación simbólica trascendente, su representación

debe fundarse en el amor, en aquella memoria perenne capaz de evocar el objeto aun en su ausencia. Así, la novela sólo cuenta ese vacío; habla de la lejanía, de la impresión duradera pero extraña del objeto de deseo ausente.

Esa captura simbólica de lo amado distante, se encarga de recrear una nueva realidad. Puesto que en la huella escritural el arte trasciende los límites estrechos de la actualidad, el simbolismo que emerge de ese deseo, de ese proceso creativo, significa el trazado minucioso de un vínculo imaginario entre el Yo-escritor y el Otro-representado. En efecto, el propósito del arte en Espino apunta de lleno hacia esa dirección; él intenta atrapar en su propia subjetividad 'las cosas perdidas en el tiempo' (92), petrificándolas, objetivándolas en escritura. La presencia del símbolo artístico remite siempre a la ausencia de la cosa-real que ha sido invocada, nombrada.

En ese espacio metaforizado, todo signo, toda huella remite a la carencia, a aquello que no está-aquí, pero es-aquí de manera subjetiva en el recuerdo. Y más aún, lo amado se hace patente-aquí de manera objetiva en virtud del trazo artístico, de la desgarradura y de la mancilla que lo recrea, que reconstruye simbólicamente su figura abolida. La letra es el síntoma de una dolencia.

Esa nueva realidad ya no pertenece al orden conceptual, sino al dominio mítico, cósmico del símbolo. En ella se encuentra la ley suprema de la vida: 'el amor' (1976:45).

Por último, todo proceso escritural entraña una actitud festiva, dionisiaca. El sujeto debe someterse a un estado de embriaguez perma-

nente. Esta alienación del escritor proviene de manera inmediata del vínculo que lo liga a 'su criatura' (1976:114), al personaje-embrión que aún no ha engendrado.

Dado que el mundo empírico sólo puede ser capturado por el símbolo escritural en su ausencia, entre el escritor y lo real media una distancia enorme. Ese trecho consiste en el espacio vacío, inerte que el emblema-novela pretende salvar. La función del escritor consiste en trazar puentes, lazos, vínculos entre el Yo-exiliado y la realidad-ausente.

Porello, el acto mismo de escribir, esto es, la escritura en cuanto proceso de producción de signos lingüísticos, sólo puede llevarse a cabo en el encierro, en el suspenso solitario. Escribir presupone apartarse del flujo social, de la acción política misma, al menos durante el momento que perdura la actividad escritural: 'sólo en la oscuridad se puede crear' (129). La escritura es un rapto súbito pero controlado en el recuerdo, la captura erótica del cuerpo femenino largo tiempo después de la cópula.

Durante ese interregno de inscripción de símbolos, la presencia de la escritura, el autor se halla confrontado con su propio universo subjetivo. El pasado es recuerdo puro; el futuro deseo inacabado. Lo único que existe es una embriaguez que lo vuelca hacia una u otra extremidad del devenir temporal.

El escritor se halla así escindido, alienado. Su actividad creativa lo obliga a anular su personalidad, su particularidad en el presente, con el objetivo de capturar aquello que ama, pero que está ausente. En ese sentido, la presencia no existe en cuanto objeto del pensamiento, de la representación ni

del deseo. Antes bien, el instante de la escritura obedece a un desgajamiento interno y doloroso —según Espino— en el cual el sujeto se olvida de sí—se sacrifica—para recuperar en el símbolo la imagen de lo amado.

Ese lapso de inscripción del trazo es el momento del parto, del 'des-embarazo', el tiempo en el cual el escritor pasa de su 'mal-estado' previo, por medio de un procedimiento de auto-mutilación de su criatura fetal, a un reposo posnatal y de lactancia sosegado. Porque en verdad, toda inscripción masculina —del 'hombre' como suele decirse— no aspira ir más allá de hurtarle a la mujer su potencia creativa elemental: la capacidad de reproducir la especie.

De esa manera, Espino se propone un doble objetivo. Por una parte, legitima su proyecto de escritura como trabajo, como proceso de producción de símbolos comparable sólo a la actividad laboral de los taladores en *Hombres contra la muerte*. En efecto, escribir es alienarse dentro de una selva enmarañada de letras, de palabras, de oraciones; significa convertirse en víctima, perderse en el laberinto inconmensurable del lenguaje; perecer.

Y si el poeta no está dispuesto a ejercer una cierta violencia sobre la lengua, se encontrará extraviado en esa jungla idiomática. ¿Cómo abrirse un sendero, un camino en la escritura sin talar las palabras, sin recortar las frases, sin trozar oraciones? El escritor es entonces un peón-talador. El uno inscribe rasgos letrados en el espacio virgen de la página, el otro graba igualmente su memoria en un sitio selvático immaculado también (el argumento se inspira del paralelismo entre selva y escritura en Alonso, 1990:

151-162).

Por otra parte, esa actividad de tala y de escritura se emparentan también en la meta final, en el producto acabado que llega a obtenerse. El cortador procesa madera, luego también materia prima del papel, posibilidad de escritura, a partir sólo de un acto de expropiación de la naturaleza. A su vez, el escritor elabora textos, imagen de lo amado, posibilidad del amor, tomando como punto de partida un acto de violencia también sobre la lengua materna.

Empero, si el talador fuerza la naturaleza para llegar a la postre a obtener el papel, el escritor se sirve de este producto final en el cual se inscribe su texto. Así el paralelismo entre talar y escribir puede entenderse también como un encadenamiento. La escrituración de un estado de cosas en el mundo presupone una acción previa de separación entre el ser humano y el cosmos.

El instante del acto escritural se corresponde a ese momento final de la expropiación de la naturaleza. Allí, el ser humano alienado, roto, escindido, sólo puede hablar de la separación que media entre el presente de disyunción y la conjunción pretérita abolida, o bien del espacio a recorrer para alcanzar un futuro utópico-promisorio de unidad regenerada. El presente es siempre la hendidura, la llaga que supura letras cercenadas y hace constar en su escritura la penosa falta.

No obstante, el paralelismo primero recobra en esa cadena que conduce del hecho de 'cortar-árboles' al de 'escribir-textos' una semejanza adicional. En efecto, si el talador se dedica a cortar árboles a causa sólo de la disyunción, del abismo que lo separa

del mundo natural, el autor se consagra también a escribir novelas gracias a la dislocación, a la distancia que media entre él y la madre (¿patria?) en cuanto significado primigenio de todo significante sonoro.

En otras palabras, el alejamiento hombre-naturaleza en el caso del talador se traduce en la desunión poeta-madre en el caso del escritor. Este último sólo puede llegar a capturar de manera decisiva al objeto amado, a la mujer-Otra, en la medida en que, como el talador, extirpe la significación primaria de su idioma: la madre-patria. ¿Acaso será necesario recordar que la novela de Espino ocurre, no por simple co-incidencia, en Belice?

Así, expoliación de la naturaleza y olvido o destrucción de la madre-patria se conjugan en una sola operación. Se trata de la labor íntima, subjetiva pero real del escritor, por atrapar al nivel de la representación simbólica, la figura de lo amado, del objeto de deseo, de la mujer. Pero ella, de acuerdo a una de las metáforas más constantes en Espino, es siempre una heroína de múltiples rostros: Naturaleza-América-Mujer-Escritura. Ella sólo podrá resurgir entera, si el escritor mutila en sí mismo la presencia, en nombre del recuerdo de la amada distante.

\*\*\*

Durante mi estadía en San Salvador el mes de julio, obtuve el privilegio de participar como uno de los ponentes principales en un Simposio en torno a la obra de Roque Dalton. Allí, conversando con un colega surgió la pregunta —a sus ojos sin respuesta— de cómo se definía la poesía. Mi contestación no podía ser más franca: 'caer

como un animal herido en el lugar que iba a ser de revelaciones', eso es la poesía (Pizarnik, 1990: 278).

Con ella en ese momento le expresaba una doble intención. Por una parte, aunque interese menos ahora, quería decir que 'el deber poético' además de conducirnos a una toma de conciencia de la pasión corporal —animal— que cimienta al ser humano, hace manifiesto nuestro fracaso predicho. En efecto, el ejemplo de Roque Dalton no podía ser más transparente. Quien viera en la revolución y en la guerrilla 'el lugar de las revelaciones', fue a 'caer como animal herido', como cuerpo cercenado en el sitio mismo de la transfiguración. La enseñanza borgiana era obvia; no tanto por el enigma del 'héroe-traidor', sino por el hecho de que manifiesta la paradoja en la cual se resuelve la existencia: encontrar nuestra más rudimentaria bestialidad en el seno de lo que juzgábamos sublime.

Por otra parte, mi propósito apuntaba también a poner en evidencia la necesidad de buscar esa definición, no en diccionarios, en la prosa ni en el ensayo; antes bien, el único dictamen válido se halla en la poesía misma. De esa manera, pretendía deslindar el campo propio, la especificidad de la poesía. Esta particularidad concierne al carácter autorreflexivo de toda escritura digna de llamarse literaria. En función de una labor de orden especular, de autorreferencia, el poema invariablemente se revierte sobre sí mismo, dejando entrever en ese volteo la teoría que el escritor posee sobre su propio quehacer escritural. Este procedimiento de reversión del arte sobre sí conlleva un mecanismo paralelo de autorreflexión del poeta en torno al

proceso productivo que está llevando a cabo en ese instante.

Si bien esta detención de labores puede parecer nociva para el desarrollo mismo de la temática extra-artística bajo consideración, esa autocontemplación delimita el momento en el cual el arte cobra conciencia de ser arte; esto es, de un campo autónomo —al igual que las demás disciplinas académicas— con un conjunto de técnicas, conceptos y un instrumental teórico propio. Al deslindar ese espacio reflexivo se propicia entonces el establecimiento de una nueva área del saber; se funda una poética.

Sólo una poesía que se sabe poesía y que se define a sí mismo como tal, puede llegar a fundar una poética. La autorreferencia —la alienación del sujeto en su imagen desdoblada en el espejo— es la única vía para constituir una identidad, para asumirse íntegramente en cuanto cuerpo coordinado de conocimientos.

Allí reside el craso error de casi toda la literatura comprometida y de protesta. Demasiado preocupada por captar en el presente un régimen político-económico injusto, no acepta identificarse con lo que podría llegar a ser su imagen especular. En ese sentido, anula su identidad integrada, su permanente configuración en tanto cuerpo unitario de saber y de conocimiento. Al rehusar su 'ficcionalización' inevitable en una autorrepresentación, su intencionalidad política acaba aniquilando toda posibilidad de poética (la crítica deriva de una lectura de Lacan, 1966: 89 y ss).

Por lo demás, el compromiso en literatura debería reconocer su ascendencia, su estirpe decimonónica y burguesa: 'La idea según la cual la semejanza con la realidad no-artística

constituye el valor... del arte, idea canonizada por los gustos y las teorías estéticas del siglo XIX, es un fenómeno tardío en la teoría del arte' (Lotman, 1973: 150-151).

En el caso salvadoreño, esta enseñanza no podía ser más ilustrativa. Empecinada durante los años 80 en cimentar una ideología romántico-revolucionaria, la poesía olvidó el compromiso consigo misma; esto es, con la reflexión sobre el hecho-de-escribir, sobre el acto poético y sobre las categorías que definen a lo literario en cuanto tal.

No en vano, expresiones poéticas puras, como las de Paz o de Escobar Galindo entre otras, las cuales se preocupan por no contaminar la poesía con manifestaciones políticas que relegan a la prosa, siguen siendo consideradas como meras posiciones burguesas. Pero, si esa misma práctica puede observarse en escritores comprometidos —López Vallecillos y Cardoza y Aragón, por ejemplo— ¿no habría entonces de concluir que no se trata de una opción política reaccionaria, sino de una actitud de defensa y de inauguración de lo poético en cuanto campo autónomo e inédito de la reflexión filosófica en América Latina? En dado caso, cuando apenas El Salvador está por emerger de una guerra fratricida, una relectura de esos textos fundadores —como el de Espino— de una honda reflexión sobre la estética, se vuelve tanto más urgente cuanto que el compromiso previo hacia lo político debería ahora volcarse hacia lo desdeñado: lo poético propiamente dicho. De ese balance o contrapeso hacia la otra extremidad opuesta pero complementaria, podría obtenerse una profundización sobre los distintos sentidos de lo que se entiende por indaga-



ción poética. Así, mientras Espino nos remite a pensar sobre el sentido del hecho-de-escribir, Cardoza y Aragón en la última estrofa de la cuarta parte de 'El sonámbulo' (1977: 163):

'Huellas de sus dedos en la mañana primera de las cosas sin nombre. Sin palabras siendo. Siendo nomás presencia extrema...'

nos envía en cambio a un primitivo estado de sensibilización límite, el cual sólo se vuelve posible gracias a la poesía. Por medio de ella, el ser humano llega a palpar y reconocer el mundo 'como-si' nunca hubiera sido poblado por la palabra; logra por fin captarlo y habitarlo en su estado primigenio, prístino, sin mancha. Y más aún, de la resonancia de esa 'presencia extrema' nace el sonido, la lengua, no en su sentido utilitarista-apelativo, sino plenamente creador, de humano redimi-

do. Eso es también la poesía: la conversión del mundo en cosmos, la utopía del hogar, del establecimiento de una 'residencia en la tierra'.

En definitiva, Espino y Cardoza y Aragón se acuerdan en lo que debería convertirse el emblema de una nueva literatura salvadoreña: una sería indagación sobre la escritura en tanto proceso de producción y de la lengua en cuanto cimiento y trabajo en la construcción de lo humano.

Ahora bien, para llevar a cabo ese quehacer, el escritor no tiene más alternativa que asumir su papel de peón asalariado dentro de la actual distribución social del trabajo. La labor que realice es—a mi juicio—secundaria, lo que interesa sobremanera es el resultado: el quehacer sobre la letra. Ya sea que vuelva adherirse a la bohemia, o que ocupe una posición más convencional de profesor univer-

sitario, o bien de político, o menos usual aún, de publicista u hombre de negocios, lo cierto es que no debe olvidar su compromiso con la escritura.

El peligro consiste sin embargo en que al dejarse llevar por la actividad laboral olvide el carácter autorreferencial que caracteriza al trabajo poético, o bien que al volverse un peón similar a los trabajadores de *Hombres contra la muerte*, se aliene y su escritura se resbale hacia la crítica, que en nuestro medio tiende a restringirse a lo político.

La incidencia en lo político es necesaria e indispensable —por salud mental, diría— pero para ello existe la prosa, el ensayo e incluso la novela. Y en verdad, el poeta es el mejor de los críticos. Empero, le es preciso deslindar terrenos, definir actividades para que la poética se asiente en cuanto práctica y teoría de la escritura.

Tal como lo vio Baudelaire (1968: 517) en su estudio sobre Wagner, el problema reside en el hecho de que en el momento en el cual el poeta se vuelve crítico deja de ser poeta. Esa conversión sucede inevitablemente cuando el arte del poeta se halla en crisis; esto es, cuando su creatividad ha sido extenuada. El mejor de los críticos es entonces aquel poeta que declara subrepticamente la clausura de su labor como poeta.

De esa inevitable transformación del poeta en crítico, la cuestión pertinente no es tanto si habrá de interrogar a su propia cultura, ya que esa recensión va de la par a su oficio; antes bien, el punto crucial es si será capaz de retomar posteriormente una vena poética renovada. Y triste es decirlo, pero la mayoría sucumbe en ese propósito de regresar, de estable-

cer un vaivén entre crítica político-histórica y arte poética.

No obstante, si la capacidad analítica inmejorable del poeta debe servir a alguna causa es a la de la poesía misma, a menos que reniegue de su calidad de poeta. Este compromiso significa a la larga utilizar sus dotes escriturales para hacer valer toda práctica, toda reflexión sobre la escritura.

En la actual coyuntura del país, este trabajo crítico significa validar la poética dentro del marco de esa incertidumbre denominada 'cultura de la paz'. De lo que se trata, es de lograr el reconocimiento social del quehacer sobre la lengua en un medio utilitarista, regido por los cánones de la mercadotecnia y de la ideología político-partidista. Hay que imponer el canto más allá de la servidumbre global al mercado y de la sumisión local a la hegemonía política en turno, exponer el interés universal —nacional, dirían algunos— por la poesía.

En definitiva, si el poeta convertido en crítico desea mantener una fidelidad a su compromiso original, debe defender su profesión de analista de la lengua aun cuando asuma un papel de crítico de la cultura. Esto es, tiene que autenticar su trabajo como una profesión igual de vigente que la de un farmacéuta, ingeniero, administrador de empresas u otro. Más aún, ha de convencer a su medio del innegable hecho de que en el principio de toda cultura era ya la poesía... Y que por ello su profesionalismo debe ser honestamente remunerado y reconocido socialmente. O, ¿acaso habrá que repetir hasta el cansancio la máxima de Geoffroy Rivas: 'tienen miedo del canto...' (1956); de sentar los principios para una nueva cultura.

Bibliografía

Alonso, Carlos J.

*The Spanish American Regional Novel. Modernity and Autochthony.*

Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Cardoza y Aragón, Luis

*Poesías completas y algunas prosas.*

México: FCE, 1977.

Baudelaire, Charles

*Oeuvres complètes.* Paris: Seuil 1968.

Espino, Miguel Angel

*Trenes.* San Salvador: Dirección de Publicaciones, 1976. ♣

*Hombres contra la muerte.* San Salvador: UCA-Editores, 1982.

Geoffroy Rivas, Pedro

'Tienen miedo del canto'. San Salvador:

*Sábados de Diario Latino*, 28 de abril de 1956: 3.

Lacan, Jacques

*Ecrits I.* Paris: Seuil, 1966.

Lotman, Iouri

*La structure du texte artistique.* Paris:

Gallimard, 1973.

Pizarnik, Alejandra

*Obras completas (Poesía y Prosa).* Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1990♣

EL CORRIDO DE CRUCITO

José Enrique Sorto Campbell

Juanita, te he dicho miles de veces que no dejés el cucharón en las ollas mientras cocinás, ya ves cómo se calienta y uno se quem...

—¿Le dolió mucho?

—Claro. ¿Que no ves cómo se me puso de rojo? Y lo peor de todo es que cuando me quemo me pongo como la gran puta... Ay, qué pena, qué vocabulario. Perdoname Juanita, pero es que con lo de la cena de hoy me he puesto muy nerviosa, y con esto de la quemada...

—Untese pasta de dientes.

—Estome pasa por meterme en la cocina.

—Le pido disculpas Doña Carmen, pero es que ando un poco dunda.

—Un poco... bastante, diría yo. Desde hace días todo se te olvida, no estás rindiendo como es debido en el trabajo y lo poco que hacés, lo hacés mal.

—Sí, es que tengo un mi pen-

diente que me anda molestando.

—¿No me digás que de nuevo estás embarazada?

—No señora, es otra cosa.

—Ha de ser algo grave porque vos siempre has sido muy lista.

—No sé si es grave, pero de todos modos me preocupa.

—¿De qué se trata?

—Es de Crucito.

—Sinvergüenza, ya decía yo que te daba mala vida.

—No, no es eso, es que fijese que... ¿Se acuerda de aquel domingo

que vine tarde porque Cruz estaba bolo?... Pues anoche me contó algo más de ese día.

—¿No me digás que hizo algún relato?

—No, fijese que me contó que después de un partido de fútbol se fue a chupar con unos cheros, y ya después de la chupada, casi de madrugada del domingo, cuando regresaba a la casa con Víctor, un su compañero

del taller, cabal, en la esquina aquella de la casa vieja, cerca del Campo de

Enrique Sorto Campbell (San Salvador, 1957) Abogado, Poeta y narrador. Ha publicado *Interlocutor de monólogos* (1993), y está por aparecer su libro de cuentos *El escrito de la defensa y otros folios*. Más de media docena de premios en certámenes literarios a nivel nacional.

Marte, Víctor le dijo a Crucito que se esperara; y al rato, pero un buen rato, Víctor había regresado...

—¿Y eso qué tiene?

—Pues estoy afligida porque leí en el diario que la dueña de esa casa había amanecido apuñalada y que le habían robado, precisamente el día que le estoy contando.

—Pero... ¿Y eso qué tiene que ver con Cruz?

—Pues dice que Víctor anda derrochando pisto, después que era bien acabado.

—No te preocupés niña, eso no tiene nada que ver con la señora muerta.

—Ojalá, porque hasta Crucito anda con reloj nuevo.

—¿Y vos creés que tu marido está involucrado en eso del robo?

—Pues yo creo que no, pero como la situación está fregada, que uno ya no sabe ni qué pensar.

—No Juanita, tu marido no es un ladrón, y menos asesino.

—Pero es que andaba bolo, y a los bolos el diablo se les mete, los toca, los lame, los obliga a hacer cosas feas, y además, Víctor no me la hace, creo que...

—Bueno Juanita, se me ha hecho tarde, voy a buscar una pomada para la desinflamación. Después me seguís contando, pero no te preocupés más de la cuenta.

Transcurría el cuarto año de la década de los sesenta. En el ambiente se respiraba un concepto nuevo: el de la modernización. La palabra era reproducida en ese año electoral hasta la saciedad por el también moderno aparato oficial de propaganda. Todos en el país hablaban, sin comprender del todo sus reales implicaciones, de modernización de las finanzas, los tributos, las

tarifas arancelarias, la modernización de las redes viales, de la telefonización. A cualquier palabra, se le socorría con el adjetivo en boga.

Nuevas frases eran acuñadas en el caló político, y otras tantas sólo habían sido retocadas, y por qué no decirlo, también modernizadas. Los renovados aspirantes a los principales cargos públicos, incluyendo la Presidencia, ofrecían en la campaña electoral viviendas baratas, medicinas y hospitales para todos, libertad de expresión y otros tantos obsequios que la democracia en ciernes presentaba a un electorado ansioso. Y todo gratuitamente, a cambio únicamente de un voto, de tu voto, como decía el anuncio del partido en el poder. Tecnócratas y economistas publicaban en las revistas especializadas, pronósticos alentadores para la década del progreso, la década de la integración.

Aunque el calor era insoportable, sus rasgos faciales, refinados por el exquisito maquillaje, denotaban una piel fresca y limpia, exenta de molestos sudores, la señora despedía un aroma contagiante que le añadía a su personalidad, un grado mayor de seguridad.

Hizo una entrada de ejecutiva, de mujer que da la apariencia de no tener un segundo extra en su apretada agenda. Su arribo intempestuoso indicaba con claridad que si estaba presente, era algo así como un gesto de mucha cortesía y consideración al resto de las convidadas.

Se zafó cuidadosamente los lentes oscuros, únicamente puestos en su brillante cabellera. Abrió la cartera, sacó el pañuelo de lino crudo, bordado a mano, secóse el sudor imaginario, guardó las llaves del automóvil y hasta entonces ensayó la ya

estereotipada postura en una reunión de esa índole. Saludó a sus amigas, una por una, haciendo amagos de besar mejillas, estirando la boca al aire, tomando brazos en señal de amistad.

Con su arribo, la plática comenzó en forma. Los temas empezaron a deslizarse sin dificultad, mientras los vasos refrescados por el hielo, se levantaban continuamente al compás de las palabras. —Que te acordás de la Mayte, sí, ésa, la que se sentaba en el último asiento del bus—. —Que te acordás de las excursiones—. —Que aquel día en que se le cayó la peluca al maestro de geografía—. —Que cuando la madre Martina pilló subiéndole el ruedo al vestido de Catalina—. Todo tipo de pillería juvenil era premiado por un aplauso, y el eco de las carcajadas se perdía en la estancia abierta del lujoso café. En fin, cada recuerdo era documentado fielmente, como en tantas otras reuniones.

—¡Qué horror lo que pasó! ¿Se dieron cuenta del crimen del Campo de Marte?

—Sí, qué barbaridad. Y todavía no hay ningún sospechoso...

La noticia del momento pasaba a ser el tema central de la conversación. Las fuentes fidedignas para las aseveraciones provenían de las versiones contradictorias de los dos periódicos más importantes. El grupo de mujeres reunidas en el Café Viena, aportaban sus criterios sobre el indignante homicidio y el polémico tema se manejaba con gran conocimiento de causa.

—¿Se dieron cuenta que fue violada?

—No. Dice el Republicano que es posible que haya sido violada.

—Yo leí el Alfabeto, y en él dice

que el forense había asegurado que la anciana había sido ultrajada.

Dejando por fuera los detalles contradictorios, todas coincidían en la muerte inmediata de los asesinos.

—¿Se acuerdan de lo que nos contaban nuestros padres de los tiempos del General Martínez? Ningún ladrón quedaba vivo. La gente podía salir en la noche con toda tranquilidad o dejar su cartera en cualquier parte y a nadie se le ocurría tocarla. Llegaba al día siguiente la autoridad a dejarla a la casa. Eran otros tiempos.

—Cuando yo estaba pequeña, me recuerdo que a los ladrones los sacaban rapados por las calles, para darles un escarnio, y daba resultado, porque no había tanto ladronismo como hoy.

—A propósito, ¿Se recuerdan de Juanita, mi muchacha; la que nos sirvió las galletas la última vez que nos reunimos en mi casa? Pues me contó que su marido había estado por la noche, a la hora del crimen, con un compañero suyo de trabajo.

—Tené cuidado Carmen, las muchachas ya no son tan honradas como antes, ahora son haraganas, igualadas, desagradecidas, y para colmo, con maridos peligrosos.

—En el caso de Juanita, no lo creo, yo la conozco desde hace muchos años; es buena gente y servicial. Su marido es trabajador, todo lo que gana se lo gasta en su casa, en su hijo, en su mujer. Realmente no creo que sea ladrón.

Bueno, pero tomá tus precauciones, uno no puede meter las manos al fuego por esa clase de gente.

Rodolfo Pérez Cruz —Crucito para sus amigos— tenía dos años de vivir en la capital; había emigrado de su pueblo natal, contagiado de los aires



reformistas y las promesas que en nombre del progreso se formulaban públicamente. Antes de mudarse de Santa María, se ganaba la vida como mecánico —si al que destornilla y atornilla motores se le puede llamar mecánico—. Una lluviosa y melancólica tarde de humo de comales y leños encendidos, dispuso marcharse a la capital a probar fortuna. Recogió sus escasas pertenencias, se despidió de sus incrédulos familiares y se ubicó en la última fila del autobús que a la postre lo condujo a la tierra de las

oportunidades.

Después de revisar minuciosamente el papelillo arrugado, en el que apenas se leía una dirección, entró por el zaguán carcomido por el tiempo y el descuido, y se presentó con su nombre completo en la pieza marcada con el número uno; el uno original, envejecido y decrépito que distaba mucho del que veinticinco años atrás había sido colocado en la mejor residencia de la zona, antes que la moda de vivir en las alturas, obligara a los moradores de clase media acomodada a reti-

rarse a las faldas del volcán, con el único objetivo de observar todas las noches el progreso de la electrificación urbana.

La encargada del mesón revisó de pies a cabeza al solicitante. Después de los usuales pactos de plazo, montos, condiciones contractuales verbales y cualquier otro agregado, concluyó la plática con la sección dedicada a las recomendaciones. —No debe dejar cayendo el agua de las regaderas. Si se le olvida el jabón en el baño, ya no lo encuentra. Ni mujeres, ni alcohol. El portón se cierra a las once y si no logra entrar a esa hora, se queda afuera.

Bien sentenciado, el nuevo inquilino se sentó a tragar a pausas su propia soledad en el catre de pita de henequén. Fijó la vista en el foco encendido del techo de la pieza, hasta ser vencido por el cansancio y lo obligara a quedarse dormido.

Se levantó dormitada. Antes de encender la luz, comprobó, con el sólo contacto, que sus brazos estaban llenos de incómodas protuberancias; señal inequívoca del acostumbrado festín nocturno de cientos de zancudos. Se dirigió lentamente hacia el tocador del baño y con un movimiento reflejo, dio la vista acostumbrada al espejo. No era el momento para reflexionar acerca de las bolsas ubicadas debajo de los párpados, ni de las pronunciadas arrugas, observadas al descubierto.

Casi a tientas, escogió un bote conteniendo un líquido rosado; con torpeza lo aplicó sobre la mitad de su cuerpo, respirando hondamente por el alivio producido. Se acostó nuevamente, tratando de escuchar el sonido del silencio. El coronel Márquez dio media vuelta hasta quedar frente a los

grandes ojos de su mujer.

—¿Lupe, por qué estás despierta a esta hora?

—Esos malditos zancudos, ya no los soporto, todas las noches es lo mismo, tengo que hacer algo pronto, muy pronto, de lo contrario un día de éstos, o me comen o voy a aparecer con una mi hepatitis...

—Querrás decir paludismo.

—Bueno, con cualquier cosa de esas.

En la hora más oscura de la noche, el coronel acomodó su cansada espalda en las almohadas, que ahora soportaban el peso de su cuerpo contra el metal frío del respaldo. Después de un largo silencio, sin sentido, encendió la luz de la mesa de noche y aprovechó la oportunidad para platicar con su mujer. Sólo entonces recordó que los últimos diez años de su vida los había pasado entre sobresaltos, horarios, esperas; y especialmente soportando la incertidumbre del día siguiente. Se sentía aislado de su familia, apartado de su mujer. La sensación, como la descifraba internamente, era típica de alguien que se ha sentido siempre joven y dedicado por entero a su trabajo, pero que una noche cualquiera, sin ninguna razón convincente, hasta por un puñado de zancudos, la vida lo había despertado diciéndole en secreto: "¿Ya te viste en el espejo? ¿Ya observaste que tu frondosa cabellera está siendo talada por la sierra de los años?"

Tal vez ahora que su retiro era inminente, tan cercano que incluso ya había participado en la negociación de su sucesor, podría sostener una conversación completa con su mujer, viajar, recordar y recrear sus hazañas juveniles, sentarse con la mente vacía y no pensar en nada más que en la

hora de comer. En fin, esperando la llegada de la muerte en un intento frustrado de escribir unas memorias que nadie leería.

Intuitivamente y con un escordido temor, inició la plática, sólo para ensayar uno de los ritos más antiguos de la humanidad: conversar; al mismo tiempo que observaba entre tinieblas, *el transcurso del misterioso e irremisible tiempo en el rostro de su mujer, surcado por los años.*

—¿Cómo te fue en la reunión?

—Bien, siempre lo mismo, recordando el colegio, las travesuras...

—¿Y las muchachas, cómo están?

—Bueno, las ex-muchachas. Recordá que hace veinte años que salimos del colegio

—¿Cómo pasa el tiempo!

—Como si nada...

—¿Te acordás de la Maruca, la que vos le gustabas?

—Claro... ¿Cómo está la señora que siempre me ha producido los más...?

—¡Vaya! No empecemos...!

—Es broma, ya sabés que no tengo ojos para nadie más que para vos.

La última frase le sonó hueca, hipócrita, realmente desafortunada. No había nada más que hacer, ya había sido dicha, ojalá que su mujer no reanudara la discusión de siempre, acerca de los continuos y públicos amorfos; de algunos de sus hijos ilegítimos, y otros eventos menos pertinentes para efectos de la discusión.

—Qué bueno que te despertaras, deberías mantenerte insomne.

—A propósito, me contó Carmen que el marido de su muchacha había estado en la esquina de la casona del Campo de Marte el día que

mataron a la señora, ya bien entrada la noche, con un su amigo.

El relato, mezclado con trozos ajenos al propósito, continuó siendo contado. La forzada insomne avanzó en el relato, aportando detalles, formulando hipótesis, emitiendo opiniones; en tanto que el coronel, cuya última parada en las filas castrenses era la Policía de Investigación, abrió *muy bien sus ojos en la misma proporción en que se abrirían sus oídos, si se pudiera.* Dejó finalizar el providencial relato de su mujer, descubriendo que el malgenio con el que se había mantenido los últimos días era causado por su incapacidad de tener al menos, una pista en el caso que más le había afligido. —¿A quién se le habría ocurrido matar a la vieja en tiempos de elección?

Como buen cumplidor de su deber, después de haber finalizado abruptamente la plática y fingir sueño irremediable, dio media vuelta y se quedó el resto de la noche sin pegar un ojo.

En los momentos en que el orgullo de Crucito empezaba a doblegarse, un mediodía, calificado por la Oficina Meteorológica como el día más caluroso del siglo, descubrió el rótulo que impediría el temido e indignante retorno a su pueblo. Se necesitaba un ayudante de mecánica.

Desde ese momento comenzó a disfrutar de un salario, religiosamente pagado los sábados por el dueño del taller.

La ausencia de vicios y su inquebrantable disciplina, hicieron mejorar su condición económica. De su primer sueldo salió la prima del radio que lo acompañaba en las tibias y tristes noches. Le servía no sólo para disfrutar plenamente la hora nocturna

de Javier Solís, sino que le permitía compartir el gusto nacional por los partidos dominicales de fútbol, y hasta escuchaba, a volumen casi inaudible, por vergüenza masculina, una que otra radionovela. De ahí le nació su identidad con Jesús Arriaga, personaje principal de la novela de las ocho, Chucho El Roto; y con la fatalidad del Derecho de Nacer.

—Sargento Martínez.

—Sí, mi Coronel.

—Le tengo una buena noticia, investigate a un hombre que trabaja como mecánico ahí por el puente del Santanita, ahí cerca de donde..."

Después de darle los escasos pero suficientes detalles, que el subalterno apuntó en una costrosa y gastada libreta, haciendo amagos faciales cada vez que sonaba un detalle interesante, el Coronel Márquez, con la parsimonia que otorga la esperanza, se levantó del sillón, respiró hondo al tiempo de recomponerse el cuello de la camisa. Pensativo recorrió su oficina, fijando la mirada en los diplomas, que en gran cantidad poblaban la pared, pintada de blanco, exclusivamente para contrastar con los marcos negros que rodeaban cada una de sus hazañas, reducidas a frases escritas en estricta caligrafía gótica. Respiró de nuevo ese olor a lavanda que provenía del tocador del baño, se dirigió como atraído por el aroma hasta estar frente al espejo del lujoso tocador. Revisó su bigote recién cortado, lustró ligeramente el bronce de sus insignias y compartió con el yo del espejo, una sonrisa de anticipado triunfo. No tenía por qué salir mal de ese llo en que se encontraba.

La soledad y lo aburrido de la rutina, obligaron a Crucito a buscar mujer, y no era porque le faltara al-

guien que le lavara sus pantalones y planchara sus camisas. El lo hacía sin problemas, diríase que hasta con cierta maestría, todas las noches, así lloviera o fuera verano; pero es que en su pueblo se manejaba el criterio, también por él compartido, de que un hombre no es del todo hombre hasta que no tiene mujer fija. De todas maneras, ya había sobrepasado la edad de tener mujer y desde hacía algunos días le había puesto el ojo a la Juanita, candidata idónea, sin ningún atributo visible, pero con la potencial virtud de amar hasta la muerte a su marido, fuese quien fuese.

Nueve meses exactos después de que Crucito estampara la firma en el acta municipal de matrimonios, su primogénito estrenaba pulmones en el hospital público para las maternidades. De tal suceso en adelante, todos los recursos económicos del joven matrimonio se destinarían al recién nacido. Había que ahorrar para darle buena educación y vestirlo decentemente. A lo mejor sería un buen contador y hasta podría trabajar en un Banco.

Debido a que todo niño trae su pan bajo el brazo, a Crucito le alcanzaba para seguir haciéndose de sus relativas comodidades. Al radio, que no cambiaba por cariño, se le fueron sumando otros enseres, tales como el ropero de pino lijado, con espejo completo en la puerta central; una mesa de ciprés curado, vetado y barnizado; y algunos otros artefactos de cocina.

—Mi coronel. Hecho.

—¿Qué pasó?

—Tenemos a uno.

—¿Culpable?

—Acaba de confesar, y por las buenas.

Víctor Hernández, con antecede-

dentes desde su tierna infancia, había finalizado su relato, sin presión de ninguna clase, con la única fuerza de la sugestión, técnica recién aprendida por la Policía en Panamá. La confesión era perfecta, completa y exenta de cualquier clase de vicios.

El coronel ahora se sentía efectivamente liberado de la única mácula que podía empañar su brillante trayectoria, tan bien ganada en campo de combate, en los complicados rubros de la delincuencia y en los delicados de la diplomacia. Además, podía añadir una placa bronceada a su pulcra pared.

—¿Y el otro?

—El otro ya sabemos quién es.

—¿Y por qué no lo han agarrado?

—Porque no hay elementos incriminatorios.

—¿Cómo que no los hay?... Pendejo... ¿No me digás que creés que sólo Hernández lo hizo?

—Pues Hernández dice que él solo lo hizo

—Averiguate por qué lo está encubriendo y andá a traerlo.

—En eso estamos mi Coronel.

—¿Mario, te diste cuenta de lo que le pasó a la Juanita?

—¿Cuál Juanita?

—Juanita, nuestra muchacha.

—No. ¿Qué le pasó?

—Agarraron al marido.

—¿Por qué?

—Está involucrado en el crimen del Campo de Marte.

—¿El de esa señora que apareció muerta?

—Sí, ése.

—¿El marido, qué no es el que la viene a traer por la noche?

—Sí.

—¿El que arregló los frenos del

carro?

—El mismo.

—¿Y cómo se habrá metido en ese lío?

—No sé. Juanita algo me comentó, pero como no ha venido estos días, ya no sé qué habrá pasado. Dice el diario que él se quedó vigilando afuera, mientras el otro robaba y mataba a la señora.

—Pobre hombre.

—Sí, y tan buena la Juanita, peor ahora que tiene un tierno. Mirá Mario, ¿no podés ir a ver el caso, sólo para averiguar cómo está?

—Fijate que estoy muy ocupado con unos cliente grandes. Por ahora no puedo desviar mi atención de ellos.

—Por favor, mirá todo lo que nos ha ayudado la Juanita, no tiene quién po ella.

Bueno, si me queda tiempo trataré de verlo.

Esa mañana el periódico, con tiraje extraordinario, salió a la venta con la portada de dos hombres esposados, sucios y denotando pésimo aspecto, después de haber confesado extrajudicialmente el crimen que tenía en expectativa a la ciudadanía entera. En la página tres daba inicio la repugnante crónica del robo, la muerte, y hasta se insinuaba morbosamente abuso sexual, sujeto a verificación posterior. En el entrecuadro aparecía el Coronel Márquez declarando al público, los beneficios de un sistema policial moderno que utilizaba los métodos más sofisticados y confiables en la lucha contra el crimen. Toda la ciudadanía debía estar plenamente confiada y tranquila porque todos los perturbadores del orden público serían puestos tras las rejas. En cuanto a la celeridad, ésta también había sido

puesto a prueba y triunfado. El expediente completo ya estaba a la orden del juez respectivo.

Mario Páez empezó a revisar con desgano el expediente, sólo se interesó realmente después de leer la segunda declaración de Víctor Hernández, en la que establecía que su coautor era justamente el creador de la idea del robo, pues su mujer ya había trabajado en esa casa planchando ropa y conocía todo lo concerniente a su interior, detalles tales como la soledad de su moradora y otros pormenores necesarios para la planeación del delito. Justificaba la contradicción existente en sus dos declaraciones, argumentando que en la primera había encubierto a Crucito porque eran amigos y porque su mujer tenía un niño recién nacido.

Mario regresó a su casa pensando en lo inconsistente que sonaba ese gesto altruista de un delincuente probado.

Por la noche, más por cuestiones de conciencia que de pruebas, decidió aceptar la defensa de Crucito, y como era de suponer, sin percibir un solo centavo de honorarios. Su premio sería la publicidad obtenida gratuitamente. Eso valía más que lo que Crucito le podía pagar, aun trabajando por el resto de su vida.

De todos los enemigos de Crucito, el más temible era el tiempo. A diferencia de muchos procesos penales, amarillados a causa del crónico olvido judicial, el suyo, como impulsado por una exclusiva mano sobrenatural, había sido diligenciado a una velocidad sin precedentes, como lo exigían las circunstancias. Al informativo, que constaba de mil doscientos folios, divididos en seis volúmenes mal cosidos, a la usanza de las recopilaciones

de cédulas de tierras realengas de La Conquista, le había bastado año y medio para estar sentenciado. Se documentaba con declaraciones de testigos, exhumación del cadáver, fotografías blanquinegras de la occisa en diferentes posiciones, la pormenorización en acta de cada una de las dieciocho puñaladas, en su mayoría ventrales; todo tipo de pruebas concluyentes o circunstanciales, las confesiones judiciales y extrajudiciales de los imputados, recortes periodísticos, de los que resaltaba uno de ellos, en el que el Presidente de la Corte Suprema de Justicia, con ánimo exhalado, prometía, en la cena de la Cámara de Comercio, terminar con la delincuencia y acelerar todos los procesos que dormitaban en los anaqueles de las oficinas impartidoras de justicia.

Los corredores estaban colmados de gente; el olor a pobre, amalgamada mezcla de humores personales y zumo ácido, asoleado y seco, impregnaba las paredes, pisos y toda rendija disponible de las añejas cornisas de madera. El efluvio que despedían los desgraciados, se confundía con las vaporizadas emanaciones de las viandas sobrecondimentadas que las mujeres habían llevado a sus maridos al recinto penitenciario ese jueves de visita. Los llantos de los niños, en su mayoría lactantes, las pueriles reclamaciones de las madres traicionadas, las rogaciones evangélicas por una pronta libertad y los comentarios de la reciente tormenta fuera de temporada, todos al unísono, impedían continuar decentemente la conversación. Con todo y recriminación por no haber hecho uso del derecho de visita carcelaria en día normal, el abogado hizo un último intento de comunicación. Se puso de pie y condujo a



Crucito hacia la única esquina no invadida, al tiempo que le explicaba su último recurso legal, salvatorio del paredón. El escrito contentivo de la conmutación había sido presentado ese mismo día por la mañana y ya de regreso a la oficina, el doctor Páez dispuso dar la buena noticia a su desesperanzado cliente.

—¿Doctor, usted cree que el Presidente tenga tiempo de ver mi caso?

Esperemos que así sea y que el informe del Ministerio sea favorable. De todos modos, también he solicita-

do audiencia con el Presidente para explicarle algunas inconsistencias del proceso.

El defensor se aflojó un poco la corbata y quiso controlar el tic del ojo izquierdo que delataba su estado de máxima incomodidad, emitió un par de frases consoladoras, palmeó el hombro de Crucito —estrategia aprendida en Georgetown— y abandonó a toda prisa la circunstancial residencia de vagos, inocentes y delincuentes.

Parecía de noche, el frío era más fuerte que de costumbre, o al menos así lo percibía Crucito. Lo reco-

ría un dolor intenso desde la parte baja de la columna hasta la última vértebra cervical. Se dio unos estirones; bostezó hasta sentir que la piel se desgarraba. Deshizo el paquete y con mucho cuidado estiró la camisa blanca olorosa a naftalina; con parsimonia le fue quitando las arrugas, una a una, en un rito que parecía interminable. Desdobló el saco azul, más oscuro que el azul del pantalón; era la primera vez que veía tal saco; se lo probó, observando que las mangas le llegaban más abajo de la parte media de sus manos.

—¿Ya estás listo Crucito?

La voz del gendarme le rebotó en el cavernoso conducto auditivo. Pensaba que estaba solo; la pregunta lo había tomado por sorpresa; comenzó a sentirse nervioso. Luchó primero por dominar el tic tac de la sien izquierda, pero lejos de ganarle partida, se sumaron otros movimientos extraños, la barbilla empezó a moverse a un ritmo diferente al del ojo, las manos le sudaban; el estómago vacío parecía ascenderle hasta la boca; las manos, vistas contra los primeros rayos de luz, colados a través de la pequeña ventana que daba al patio común, eran más blancas que la cera. Utilizó la técnica que le había enseñado el padre Tomás. Respiró profundamente en secuencias pausadas de tres, hasta volver a su estado natural en tales circunstancias.

La puerta se abrió lentamente hasta dar paso a la figura de su confesor. Todo estaba ensayado; el padre Tomás, quien era experto en últimas confesiones, había dado los pormenores de ese tormentoso recorrido.

—¿Cómo te sentís?

La pregunta estremeció a Crucito, era la última de las preguntas

que se le hubiera gustado escuchar.

Me refiero a tu alma.

—Pues mire Padre, desde la confesión de anoche, sólo he pecado de pensamientos.

—Tenés que alejarlos.

—Putá padre, en estos momentos me resulta imposible hacerlo.

—Recordá que el perdón todo lo limpia.

Las recomendaciones sólo agravaban la compostura de Crucito. El padre, percatándose de lo desagradable de la conversación, invitó a Crucito a rezar un Rosario, ante la firme negativa del convicto.

Al salir al primer corredor, el día ya estaba iluminado, los compañeros de infortunio se acercaban a las rejas a saludar al mecánico. Las frases conciliadoras y reconfortadoras se cruzaban en el ambiente.

—Con huevos compadre.

—Dicen que no se siente.

—Ya la pagarán estos hijos de puta.

El recorrido fue interminable. Sólo le faltaba caminar el último tramo hacia el patio. Al final del pasillo se observaba la única puerta abierta plenamente que Crucito había visto desde el primer día de su cautiverio. Detuvo el paso mientras estudiaba a su escolta. Continuó con paso lento, pensaba en escaparse, en quitarle el fusil checo a un guardia, pensaba en suicidarse antes de que pudieran reaccionar los escoltas, en la conmutación a última hora. En fin, su cabeza era una tómbola donde el papel premiado vuela sin ubicación exacta. La salida al campo abierto coincidió con la última de las cinco campanadas provenientes de la capilla. Se percató que el patio era más grande que lo que él había supuesto. Observó a su alrede-

dor. Mientras caminaba lentamente iba dejando atrás la pared del tamaño de dos pisos de la penitenciaría. Miles de ojos se veían detrás de los barrotes de cada ventana. Las frases seguían siendo expulsadas de las celdas, unas con furia y rencor, las otras clamando resignación y valentía.

La parte más difícil de ese final estaba a cinco metros de distancia. Su mujer, vestida de riguroso negro se le acercó. Las lágrimas se le soltaron como una cañería vieja por la presión del agua. Crucito pareció desmayarse; pero sacando el último hálito de hombría, abrazó fuertemente a la Juanita. El final estaba cerca. Dos uniformados lo colocaron adelante de unos sacos de arena apilados cerca de la otra pared del gran patio. Crucito decidió aceptar la venda en sus ojos, se oyeron las órdenes previas a los disparos. La muerte tomó a crucito pensando cómo se verían las balas volando veloces hacia su cuerpo.

—Ahora que por su voto estoy en la presidencia, rindo cuentas ante ustedes, deduciendo responsabilidades en el caso del Campo de Marte. De todos es conocido que los verdaderos culpables de tan monstruoso e indignante delito se encuentran guardando prisión; que la viuda de Rodolfo Pérez Cruz será favorecida con una casa de nuestro nuevo Instituto de Vivienda Popular para que sus hijos crezcan dignamente, que el Gobierno ha decidido dar una justa indemnización y que la ciudadanía recobre la confianza en las instituciones soberanas. No permitiremos que estos errores judiciales sigan cobrando víctimas y que los enemigos de la democracia, que en estos tiempos abundan, se aprovechen de la inocencia de gente humilde; por ello, he mandado a revi-

sar la legislación penal vigente, en aras a garantizar..."

## NOTICIAS NACIONALES

El día de ayer como ya es tradicional, miles de salvadoreños asistieron a los diferentes cementerios a rendir tributo a sus difuntos. En una verdadera fiesta religiosa, los campesantos se vieron adornados de flores naturales, gallardetes o arreglos de cera, confeccionados con meses de anticipación por artesanos nacionales. Desde tempranas horas, los asistentes comenzaron, con mucho tesón, a darle algunas manos de pintura a las lápidas deterioradas, a limpiar las sepulturas de sus deudos, a colocar los arreglos, y a elevar plegarias al Creador por los que les han antecedido en ese irremediable camino. Miles de curiosos se congregaron desde muy temprano, como ya es costumbre desde hace más de veinte años, al Cementerio Municipal, a la tumba del legendario personaje Rodolfo Pérez Cruz, quien como ya es sabido, fue fusilado, víctima de un error judicial. Al filo de las cinco de la tarde, los mariachis, acompañados del canto de los presentes, entonaron el ya tradicional "Corrido de Crucito", una tonada triste, sin autor conocido, que evoca la muerte de Pérez Cruz. Al ponerse el sol, desde las calles adyacentes al Cementerio Municipal se escuchaba el estribillo del corrido:

*A las cinco de la mañana  
del día tres de diciembre  
fusilaron a Crucito.  
La mujer del fallecido  
desde lejos le decía  
no te vayás papacito* ➡

# ESTACIONES\*

Álvaro Darío Lara

Haré una nueva canción  
antes que sople el viento y llueva y hiele  
Guilhem de Peitieu

## introito

¿Con qué elementos  
Casa  
País  
Geranios  
Viejos Espejos  
empezaré esta primera estación  
de la impecable soledad  
de mis habitaciones?

Un retorno de nuevo  
al antiguo rito del decir solitario  
¿Pero no es también

Álvaro Darío Lara (San Salvador, 1966) Poeta y Escritor, dedicado a la docencia. Publicó el poemario *Vitrales* (1987). De su obra, premiada en dos certámenes a nivel nacional, se han publicado muestras en medios del país y en *Cuadernos de poesía*, España.

\*Ciudad Mériot, julio de 1993

el hombre universal  
el que se yergue desde  
la dolorosa, dichosa  
firme  
individualidad?  
Quizá  
ésa es la palabra favorita  
de este tiempo  
y en ella  
y con ella  
doy inicio  
a la noche del canto.



# dedicatoria



¿A quién más  
sino a ti  
van estos versos?

ahora que te has marchado  
ahora que se ha apagado  
brillante  
la música  
y sólo vive ya la ceniza  
de los últimos cigarros.

Tu perfume  
aún  
llenando la estancia  
bajo la pipila  
de los retratos.

Sí, a ti irán dedicados  
estos cantos

Ojalá lleguen a ser altos  
no por la gloria de ellos,  
sino por ti,  
por ti.

i

Desde el claustro  
veíanse los campos de trigo.  
El tiempo era cálido  
soplaba —tenue— la brisa.

La oración se repetía  
pasaban las cuentas  
maría maría

Y los ángeles humanos  
procuraban  
la fe  
la búsqueda  
la espera...

ii

Mejo sol de la tarde  
dorando infinito  
la vieja arquitectura  
de la hermandad.



Una vaca pasaba lenta  
rumiando el fin del día.

Sudor de labriegos.

Amoroso pan.

iii

Ayer llovió en España  
llovió en toda ella  
porque cayó en el patio.

Vendrán todos los posibles  
rostros del verde  
a morar en él.

Zumbarán las abejas  
Se llenará el pozo

Dios nos dejó un beso  
en este patio.



iv

Corría el tren.

Las palomas del campanario  
alzaban el vuelo.  
¿A dónde iban?

Corría el tren.

v

En ciudad merliot  
el verde se convierte en concreto.  
Y la gente se levanta temprano  
a robotizarse dentro de los automotores.

En ciudad merliot  
se envenena el aire  
desde la madrugada  
y enormes tijeras hieren  
el canto de los pájaros.

Nada parece humano  
a excepción  
de los niños y de los jubilados.

El Ruido instala sus diez mil gargantas.

Pero hay días en que todo se calla  
y sólo viene tu voz  
a mi presencia.  
Y los pájaros, entonces, espantan  
el aire gris  
los automotores  
la gente sin ojos.

vi

Ahora san salvador.  
san salvador  
que pierdes a la gente  
por dos o tres monedas.

Tus paredes se llenan de extrañas claves.  
Una fatídica peste lo envuelve todo.

¿Cuándo caerá una estrella  
sobre tu cielo gris?  
¿Cuándo nacerá la luz  
en el parque  
libertad  
de tu historia?

vii

Mañana habrá agua en las  
acequias

Correrá limpia  
refrescará tu corazón y el mío.

Vendrán a beberla los animales  
se beberán también el sol.

Tal vez reviente la flor  
de mis violetas

Quizá se tornen más verdes  
mis geranios

Quizá se encienda mi estrella.





viii

Mira  
están cargados  
los árboles de novios.  
Poco a poco  
van cayendo.

Son racimos  
que se desgajan  
y caen  
y caen.



Llueven parejas de novios  
sobre este tiempo.

Van camino a la Casa de todos.

Y salen ya  
a la aventura  
el laberinto  
la historia.

ix

Duele tu ausencia,  
hoy que he perdido el timón  
y fui víctima del viento  
a la deriva de su voluntad.

Hoy  
danzan los céfiros.

Se ahogó la razón  
deslizóse desfallecida  
a través del lavabo.

x

Vuelve en sí.  
Resucita país  
ya no al trueno  
al terror  
a la muerte entera.

Vuelve en sí a la vida  
al trabajo  
al campo igualitario  
de los hombres.

Transfórmate en Pan

Miel  
Leche



Aprende la lección de la sangre,

No vuelvan jamás tu rostro cadavérico  
tus terremotos  
y noches tortuosas.

Brille un nuevo silabario.  
Crezca el maíz en tus entrañas.  
Liénate de niños.  
Agigántate en la nueva voz.  
Ahora país.  
Patria de Todos.

Sean de nuevo, tuyos,  
estos versos  
en el color de tus más amadas  
violetas  
en la plenitud más extrema  
de tu sensorial naturaleza.



Levántate ya  
a iniciar  
el fabuloso rito del café matinal  
a recibir el sol  
a reír siempre ante la brisa  
a continuar siendo  
—ante todo—  
Tú...☞



DE LA SAL Y LA ROSA

A Marcelo Gaete y a Sara Astica, amigos y maestros amados;  
a Blanca Elena Contreras, motor obsesivo de esta pieza;  
a Mario Tenorio, amigo y maestro también.

Francisco Andrés Escobar

**C**laudia Lars, junto con Roque Dalton, integra el par de voces poéticas salvadoreñas, ya desaparecidas físicamente, con mayor capacidad de influencia y resonancia nacional e internacional.. Nacida en 1899 y muerta en 1974, estuvo relacionada con las figuras intelectuales más importantes de su época. La crítica literaria la coloca en lugar privilegiado dentro de la poesía del continente, a la misma altura de Sara de Ibarra, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Delmira Agustini y Alfonsina Storni. La Universidad Centroamericana José Simeón Cañas le otorgó el doctorado honoris causa en noviembre de 1973.

Por ser

esta obra —DE LA SAL Y LA ROSA— el producto de un previo trabajo investigativo, se enuncian,

al final, las fuentes documentales y personales consultadas. Por la misma razón, los textos poéticos utilizados —de Claudia Lars, José Basileo Acuña, Luis Gallegos Valdés y José María Cuéllar— se presentan en letras cursivas para diferenciarlos, como corresponde, del texto elaborado por el autor.

Salvo las excepciones indicadas por el texto, un actor es el actor y todos los personajes masculinos; una actriz es la actriz y todos los personajes femeninos.

La música "tema" de la obra será el "Romance" No. 2 para violín y orquesta" de Ludwig van Beethoven. En la 6a. y 7a. unidades se utilizará el "Adagio", de Tomasso Albinoni.

AMBIENTACION ESCENICA

Al abrirse las puertas de la sala, los actores irán saludando y ayudando al público a acom-

modarse; conversarán asimismo, de una manera breve, con los amigos y conocidos.

Francisco Andrés Escobar (1944)  
Licenciado en Ciencias Políticas  
y ex-Decano de Humanidades  
de la UCA. Miembro de la Academia  
Salvadoreña de la Lengua Polígrafo. Autor de *Petición y ofrenda* (poesía), *Una historia de pájaros y niebla* (cuento) y *Un tal Ignacio* (teatro).

La actriz usará un vestido largo, de gala, confeccionado en tela con caída fuerte, en color rosa muy suave y en tono pastel.

El actor llevará traje negro, también de gala; pero únicamente llevará puestos el pantalón, la camisa y la corbata de lazo. El saco estará depositado sobre una silla central como parte del material escenográfico.

Al ubicarse en sus butacas, los asistentes tendrán frente a ellos el escenario con su fondo de paredes oscuras y desnudas. Los recursos de iluminación serán perfectamente visibles desde todos los ángulos. En el escenario estará una escenografía dispuesta y cuidada con esmero. Vista por el público mostrará, a la derecha, una mesa-escritorio, cubierta con un mantel blanco hasta tres cuartos de su altura, y la silla correspondiente. En el centro, dos sillas dispuestas como para una conversación. A la izquierda, una mecedora blanca, de mimbre. Al fondo, un espejo y un mueble —tocador y librero, a la vez— con los aditamentos para maquillaje, los libros convenientes, vasos y un recipiente de cristal, con agua. En la base lateral del mueble habrá un bomo.

Sobre la mesa-escritorio habrá un tintero, un quinqué, papel, algunos libros empastados y un florero con una rosa grande, de color semejante al del vestido de la actriz.

Toda la escenografía central—mesa-escritorio, sillas y mecedora— se apoyará sobre una alfombra cuadrada color marrón

que en ninguno de sus bordes deberá lindar con los extremos del escenario. Sencillez, sobriedad y cuidada elegancia deberá ser la impresión transmitida a los espectadores por el marco escenográfico.

Al sonar o anunciarse la primera llamada, la actriz y el actor suben al escenario. La actriz va hacia el tocador, revisa su maquillaje y se coloca una discreta cadena con relicario. El actor, entretanto, revisa la escenografía y coloca un libreto sobre una de las sillas centrales. Después, ambos revisan, el uno al otro, sus respectivos atuendos y maquillajes.

Al sonar o anunciarse la segunda llamada, la actriz se sienta en una de las sillas centrales y repasa concentradamente el libreto. El actor, por su parte, se ocupa en asegurarse de que las luces caigan exactamente donde están planificadas: la iluminación general del escenario será amarillo oro; habrá tres cenitales: uno sobre la mesa-escritorio, otro sobre la mecedora y otro en el centro del escenario. Para algunas escenas estará dispuesta una iluminación verde azul, y para otras una iluminación rosada. El actor se cerciora del funcionamiento eficaz de todo el sistema de luces.

Al sonar o anunciarse la tercera llamada, empieza a funcionar la banda de sonido con el Romance No. 2 de Ludwig van Beethoven. Las luces de la sala se apagan y la iluminación general de la escena queda en amarillo oro. La actriz se adelanta hacia el proscenio; el actor se retrasa mientras trata de hacer funcionar el quinqué. Al iniciar la actriz su parlamento, el sonido de la música se va difuminando lentamente.

PRIMERA UNIDAD

ACTRIZ

Buenas noches, señoras y señores. En 1899 nació en Armenia, ciudad del departamento de Sonsonate, en El Salvador, una mujer cuyo nombre original fue Carmen Brannon. Ella, al entrar al mundo de la literatura, lo cambió después por el seudónimo de Claudia Lars. Nosotros vamos a representar su vida. Tenemos una serie de funciones ya acordadas, y a lo que ustedes van a asistir es al ensayo general. Como comprenderán tenemos un gran problema por delante: ¿lograremos encarnar y darle vida a esta mujer excepcional y a sus circunstancias también excepcionales? (Pausa).

Claudia fue hija de don Peter Patrick Brannon O'Neill, norteamericano con ascendencia irlandesa, y de doña Manuela Vega, salvadoreña, mestiza.

ACTOR

(Se adelanta apresurado, después de haber hecho funcionar el quinqué). Ocurrió que por esos años, don Felipe Vega y doña Carmen Zelayandía de Vega, padres de doña Nela, vivían en su tranquila propiedad, la hacienda "Las Tres Ceibas", ubicada en las cercanías de Armenia. Hasta "Las Tres Ceibas" llegó don Patricio Brannon, quien, después de mucho andar por diversos rumbos de la Tierra, había recalado en el puerto de Acajutla...

(La banda sonora entra abruptamente con un ruido indeterminado. El actor se interrumpe. Mira hacia la cabina de luces y sonido. A los técnicos): Cuidado, ah, aquí no tenemos ninguna música. Vean bien el libreto (ante una explicación inaudible de los técnicos) Ah, perfecto. (A la actriz) Estaban enrollando la cinta y tuvieron una complicación. Sigamos.

ACTRIZ

(Desconcentrada) El padre de Claudia...

ACTOR

(La interrumpe) Aquí ya hablás como Claudia...

ACTRIZ

(Revisa rápidamente el libreto) Es cierto, perdón. (Transmisión) *Mi padre llegó a la república de El Salvador cuando se tendían sobre este suelo —entonces boscoso y semidormido— los primeros rieles del ferrocarril. Frente a un batallón de trabajadores que medían distancias, cortaban cerros y levantaban puentes, Patrick, se detuvo en los alrededores de la hacienda "Las Tres Ceibas". Necesidades de su trabajo lo pusieron una mañana frente a don Felipe Vega, rústico señor que rabiaba ante la novedad del camino de hierro y que maldecía a los*

*ferrocarrileros. Cuando fue invitado a visitar la casa del portal —pues el viejo trataba de ser amable y hospitalario— sus ojos se detuvieron ante una muchacha muy joven, fina de rostro y con el cabello recogido en dos trenzas negras. (Va a sentarse a la mecedora de mimbre para asumir la identidad de doña Nela).*

DON PATRICIO  
(Suavemente) Nelly

DOÑA NELA  
Sí ...

DON PATRICIO  
(Se medio arrodilla junto a ella) Estoy tan cansado. He andado tanto por todo el mundo. (Transición) Mis antepasados eran irlandeses. Se fueron a Estados Unidos en busca de libertad y de mejores horizontes materiales. Allí nací yo. (Pausa) Fui un niño inquieto, rebelde y soñador. Muy joven aún, me empleé como "siete oficios" en un barco de carga. Anduve por Europa, África, el Golfo de México, las islas del Mar Caribe, hasta que un día me instalé en Panamá. Allí me gradué como "bachiller de la calle". A mi experiencia de hombre de mar agregué otros oficios: carpintero, mecánico, ayudante de un ingeniero. Cansado de Panamá, me lancé hacia otros rumbos en compañía de Joe Milner, un norteamericano a quien antes había conocido en La Habana. Anduvimos en el sur. Eramos un par de vagabundos, un par de soñadores, curiosos y sorprendidos ante las maravillas del camino. *Eramos pobres como las cigarras, pero dichosos como ellas.*

DOÑA NELA  
(Con ternura y curiosidad) ¿Cómo te hiciste ingeniero?

DON PATRICIO  
Un día mi aventura vagabunda se interrumpió. Yo había estudiado ya algo antes; pero un día, mientras viajábamos con Joe Milner, aquel ingeniero con quien yo había trabajado en Panamá me escribió para ofrecerme la oportunidad de volver a Estados Unidos, reencontrarme con mi familia y terminar mis interrumpidos estudios.

DOÑA NELA  
¿Y volviste?

DON PATRICIO  
Y volví. Y fui buen estudiante. Era necesario recobrar el tiempo perdido. Me gradué como ingeniero. Volví a la Irlanda de mis antepasados. Fui a Inglaterra... y aquí estoy, trabajando en esta compañía.



DOÑA NELA  
¿Te gusta esta tierra?

DON PATRICIO  
*Creo que me he enamorado de esta... América tropical. Mis ojos están hechos para admirar sus bellezas; mi corazón... para querer a sus gentes. Algo hay aquí que me asombra y subyuga...*

DOÑA NELA  
¿Qué es?

DON PATRICIO  
*La interesante mezcla de la raza española con la raza indígena; el olvido de lo que en otras sociedades es orden y formalismo; la rudeza, la fuerza, pasión o sencillez de las personas que me salen al encuentro;*

*los mil caminos de riesgo, siempre tentando mi valor.*

ACTOR

(Da por finalizado el parlamento y va a levantarse).

ACTRIZ

No, no. Todavía seguís. No ha terminado tu parlamento.

ACTOR

(Lee) Tenés razón. (Retorna al texto y va asumiendo al personaje)

"... caminos de riesgo, siempre tentando mi valor." *Lo que conocí en Europa me pareció muy sabio o muy gastado; lo que entreví a orillas del África, demasiado salvaje o caótico. En cambio estos paisajes ... son abiertos... legendarios... y generosos como la tierra de Jauja.*

DOÑA NELA

¿Qué es eso?

DON PATRICIO

No me hagás caso... no importa... (Transición) Es como el ámbito de la vida que uno soñó para amar... y para ser amado... (Pausa larga).

DOÑA NELA

¿Vas a quedarte? (Pausa).

DON PATRICIO

Quiero quedarme. (Pausa) Voy a quedarme. (Pausa. Mira larga, intensa y amorosamente los ojos de la mujer) Si tú me prestas tu corazón para descansar el mío; y si me das tu mano para caminar juntos el tiempo restante de la vida.

DOÑA NELA

(Lo mira a los ojos, le aprieta una mano y, con la otra, le roza suavemente el cabello).

ACTRIZ

(Mientras se levanta) *Entonces el hombre sin hogar —ya con hebras de plata en las sienes— comprendió que en esa niña dulce y retraída se ocultaba la posibilidad de un amor precioso; de un amor que él había buscado muchas veces por amargas rutas del mundo.* (Pausa Larga) (Al actor, cuando éste no reacciona) Seguí vos. (Le da el principio de su parlamento) De este matrimonio habrían de nacer...

ACTOR

(Retorna el parlamento) De este matrimonio habrían de nacer Claudia y su hermana María... (Se interrumpe) Mirá estaba pensando...

aquí vamos a hacer un cambio. Esto lo vas a decir vos como Claudia. Así habrá más lógica con el parlamento siguiente.

ACTRIZ

(Toma nota y apunta sobre el libreto. Al público).

CLAUDIA

Así fue como vinimos a la vida cuatro hermanos: Max Patricio, Juan, María y yo. La loca de la casa, como siempre me llamaba Max, iba a ser yo. Ellos fueron más normales, si se quiere; pero en mí la fusión de la bruma irlandesa de mi herencia paterna, con el apasionado trópico de mi herencia materna —la materia de Bretaña con el antiguo sueño de Tutecotzimí, como dice Matilde, la proloquista de mis obras— dio este producto: yo, una mujer toda pasión y aventura, que transforma sus dolores y sus riquezas... en poesía. Una vagabunda... Porque soy vagabunda... vagabunda por los caminos del alma... vagabunda por las rutas de la tierra. (Pausa Transición. Con nostalgia, ternura y secreto orgullo): *Porque soy vagabunda conozco los caminos húmedos y fragantes que en el monte se enroscan; corro con pies descalzos sobre la playa tibia, me unto barniz de sol, juego en el agua loca. Porque soy vagabunda toda belleza es mía y mío es el deleite que los demás ignoran. ¡Suelto mi canto vivo como el pájaro libre tengo el alma diáfana, esponjada y gozosa!*

## SEGUNDA UNIDAD

ACTOR

Claudia pasó sus primeros años en paisaje rural. "Las Tres Ceibas" y Armenia fueron la tierra de su infancia. Desde allí, desde Izalco y las aldeas vecinas, la gente se desplazaba hasta Sonsonate, hermosa metrópoli provinciana de aquella época. Rodeada de cuidados y amor, la niña vivió sus mejores años y atisbó, por influencia de su padre y en un momento casi mágico, su futura vocación y su oficio de poeta. (Transición).

CLAUDIA

*(Agitada) ¡Papíto... papíto...! ¡En el solar se me apareció un animal extrañísimo...!*

DON PATRICIO

*¿Sería una culebra que no conoces?*

CLAUDIA

*No, no era una culebra. Parecía una lagartija, aunque más grandota que todas. Bailaba en un fogón de basuras, sin que las llamas la hicieran ceniza, y me miraba como si quisiera hablarme... (Pausa).*

DON PATRICIO

*¿Te das cuenta de que has visto a la salamandra?*

CLAUDIA

*¿A la salamandra? ... ¿De veras?... ¿Y qué es la salamandra?*

DON PATRICIO

*Es un ser elemental y mágico. ¡El eterno espíritu del fuego!... Vive en lo escondido de sus llamas como vive el alma inmortal dentro de nuestro cuerpo de carne y hueso.*

CLAUDIA

*¿Es bueno o es malo?*

DON PATRICIO

*Malo y bueno, mi hija, como todo en este mundo. La sombra y la luz son distintas túnicas de Dios, pero una sin la otra no podrían existir jamás... A través de los años irás comprendiendo estas cosas, y entonces tal vez sepas que tu viejo no era tan chiflado como muchos piensan que soy.*

CLAUDIA

*¿Y por qué se me apareció la salamandra a mí solita?*

DON PATRICIO

*Porque te han escogido para que seas poeta. ¡De eso estoy seguro!*

CLAUDIA

*¿Y qué hace un poeta?*

DON PATRICIO

*Guarda el fuego divino. Salva y regala la belleza.*

CLAUDIA

*¿Y cómo son la belleza y el fuego divino?*

DON PATRICIO

*Nadie podría explicarlo como se debe... ¡Es imposible!... Lo sabrás milagrosamente dentro de ti misma, a la hora exacta en que lo tengas que saber... (Transición).*

ACTRIZ

*Y vaya si lo supo. ¡Y cómo lo supo! En el momento debido, pasada la adolescencia y entrada la juventud, Claudia reconoció y asumió su vocación como poeta. En su primer libro ESTRELLAS EN EL POZO, lo*

dijo así: Poeta soy... y vengo por Dios mismo escogida, a soltar en el viento mi canto de belleza, a vivir con más alto sentido de nobleza, a buscar en la sombra la verdad escondida. Y las fuerzas eternas que rigen el destino han de volverme polvo si equivoco el camino. (Pausa. Transición).

ACTOR

Debe de haber sido hermoso para ella cuando se dio cuenta de que la profecía de su padre se iba cumpliendo.

ACTRIZ

(Pensativa) Sí... en verdad... la herencia paterna y herencia materna —física y psicológicamente vistas— se fundieron para dar el milagro poético de Claudia. (Pausa) ¿Y ella sería consciente de eso?

ACTOR

Claro. Lo fue. (Pausa). Bien. Sigamos.

ACTRIZ

No, no. Me interesa mucho este punto. Corresponde a la comprensión de mi personaje. ¿No ves? (Pausa) ¿Por qué decís que ella tuvo conciencia...?

ACTOR

(Alcanza uno de los libros de poesía ubicados sobre la mesa-escritorio, y lee)  
Dos tierras de honda presencia eran misterio y regalo. Las dos llevaba en la sangre. Las dos juntaba mi abrazo. Un doble amor recogía sus paisajes encontrados: A la derecha palmeras en galope de penachos; a la izquierda vientos grises sobre desvelos de barcos. Aquí, las playas del sol... Allá, los ríos helados...  
¿Ves? Muy consciente ella de sus dos sangres.

ACTRIZ

(Pensativa) "Las dos llevaba en la sangre" ... "Las dos juntaba mi abrazo". En verdad... en verdad... (Transición) Ella dio cuenta una vez de aquella especie de profecía realizada.

ACTOR

En TIERRA DE INFANCIA

ACTRIZ

Claro, claro. Preciosa obra, ¿no? Una joya literaria donde quien es salvadoreño y ama a su país, se encuentra. ¡Yo me he encontrado tanto en ella! (Transición) Hay tanta ternura y comicidad a la vez. Como el ser salvadoreño: tierno y alegre, silencioso y bullanguero, ensimismado y



abierto, sordina nostálgica y trompetazo de gloria. (Transición) ¿Te acordás del regalo de cumpleaños? ¿El regalo del indio Cruz?

INDIO CRUZ

(Mientras le entrega un paquete pequeño con gran amor y humildad). Cójalo, niña, y mire lo que hay adentro... Es porque hoy es su cumpleaños. (Mientras Claudia desenvuelve el regalo) *L'Andreya le puso toda esa malicia.*

CLAUDIA

(Dudosa) *¿Verdad que es una broma?... ¿Una broma para reírte de mí...?*

INDIO CRUZ

*Abra la caja niña. No vale nada mi regalo, pero tiene su gracia...*

CLAUDIA

(Termina de abrir el paquete. Abre la pequeña caja y da una exclamación de alegría) ¡Cruz! ¡Crucito (Lo abraza con ternura) ¡Una caja con luciérmagas! ¡Cruz! (Le alborota el cabello, le da un beso en la oreja).

INDIO CRUZ

Es pa que su camino sialumbre niña... como usted nos alumbra

anosotros. (Claudia lo mantiene tiernamente abrazado. Transición).

ACTOR

¿Y vos te acordás cómo termina aquello de la profecía de don Patricio, cuando Claudia decide romper el secreto y contarle todo a su abuelo?

ACTRIZ

Claro. Lindo el otro viejo, ¿no? (Transición).

CLAUDIA

Abuelo: mi papá me dijo que no te lo contara; pero yo te lo quiero decir.

ABUELO

(Tiernamente gruñón) ¿El qué?

CLAUDIA

Una cosa...

ABUELO

¿El qué, pues, el qué?

CLAUDIA

Es que... a mí se me apareció la salamandra... Y mi papá dice que la salamandra se les aparece sólo a quienes van a ser poetas... Así que yo ... voy a ser poeta.

ABUELO

(Disgustado) ¡Puras babosadas! Tu papá te va a volver loca con esos disparates... Lo que viste debe de haber sido una iguana que cayó del árbol a las llamas, y que brincaba y daba vueltas en su agonía, porque la infeliz ya estaba achicharrándose en el fogón...

ACTOR Y ACTRIZ

(Ríen).

ACTOR

¡Práctico! ¡Práctico, práctico, práctico el abuelo!

ACTOR Y ACTRIZ

(Van terminando de reír. Transición).

ACTOR

¿Te acordás de la niña Meches, la humilde maestra rural? (Pausa)  
Se fue a vivir a casa de Claudia para educarlas, a ella y a su hermana,

cuando niñas.

ACTRIZ

Es de mis más queridas páginas de TIERRA DE INFANCIA. Es quizás el mejor escrito para la dignificación del magisterio nacional. (Pausa. Transición).

ACTOR

A mí me divierte, en CHABELA TACUATZIN, cuando Claudia desarmó una muñeca nueva para ver qué tenía adentro. ¡Cólera bruta la de todos!

MUJER 1

*¡Ave María Purísima!*

MUJER 2

*¡Jesús, qué niña más destructora!*

MUJER 1

*¡Qué manitas, Dios Santo, qué manitas! ¡Acaba con todo!*

MUJER 2

*¡Así quemó el peine y el cepillo del estuche nuevo!*

MUJER 1

*¡Y dibujó una procesión de monos en el tapiz del comedor!*

ACTOR Y ACTRIZ

(Ríen después de haber imitado a cada una de las mujeres. Transición).

ACTRIZ

Me conmueve profundamente la conversación final con la madre.

CLAUDIA

(Suavemente tierna) *Quiero decirte —¡amada madre muerta!— palabras que no me atreví a pronunciar cuando vivías en nuestro mundo, pero que vibran en el fondo de mis secretos como burbujitas de amor. Me duele no haberlas dicho entonces, pues te pertenecían desde mis primeros esfuerzos por aprender el lenguaje humano. Sin embargo, sé muy bien que el silencio, guardián de sueños y de cantos, nunca fue motivo de incompreensión entre tú y yo. ¿Acaso no eras la silenciosa por excelencia?... ¿No preferías una sonrisa a un verso y una incompleta lágrima a cualquier promesa o disculpa?... (Pausa) ¿Cómo cantar la infancia? Mi voy jugando de jugar de juegos... La falda de mi madre: ese almidón sembrado de violetas: (Queda pensativa, dulcemente triste y*

ensimismada.)

ACTOR

(Hacia el público) Las cosas bellas y verdaderas de la tierra nunca tienen la dimensión de lo eterno. Un día, los volcanes, los cerros y las explanadas de aquella tierra tan amada por Claudia se estremecieron lastimosamente entre las fuerzas de los sismos. Todos debieron partir hacia ámbitos urbanos más seguros. Atrás quedaba un tiempo de bonanza, un tiempo con olor de raíces y canela, con árboles amigos y animales hermanos...

ACTRIZ

(Con vehemente y sincero dolor) *¡Adiós, paisaje mío! Comarca de mis juegos y de mis más preciosos hallazgos...! Adiós manantial entre juncos, pájaros del ardiente verano y grillos y luciérnagas de septiembre...! ¡Adiós, rostros queridos, bestias salvajes y bestias del establo; campanas que cayeron entregando su último repique, toscas carretas con sus cargas olorosas a bosque! ¡Adiós, tierra de infancia! Luminosa región donde los ángeles pintan sus nombres con sílabas de luz en el corazón de los hombres. (Solloza. Permanece triste. Pausa larga).*

ACTOR

(Se acerca a la actriz) ¿Te sentís mal? ¿Tanto te afecta este parlamento?

ACTRIZ

A vos también te afecta. No lo disimulés. Ambos hemos sido niños. Y todo cuanto una vez fuimos, lo llevamos acuñado con nostalgia en el rincón más secreto de la vida.

### TERCERA UNIDAD

ACTRIZ

(Se va recuperando lentamente. Lee el libreto).

ACTOR

(Se adelanta hacia el público) Si bien durante las vacaciones Claudia visitaba sus lugares amados, la adolescencia la vivió en Santa Ana, una ciudad occidental del país, mientras estudiaba interna en el colegio de las monjas de La Asunción. (A la actriz) ¿Te sentís bien ya? (Pausa) ¿Sigo?

ACTRIZ

(Hace un gesto de afirmación).

ACTOR

(Al público) Fue en ese tiempo cuando Claudia conoció por primera vez el amor. Ocurrió que sus compañeras —todas con algún pretendiente o enamorado— portaban, en los relicarios usados en la época, la fotografía de su... príncipe. Claudia no tenía príncipe. Así pues, incomodada por tanta pregunta: ¿quién es tu novio? ¿con quién andás?, la muchacha recurría a un ardido ingenioso: recortó de un periódico, o revista, la fotografía de un joven de buen ver y cuyo nombre era Salomón de la Selva; puso la fotografía en el relicario y, sin corteza ni pereza, empezó a inventar historias e historias.

CLAUDIA

(A una compañera imaginaria, mientras le muestra el relicario) Este es Salomón de la Selva. Salmy, le digo yo. (Mientras responde a una imaginaria pregunta) En las fiestas de las Vides. (A más preguntas) Sí, tan guapo como está aquí. (A más preguntas) No, hoy por hoy anda de viaje. Sus padres lo han enviado a recorrer Europa. (A más preguntas) Sí, no hay semana. Siempre me escribe. (A otra compañera imaginaria. Con recatada picardía) ¡Por supuesto que sí! Novio que no besa, carta sin emblema. (A otra compañera imaginaria) Pues si... mis papás lo adoran. Lo han invitado a pasar las próximas vacaciones en la propiedad de nosotros (A otra) Claro: estudia; pero tiene preceptor. (Pausa) Por eso tiene preceptor: no va al colegio. El maestro le enseña en casa y luego remite los exámenes a la delegación escolar. En estas condiciones, aunque esté de viaje, siempre está estudiando. (A otra) Oh, sí, muy rico. (Pausa) Quizás unos dos años más. (Pausa) Sí, completamente de acuerdo en nuestro matrimonio. Ambas familias. Esta es una suerte, ¿no? (A un grupo imaginario de amigas) A propósito, ya saben... (Se sumergen un inocente y chispeante chismorreo con las compañeras. Terminado, se despide de ellas y se va en dirección contraria) Adiós. Hasta mañana. No le digan nada a la señorita Berdugo, no sea que decida hacerle honor a su apellido. (Llega hasta la mecedora. Se sienta sola, nostálgica, pensativa. Después susurra levemente) *Esta herida me duele con dolor deleitoso. Abierta como un surco, en su fondo germina semilla amarga y dulce, que ha de erguirse, callada, en el tronco de fuerza y en la rama florida.* (Se duerme).

ACTOR

Y aquella semilla se irguió en medio de un acontecimiento increíble, casi mágico. Un día, mientras con sus compañeras de colegio hacía un paseo en tren desde Santa Ana hasta el puerto oriental de La Unión, subió, al mismo vagón donde viajaba Claudia, un joven apuesto, vestido de soldado. Sobre una guerrera de la camisa llevaba bordadas las insignias S de la S.

CLAUDIA

(Se bambolea levemente al ritmo del movimiento del tren. Se despierta. Mira sorprendida hacia la silla donde está colocado el saco del actor. Reconoce) ¡Salomón! ¡Salomón de la Selva! (Se incorpora y va hacia él imaginario) Eres tú. ¡Eres tú! (Se quita rápidamente el relicario y lo esconde entre el vestido) ¡Salomón! (Se sienta junto a él). (A la gente imaginaria que viaja en el vagón) *Llegó sobre sus botas de soldado y su medida de alma... La música de ruedas trenza llanuras con aldeas tristes. Un presuroso cerco se le acerca para huir, en menguante.* (Se pone de pie. Mira de frente a él imaginario. Invita la gente) *¡Ah, venid a mirarle! ¡Venid a señalar su labio joven! Está jugando de coger mi frente con sus pestañas de oro* (Ingenuamente coqueta) *Quiero alcanzar su célibe distancia y utilizo el perfume del pañuelo. Con maniobras de abeja le voy dando mi gesto y mis collares.* (Se sienta de nuevo junto



a él imaginario. Se bambolea levemente con el ritmo del tren. Pausa. Luego, mientras el bamboleo se detiene) *Por eso el viaje descansó en la playa y nos dio el mar su vértigo de olas. Borrarnos el ayer de los obuses y descansó mi golondrialondra.* (Se queda sentada, admirando a él imaginario.

ACTOR

(Al público) Así se conocieron Claudia y Salomón. Salomón de la Selva, poeta nicaragüense, había estado en Europa peleando en las filas del ejército norteamericano. Viajaba ahora de Estados Unidos a Nicaragua para ver a Margarita Debayle, su novia, la misma a quien Rubén Darío le dijo: "Margarita, está linda la mar y el viento trae esencia sutil de azahar", etcétera. Después de este primer encuentro, el poeta volvió a visitar a Claudia para el día de su cumpleaños. Fue entonces cuando, al entregarle un ramo de rosas, le escribió en una tarjeta: "Fui por una margarita y en mi camino encontré un jardín". Allí surgió el amor. Ambos se enamoraron. Como dice Luisito Gallegos Valdés —el historiógrafo de la literatura salvadoreña— (Alcanza un libro del mueble del fondo y cita) *Fue el diálogo de dos almas venidas desde el fondo del tiempo para encontrarse en la encrucijada del amor y la comprensión... El corazón de ella era una rosa encendida en su más ardiente perfume, pero su espíritu revoloteaba como una bella mariposa. El Poeta la tomó en sus manos y, con toda delicadeza, se propuso prepararla para vuelos más osados que el corto vuelo en un jardín provinciano.*

CLAUDIA

(Deja de admirarlo a él imaginario. Después, habla consigo) Lo amaba. Y él me amaba. El despertó en mí a la mujer e inauguró a la poeta. A su lado entendí el ritmo del corazón cuando se agita por amor. Y entendí también el ritmo de la poesía, al andar con él —mi primer amor y mi primer maestro— por los caminos de Quevedo, Góngora, Shakespeare, Wordsworth, Dickinson... y tantos otros a quienes me llevó a conocer. A Salomón le debo buena parte de mi cultura literaria... y la parte completa de los cimientos de mi futura capacidad para amar.

DON PATRICIO

(Con violento disgusto) Basta, Claudia. ¡Basta de niñerías y estupideces!

CLAUDIA

(Vehemente) Es que lo amo papá. Lo amo y lo necesito. No es cuestión sólo e piel de instintos. Esto tiene que ver con la ilusión.

DON PATRICIO

(La interrumpe con violencia) Yo sé de ilusiones... y de lo poco que sirven. Acuérdate de todo cuanto sabes de mi vida: yo empecé a ser yo

—un hombre útil para el hombre y para la vida— cuando decidí soltar a la deriva las falsas golondrinas de los ideales inconcretos, para adentrarme luego en las exigencias reales del diario vivir. Cuando decidí...

CLAUDIA

(Cortante y dolida) Cuando decidiste incorporarte al común universo de los otros, cuando decidiste sentarte en la silla quebradiza de unos pocos dineros para ser tirano y esclavo a la vez. (Pausa) Tú, en el fondo, eres poeta como yo. Tú me vaticinaste y me descubriste la poesía. ¿Por qué me traicionas hoy?

DON PATRICIO

Sólo busco lo mejor para el futuro de mi hija... de mi más querida hija... de mi hija adorada...

CLAUDIA

De quien ahora temes que te aparten. (Pausa) Ese ese tu problema, papá. Te estás poniendo viejo y, como todos los padres, quieres cultivar en mí el bordón para tus años seniles. ¿A qué precio? ¿A qué precio, papá? Al precio de mi esclavitud afectiva perfectamente disfrazada de preocupación paterna por mi destino de mujer.

DON PATRICIO

No eres justa (Indignado). No eres justa, por Dios.

CLAUDIA

(Ganando terreno en la discusión) No intento ser una mujer justa. Intento simplemente ser una mujer. Soy tu hija, cierto; pero los hijos no son un seguro de vida, papá, ni material ni afectivo. Los hijos son para potenciarlos y para dejarlos ir después por sus propios caminos en la vida. No son para tenerlos pegados a un costado. ¡No son bestias de carga donde los padres o las madres puedan poner sus bultos malolientes de expectativas falsas, frustraciones inconfesadas y conflictos no resueltos! No me dejas seguir mi camino porque me consideras tu pertenencia, como te pertenecen tus cosas; pero sabe bien: voy a seguir lo mío. ¿Entiendes? Voy a seguirlo a pesar de ti, o aun en contra...

DON PATRICIO

(Le amaga una contenida bofetada. Pausa. Transición. Claudia, cuyo parlamento anterior ha ido en "crescendo", está ahora quebrada, vencida)

CLAUDIA

(Mientras habla) Así hubiera querido poder discutir con mi padre, aunque nos hubiéramos hecho sangrar por dentro. Pero nunca tuve valor. No pude defender mi amor y siempre fui exteriormente sumisa, aunque

ya para esos años sentía en mis entrañas todo el hervor de una rebelión interior. (Pausa) Mi padre me prohibió mi relación con Salomón. Incautaba sus cartas... Después decidió mandarme a los Estados Unidos. Así terminaba todo. Yo quedé mortalmente herida en lo más hondo del corazón y sólo encontré refugio en los amables solares de la palabra. (Se sienta en la mesa-escritorio. Toma una plumilla, papel, escribe y lee con nostalgia y dulzura) *Siempre habré de quererte como ahora: ¡Amor de luces blancas...! ¡Fuego de sol que me calienta el pecho y no levanta llama!* (Pausa. Transición) Salomón me dejó marcada para siempre. Mucho de mi dolor se me volvió poesía, poesía que se alargó a través de muchos años a partir de aquella soledad de amor. (Pausa. Transición. Rememorando con lástima) ¡Mi padre...! (Pausa).

#### CUARTA UNIDAD

##### ACTOR

Claudia mantuvo una relación ambivalente con su padre. Por un lado lo amaba y lo admiraba; por otro, le resultaba hostil por haberle cercenado aquel primer cariño. (Pausa larga. La actriz le pide al actor un descanso porque está fatigada. Se abanica con el libreto para tomar aliento después de la intensa escena).

##### ACTRIZ

(Al actor) ¿Vos te acordás del caso de Elizabeth Barret?

##### ACTOR

¿La poetisa inglesa?

##### ACTRIZ

Sí. La historia de Claudia me la trae a la memoria. Ambas con un padre sobreprotector... por las razones que sean... más claras o más extrañas. Ambas enamoradas de hombres poetas superiores: Elizabeth, de Robert Browning; Claudia, de Salomón de la Selva.

##### ACTOR

Pero Elizabeth se opuso al padre, se liberó y terminó casada con Browning.

##### ACTRIZ

Aunque ocurrió el siglo pasado, fue en Inglaterra. E Inglaterra es Inglaterra, no te olvidés. A Claudia la venció la sobre protección paterna, sumada a los estrechos marcos provincianos salvadoreños durante el primer cuarto de siglo. Además, cuando Elizabeth Barret se enfrentó al padre, era ya una mujer mayor. Claudia, en cambio, era casi una adolescente. (Pausa. El actor se limpia el rostro. Se sirve un vaso de agua del recipiente colocado sobre el mueble del fondo. Le ofrece un vaso a

la actriz. Ambos beben. Pausa)

ACTOR

(Se tiende sobre el piso, en medio del escenario. Descansa con los ojos cerrados. La actriz se sienta a su lado, de frente al público. Aprovecha la posición del actor para ensayar su escena).

ACTRIZ

(Toma la mano del actor. Le acaricia la frente. Con vehemencia).

CLAUDIA

No vayas a morirte, padre mío. No vayas a morirte. Me has herido, yo sé; pero te he amado: con mi sal y mi fuego, con mi gloria y ceniza. Me diste el ser, me abriste a la poesía. Y si bien me quitaste mi amor de plenilunio, te venero en mi herida. En el coágulo más hondo de estas dos corrientes de emoción por donde voy atada a ti, puede más el amor sobre todo reclamo. Y aunque una sombra densa me estrangula a mí misma, tengo más claridad... más perdón... más olvido... (Le aferra más la mano. Lloro suplicante) No te mueras, por Dios, no, no te mueras. Redime la sombra de tu naufragio. Si tú te vas, ¿con quién mis veleidades? Si te duermes, no va a entenderme nadie.

DON PATRICIO

(Muere).

CLAUDIA

(Le acomoda las manos a lo largo del cuerpo. Lo contempla emocionada. Pausa. Después, con crecida emoción y sincero orgullo, sin llanto) *El hombre ya se pudre bajo el lodo y tiene una raíz sobre la frente. Su sombra marinera está en el árbol, tan sencillo y tan verde.* (Pausa) *Dormido capitán, tengo tus pasos y tu ardorosa fiebre. La misma obstinación sobre el abismo, tu mismo amor, también tu amarga brea.* (Pausa. Transición).

ACTOR

(A la actriz) ¿Cómo sentís esta escena?

ACTRIZ

Bien. En lo fundamental, bien. Probablemente con el tiempo ganará en profundidad.

ACTOR

(Incorporándose) Todo depende de cuanto le pongás de vos misma, de tus propias experiencias personales.



ACTRIZ

Te digo sinceramente: me aterra pensar en el día del estreno. Tenemos bastante asimilado el texto, tenemos asimilada la puesta en escena; pero me da miedo fracasar en la construcción interior de ella. Me aterra esta mujer: uno puede creer que se trataba de una persona débil, etérea; es todo lo contrario: tiene una densidad emocional e intelectual desbordante. ¿Vos la conociste personalmente?

ACTOR

Sólo de un modo eventual; pero sí, tenés razón. Todos los testimonios, sobre todo los de David Escobar Galindo y de Matilde Elena López, sus íntimos amigos, coinciden: Claudia era un volcán pronto al sismo ante cualquier estímulo emocional. Cuentan por allí, que don Francisco Espinosa decía: "le tengo miedo a las pasiones de esa niña".

ACTRIZ

Yo he leído sus obras, he hablado con personas que la conocieron, he leído estudios y ensayos biográficos sobre ella y te digo: el autor del libreto se queda corto en su intento de biografiarla. Y no es para menos. Esta mujer vivió, y empeñó en vivir hasta sus últimas raíces.

ACTOR

Ya te podés imaginar el miedo mío para entrarle a esa escena parcial que el autor ha endilgado al actor. ¡Claudia interpretada por un actor... y en los momentos más difíciles de su vida...! Claro: es una vuelta al teatro clásico, una vuelta a Molière... y todo eso; pero te imaginás...

ACTRIZ

A propósito. ¿Por qué no ensayamos esa parte? (Hojea el libreto) Saltemos la parte del amor con Julio Connor... la parte donde se enamora de Salarrué... la parte donde se enfurece con los lectores... y le entramos de una vez a la historia de amor con José Basileo Acuña. Es una parte difícil, sobre todo para vos. Hagámoslo. Después retrocedemos, empalmamos con las otras escenas. (Pausa) Avisá a los técnicos de luces y sonido.

ACTOR

No. Esperá. (Revisa el libreto) Arranquemos de la escena con los lectores. (A la cabina de luces y sonido) Eh, muchachos. Hay un cambio: saltamos la parte de Connor, la de Salarrué, y seguimos con la escena de los lectores. (Gestos de entendimiento con los técnicos imaginarios).

QUINTA UNIDAD

ACTRIZ

¿Todo bien? (Se cerciora) Adelante. (Hacia el público) La producción literaria de Claudia Lars fue vasta. Si bien escribió una obra de narrativa, "Tierra de Infancia", y una pequeña pieza de teatro para niños, "País de Medianoche", recuperada en Guatemala por David Escobar Galindo, la poesía fue el ámbito eminente en el trabajo de ella. Claudia fue presentada a las letras centroamericanas en aquella memorable publicación que dirigía, en Costa Rica, don Joaquín García Monge, "Repertorio Americano", pero no fue sino hasta 1934 cuando, en aquel país, apareció publicado su primer poemario: ESTRELLAS EN EL POZO. Después siguieron: LA CANCIÓN REDONDA, LA CASA DE VIDRIO, ROMANCES DE NORTE Y SUR, SONETOS, CIUDAD BAJO MI VOZ, DONDE LLEGAN LOS PASOS, ESCUELA DE PAJAROS, CANTOS DE LA MADRE, FÁBULA DE UNA VERDAD, SOBRE EL ÁNGEL Y EL HOMBRE, DEL FINO AMANECER, NUESTRO PULSANTE MUNDO, APUNTES, POESÍA ÚLTIMA. (Esta enumeración puede ser repartida entre el actor y la actriz).

ACTOR

Toda la obra poética de Claudia es de excelente factura; pero entre todos los títulos destaca SOBRE EL ÁNGEL Y EL HOMBRE, segundo premio en el Certamen Nacional de Cultura de El Salvador, en 1961; y DEL FINO AMANECER, con el que obtuvo, en 1965, el primer lugar,

compartido con el español Rafael Guillén, en los Juegos Florales de Quezaltenango, Guatemala, convocados ese año a nivel hispanoamericano.

ACTRIZ

Ese año, la literatura salvadoreña se fue a los primeros lugares en Quezaltenango. Fue cuando también la LUZ NEGRA, de Alvaro Menén Desleal, obtuvo el primer lugar hispanoamericano de teatro.

ACTOR

De veras. Me había olvidado. (Pausa. Va a tomar un libro. Lo abre, se sienta en una de las sillas. La iluminación cambia a un suave color rosado).

LECTOR

Me gusta la ESCUELA DE PAJAROS. (Pausa) *Luna, lunera, cascabelera, cinco toritos y una temera.* (Pausa. Busca en otra página) *Una paloma blanca, que del cielo bajó, con tu carta en el pico y en la carta una flor.*

LECTORA

(Se acerca bailando y cantando). *Vamos a la huerta de torontoronjil, a ver a Doña Ana comiendo perejil.*

LECTOR

(De pie). *¿Doña Ana no envejece?*

LECTORA

*Doña Ana es siempre así, la misma de la ronda que se canta sin fin.*

LECTOR Y LECTORA

(Cantan y bailan juntos) *Vamos a la huerta de torontoronjil, a ver a Doña Ana comiendo perejil.*

LECTOR Y LECTORA

(Cambian al juego de "tilinte", mientras corean:) *Estaba la pájara pinta sentada en un verde limón... Está la campánula blanca mirando la cara del sol.* (Se sueltan).

LECTORA

*Cucú, cantaba la rana; cucú, debajo del agua. Cucú, pasó un caballero, cucú con capa y sombrero ¿Qué quiere el hombre nocturno?*

LECTOR

Quiero un caballo de fuego. (Transición).

LECTOR Y LECTORA

(Cantan y juegan) *A la víbora , víbora de la mar, por aquí quiero pasar. La de adelante corre más y la de atrás se quedará. Tras. Tras. Tras. Tras.*

LECTOR

(Se tiende al suelo).

LECTORA

(Sibilante) *Ya se durmió la víbora.* (Pausa).

LECTOR

(Con lenta amenaza) *Ya quiere despertar.* (Transición rápida. La iluminación vuelve a tono normal).

CLAUDIA

¡No! Esa soy yo, ¡pero no soy toda! Esto es lo que más se conoce de mí, pero no es toda mi poesía. De algún modo me han oficializado y lo más conocido es mi poesía menor. (Pausa) ¿Dónde está la poesía sobre mi experiencia de Dios? ¿Dónde la poesía sobre mis amores y mis dolores más íntimos? ¿Dónde mi poesía inspirada en el rostro natural de mi paisaje campesino?

Y sobre todo, ¿dónde está mi poesía sobre la condición sufriente de la historia salvadoreña? (Pausa) Yo he actualizado poéticamente la realidad (Con intensidad) ¡Toda la realidad! No he sido sólo poeta de la rosa y del alpiste, como una vez me llamó Pipo Escobar Velado, a mí y a todos los de mi generación. (Con creciente vehemencia) Yo pertenezco a la generación que dio sus luchas por la caída del martinato. (Al lector) Fui romerista, ¿me entiendes? ¡Fui romerista! Los sucesos de 1944 que culminaron con la caída del general Martínez y con la inminente ascensión al poder del doctor Arturo Romero, me tomaron toda, me ubicaron políticamente y me involucré en ellos. Allí están mis "Romances de la Sangre Caída". (Al público) Búsquenlos. Léanlos. Y vean cómo la poesía y una poeta tienen modos específicos para insertarse en los acontecimientos históricos, sin perder su propia identidad y sin arrebatarse a los otros. Yo también rabíe por el derrumbe de lo que hubiera podido ser la primera gran apertura democrática en El Salvador. Si se hubiera llevado a cabo la elección y el doctor Romero hubiera ascendido al poder, otros caminos hubiera recorrido este país; pero el golpe de Osmín Aguirre y el posterior ascenso de Castaneda Castro dieron al traste con la mayor esperanza popular generada en El Salvador a lo largo de su historia. (Pausa) Yo también sentí el peso de la ausencia de quienes se fueron... de quienes murieron... de la esperanza que cada vez se alejó más de nuestros horizontes. (Pausa) Han sido injustos conmigo... Sobre todo, las nuevas generaciones poéticas, fuertemente politizadas, han sido injustas conmigo al creer que todo mi ámbito poético se ubicó en los litorales

del corazón y del amor. No es cierto eso. (Pausa) Claro: no hice panfleto. Claro: no hice pancarta. Pero dije la historia en el modo y en los códigos como la poesía lo hace desde su propia especificidad. (Al lector) Tú, lector, recita algunos versos míos.

LECTOR

(Con mesurada inspiración) *Nunca pienses que Dios habita un reino ostensible y lejano: no te inventes su rostro de grandeza ni su radiante espalda; tampoco trates—con inútil sueño—de concebir la cifra indescifrable. ¿Puede haber en algo limitado lo que es el mismo espacio? Busca a Dios con tu afán y tus deseos. Aun con tus pecados. Habla con Él llamándole mis ojos, mi abeja, mi manzana... Encuéntralo en un libro, en una piedra, en cualquier caminante, y sabe que está aquí... y allá.. y más lejos... inmensamente fúlgido y oscuramente humano.*

CLAUDIA

Esa es mi interpretación de Dios. Bastante diferente, por cierto, de los dioses de tabernáculo y de alcancía. (Pausa) Sigue.

LECTOR

*De súbito el amor nos pertenece en alma, cuerpo y goce. Es nuestro... y nos convierte en experiencia escondida y absorta. Poco a poco se rompe en mil pedazos entregados a otros, y al fin somos amor tan dividido que a pesar de tenerlo siempre lloramos solos.*

CLAUDIA

Allí está el amor. El resumen de la experiencia del amor: un perenne desencuentro. Una prolongada soledad. Yo siempre fui una exiliada del amor; por eso, desde mi tragedia particular, he podido intuir el dolor universal subyacente en toda experiencia de amar. (Pausa) Sigue.

LECTOR

(Se queda cohibido).

CLAUDIA

(Enervada) ¡Sigue! (Pausa) ¿No recuerdas algo de mi poesía social? (Pausa. Con creciente indignación) Allí está. ¡No recuerdas nada de mi poesía social! Ignorada. Como si no existiera. (Con indignación suma) Yo no soy sólo cuanto dicen que soy. Soy, además, todo cuanto han dejado de decir. Oye. ¡Oye bien! Y dile a los demás que lo busquen allí donde lo dejé escrito, o donde lo han puesto archivado: *Margaritas de raso viven entre las joyas sin conocer los árboles y los números coronados de audacia se van comiendo el corazón de los tristes.* (Al lector) ¿A qué te suena eso? (Pausa) Seguro: no lo sabes ni lo intuyes. Si te lo dijera en lenguaje directo, te resultaría tan fácil. Pero soy poeta,



¿entiendes? Y los poetas no hacemos concesiones. (Pausa) Y esto... ¿lo conoces? *Algo se dividió sin balanza y pocas manos reciben y disfrutan la cosecha de todos. ¡Ah, si robara las llaves!* (Pausa). Ante el lector azorado) ¡Por supuesto que no lo conoces ni nada te dice! (Intensamente épica y rebelde, mientras declama al aire e ignora al azorado lector) *Pero una noche se inventaron las llaves y también la biografía de los siervos. Después aparecieron los ladrones coronados, el hielo en los ojos y el soterrado nido del rencor. Es justo defenderse y coronar el pan en sus propios dominios. Lo que no es justo es escondernos su piedad.* (Pausa breve. Enervada y de prisa, toma un libro. Se lo da al lector) Toma. Lee. Lee en voz alta; pero lee bien. No sea que, por mal leer, digan que no he escrito. ¡Anda!

LECTOR

(Con entonación anodina) "El dolor de los de abajo..."

CLAUDIA

(Enardecida) ¡No! ¡Así no! Si la poesía se escribe con la vida y con la sangre, debe leerse lo mismo. (Pausa breve) A ver: intenta otra vez.

LECTOR

(Se concentra. Toma aliento y lee con toda la fuerza interior posible) El dolor de los de abajo a los de arriba sostiene y los de arriba olvidaron que está la deuda pendiente.

CLAUDIA

¿Te parezco una poeta de la rosa y del alpiste? ¿Ah? ¿Te parezco? (Pausa) Si en esta época yo hubiera escrito lo que escribí en mis años, estaría encarcelada, o muerta. Oye. Dame acá. (Le quita el libro y lee con creciente pasión) *Indio Cruz sé lo que escondes en el dolor de tu sangre.* (El lector la observa con creciente fascinación. Toma el bombo yacente al lado del mueble central, y empieza a hacer un épico y creciente acompañamiento) *Los mapas se han dibujado con el hilo de tu sangre; en tus muslos y tu cuello tienen base las ciudades; de tu corazón el grano cae al suelo y se reparte joro patente y rendido que te mantiene con hambre!* (El lector va acrecentando paulatinamente su acompañamiento. Entra la banda sonora con los ruidos y voces indiferenciados de una multitud) *¡Indio Cruz! ¡Revientan luces entre ruinas y cadáveres! Ya se anuncia lo que esperas en conocidas señales. Un tiempo de harinas dulces bajo las preguntas nace y se alza, de lo sombrío, el despertar de los ángeles. Tal vez mañana, indio Cruz, frente a mi asombro te pares y me digas, dignamente, con esa voz sin alardes: "Niña... la tierra es de todos y los dos somos iguales".* (Claudia asume una estilizada posición simbólica de la libertad. El sonido de la multitud y del bombo crece, se mantiene unos momentos en alta intensidad y cesa bruscamente. Sucede un gran silencio).

ACTOR Y ACTRIZ

(Están física y psicológicamente extenuados. Se sientan: ella en una silla; él en el piso. Pausa).

ACTOR

¿Estás cansada?

ACTRIZ

Extenuada.

ACTOR

Y viene ahora esta parte final. Requiere un esfuerzo considerable.

¿Descansamos un rato?

ACTRIZ

Sí. Descansemos.

ACTOR

(A los operadores de luces y sonido) Eh. Vamos a descansar un momento. Quiten luces y pongan música de ambientación. (Al público) Señoras y señores, vamos a tomarnos una breve pausa. Si quieren quedarse en la sala, pueden hacerlo o, si lo prefieren, pueden descansar en los pasillos.

ACTRIZ

En todo caso, como dicen los presentadores de televisión: (Con mesurada gracia) "Continúen con nosotros. No se vayan". (Se apagan las luces. Entra la banda sonora con el "tema". Este se escuchará durante todo el tiempo de descanso. Los actores se van a los camerinos).

## INTERMEDIO

### SEXTA UNIDAD

Al sonar o anunciarse la segunda llamada, los actores vuelven al escenario y reacomodan la escenografía. La actriz acomoda un teléfono, con diseño de los años setenta, sobre la mesa-escritorio. El lector acomoda correctamente su saco en el espaldar de una de las sillas centrales; lo adorna, además, con un pañuelo blanco y un pequeño clavel color rosa tenue. La actriz retira el bombo ocupado en la unidad anterior y en su lugar coloca una "casetera" grande conectada, según las necesidades de la sala, a un parlante que pueda amplificar el sonido. La actriz, con el mismo vestuario de las unidades anteriores, tiene ahora un maquillaje que acentúa la edad: está encanecida y, sobre el rostro, discretos surcos testimonian el paso del tiempo. El actor, por su parte, lleva también el mismo vestuario de las unidades precedentes; pero su maquillaje acentúa con mayor intensidad la edad.

Frente al espejo del mueble central, cada uno revisa su maquillaje —previamente realizado en camerino— y hace las correcciones e intensificaciones necesarias.

Al sonar o anunciarse la tercera llamada, el actor va a sentarse a la mecedora de mimbre. La actriz se ubica en la silla de la mesa-escritorio; toma papel y pluma, y empieza a escribir.

ACTOR

(A la cabina de luces y sonido) ¡Luces! Seguimos. (Entra la iluminación oro-rosada. Se difumina paulatinamente la música de ambientación.

ACTOR

(Sentado en la silla de mimbre. Al público) *Con momentos de luz y momentos de sombra, el tiempo va pasando en su correr eterno. Y aunque en la vida vana mi labio no te nombra, se vuelve con los años tu recuerdo más tiempo.* (Señala a Claudia) Así lo sintió ella. Así lo dijo ella. Siempre cautiva del amor; pero siempre cautiva de la ausencia. Ella amó, pero quizás nadie pudo amarla como ella supo hacerlo. Su corazón estuvo siempre en el exilio de la dorada región donde vive el amor pleno. Los años...

CLAUDIA

(Interrumpe) Los años hicieron en mí lo suyo. No obstante, mantuve fresco el corazón con la lluvia de la esperanza. Envejecer es un problema, y más para un artista, porque él, aun cuando el cuerpo se vaya venciendo con el tiempo, la fuerza espiritual refulege con los oros de una eterna juventud. Yo llegué a estos años, más de setenta ya, dueña segura de mi capacidad para amar y para crear poesía. (Pausa) Amé mucho: Salomón de la Selva, mi primer amor de juventud; Roy Beers, el padre de mi primero y único hijo; Julio Connor, una historia de amor apasionado que terminó en tragedia de la que no me quiero acordar; Salarrué, un suave amor rechazado por él y sublimado por mí en la más honda amistad; Carlos Samayoa Chinchilla, mi segundo y último esposo. Me casé con él ya muy mayor: *A medio otoño casi del olvido.* Terminamos en una dolorosa separación... y en divorcio. De todas esas separaciones hice poesía. (Pausa. Transición. Escribe sobre el papel y lee con intensidad) *Qué ardiente corazón el que he tenido, qué guimalda de amores me ha ceñido y qué fino lenguaje he derramado.* (Continúa escribiendo en silencio).

ACTOR

Es cierto. Derramó un lenguaje exquisito. Toda su poesía es exquisita: temura cantada por no vivida. En uno de sus múltiples ensayos-prólogos, Matilde Elena López escribió, en torno a la obra de otro escritor salvadoreño: "No se canta el amor feliz: se vive, y la temura que nos niega la vida, la inventamos." Ese también es el caso de Claudia: dolor profundo del alma transmutado en poesía. Y por eso ella pudo....

CLAUDIA

(Interrumpe. Lee su escrito) Si la muerte me llama, iré, obediente, dándole el pedacito de mi frente donde he de hallar reposo bien ganado. (Queda suavemente ensimismada. Pausa).

ACTOR

Claudia fue a la muerte en julio de 1974; pero dos años antes le ocurrió el más extraño y hermoso milagro que habría de compensar en



la ilusión su profunda soledad interior. (Pausa)

CLAUDIA

(Desde el escritorio, contesta a un llamado a la puerta) Sí. (Pausa. Termina de escribir algo) Voy. (Se levanta y sale. Vuelve luego con un sobre. Se sienta de nuevo. Lo abre. Va leyendo, mientras el rostro se le ilumina paulatinamente con gozo).

ACTOR

(Va diciendo "a sordina" el texto leído por Claudia) *Los limpios arcaduces del oriente, goteando trinos por las viejas frondas, me trajeron tu imagen esfumada en el lírico azul de la memoria. Un sol de almas, pálido de ausencia, nimbó de carmesí tu fresca aureola y cantos inaudibles, aunque ciertos, perpetuaron sus voces en la sombra. Dame tu mano, al fin, frente a las cumbres que bordean el Valle de Discordias. Dame tu mano, al fin, ya eternamente, y en sus palmas cabrán nuevas auroras: himnos extraños que yacían dormidos en su seno sutil de albas insólitas.* (Pausa breve) Para ti, Claudia. (Pausa) Para agradecerte... y amarte. (Pausa breve) Juan D'Astil. 23 de julio de 1972.

CLAUDIA

(Mientras revisa rápidamente las otras páginas de una extendida carta) Juan D'Astil... Juan D'Astil... (Pausa. Después de caer en la cuenta de un hecho preciso) No. No eres Juan D'Astil. Eres tú, mi amor del alma, que con timidez te amparas bajo un nombre supuesto (sigue revisando con emoción las páginas) Sí. Eres tú.

¡Eres tú! (Su emoción ha crecido. Luego empieza a transformarse en una suave, dulce y plena alegría. Pausa larga. Levanta el teléfono. Marca) Buenas tardes. Con David Escobar Galindo, por favor. (Pausa) David... Bien, David, estoy muy bien. Demasiado bien, diría yo... No, no exagero... ¿Lo terminó ya?... ¡Qué bueno! Usted siempre tan prolífico... ¿Y cuándo lo piensa publicar?... Maravilloso, David, maravilloso... David, cambiando de tema, lo llamaba porque quiero contarle algo... Algo realmente milagroso... No. Debe ser hoy mismo... ¿A las once? Bien, me parece estupendo... Entonces reunámonos en el bar "El Cafetal" del Hotel San Salvador... Sí... En el centro, exactamente. Allí conversamos. Ah, pero esta vez soy yo quien invita... Bien... sí... yo lo espero... Hasta más tarde, entonces. (Cuelga. Se levanta y va ante el espejo para arreglarse).

ACTOR

Ni el hotel ni el bar existen ya. Los derrotó el tiempo, los acontecimientos de la historia y los movimientos de la tierra.

CLAUDIA

(Llega apurada hasta las dos sillas centrales. Lleva con ella el sobre y las cartas. Se sienta frente a la silla que tiene acomodado el saco del



actor)

Ay, David. He sido yo quien llega con retraso. Pero en fin... ¿ya pidió algo? (Pausa. Al mesero imaginario) Vino tinto, por favor. (Pausa) David. ¡David, estoy hecha una loca (Saca las cartas) Lea. (Pausa) David: aquí me dicen que me aman. ¿No es cierto? Es una especie de declaración de amor y de petición de mano. (Lee en una de las páginas) *Dame tu mano, al fin, ya eternamente* (Pausa breve) Esto quiero contárselo a usted. Quiero hacerlo depositario de este hermoso secreto de mi vida. Un secreto de amor... y del dolor pertinente (Pausa. Transición) Hace años, David, más de treinta ya, vivía yo en Costa Rica. En el mundo de la intelectualidad de San José, conocí un día a José Basileo Acuña. El había experimentado el dolor de la guerra europea... y era poeta como yo. Me enamoré profundamente de su belleza física y de su altura espiritual... Y se lo dije,

David, se lo dije... pero él me rechazó. (Pausa. Con tristeza) Tenía un compromiso más fuerte. No con una mujer. No. (Pausa) Iba a ser sacerdote de la iglesia católica. (Pausa) No pude ganar la batalla. (Con gran tristeza se levanta y va a sentarse semiarrodillada a los pies de la silla de mimbre. Toma la mano de Basileo. La besa).

BASILEO

(La mira con dolor y ternura. La abraza y reclina la cabeza sobre la de ella. Pausa. Luego ella empieza a hablarle con creciente emoción).

CLAUDIA

*Abra por ti mi corazón entero y en él pudiste ver sin velo alguno. Lo que hacerme sentir pudo ninguno sintió por ti mi corazón sincero. Amor entre los grandes el primero: amor de aquellos que entre mil hay uno. Se te ofreció inocente y fue importuno. Y lo calló tu voluntad de acero.* (Pausa. Reflexiona. Lo mira a los ojos y crece en vehemencia) *¿Por qué quieres vivir vida divina si de la humana forma estás vestido? ¿Acaso el mismo Dios no se adivina tras de la oscura puerta del sentido?* (Con dolor e ira contenidos) Si el alma entre la carne va escondida, *¿por qué este empeño en sofocar la vida?* (Se queda en espera de una respuesta. Basileo permanece en silencio, dolorido. Ella lo besa en la frente y se aleja de él con lentitud. Va a sentarse de nuevo a la silla central, frente al saco. Pausa) Esta es la historia, David. Amarga, ¿verdad? Amarga. (Pausa) pero hoy ha ocurrido un suceso extraordinario. Es él quien me ha escrito estas cartas poemas. O sea, David, que me ha amado, en silencio y en secreto; pero me ha amado. *Dame tu mano al fin, eternamente*, dice él. No es mi mano de mujer ya cansada. Es la mano del alma gozosa y reverdecida. (Pausa) El dejó la iglesia un buen día. Se dedicó a la educación, a la literatura... y a amarme, quizás. (Pausa. Ella está triste) Esto quería contarle, David. Más adelante quiero que usted guarde estas cartas. Sólo usted puede comprender la vida mutilada de mis rosas... y la angustia perenne de mi sal. (Se levanta lentamente. Arregla el pañuelo del saco.) Hasta pronto, amigo querido. No. Quédese usted. (Transición) ¡Mesero! (Paga y se va. Se sienta en la mesa-escritorio. Queda pensativa. Escribe).

ACTOR

(Reflexiona, mientras camina entre uno y otro extremo del escenario) Fue un verdadero milagro. El reencuentro de dos almas, una de ellas ya más próxima a la eternidad. (Pausa) Fue entonces cuando ella decidió responderle. Y lo hizo con uno de los más bellos poemas escritos en verso libre: las CARTAS ESCRITAS CUANDO CRECE LA NOCHE. (Pausa).

CLAUDIA

*El tiempo regreso en un instante a la casa donde mi juventud quiso comerse el cielo. Lo demás, bien lo sabes. (Pausa).*

ACTRIZ

(Al actor) No puedo. Esta parte me toca muy hondamente a mí como mujer.

ACTOR

Dejame. Voy a ayudarte. Lo vas a lograr. Poné tus emociones más fuertes al servicio del texto. (Pausa) Intentalo de nuevo. Esperá. Te voy a ayudar con un poco de música que pueda soltar tus emociones. (Va hacia la casetera. La pone a funcionar. Se escucha el Adaggio de Albinoni).

CLAUDIA

*El tiempo regresó —en un instante— a la casa donde mi juventud quiso comerse el cielo. Lo demás bien lo sabes... Otros llegaron con sus palabras y sus cuerpos, buscándome dolorosamente o dejando la niebla del camino entre mis pobres manos. Lo demás es silencio... Hoy tengo tus poemas en mis lágrimas y el deseado mensaje —tan tuyo— entra en mi corazón con mil años de ausencia. Lo demás es poseer este milagro y sentirme a orillas del Gran Sueño como una rosa nueva. Dame tu mano al fin, eternamente... (Va creciendo en mesurada emoción, mientras la música se esfuma).*

Busco tu voz en cada letra de los poemas que para mí escribiste. ¡Tu amada voz dormida en su entierro!... El contorno de un rumor toma vuelo y entonces la recubro, despierta. Sintíendome más encendida que un diamante y con tu voz en el aire fresco me atrevo a decir, saludando al mundo: ¿Quiéren iluminarse con esta plenitud?

*Pude haber vivido cerca de ti suavemente y encender tu lámpara y sentarme en el ancho sillón oloroso a tiempo. Pude cortar una rosa y ponerla en tu escritorio o bordar a media tarde un enjardinado mantel. Ocurrió lo contrario: lejos anduve y sola —tremendamente sola— porque no quisiste acompañarme. Pero en idas y venidas por esos caminos, ¡qué bien me enseñaron a conocer quién soy! En el círculo de palabras y palabras tu silencio era más poderoso que cualquier sonido. Yo lo habitaba sin protestas, entrando valientemente en sus distancias como patinadora sobre el hielo.*

*¡Ah, tu silencio mío! ¡Ah, mi sutil planeta inexplicable! ¿Era un espacio vivo o tan sólo el nombre de esta obstinación? Al fin, después de todo... —No falta un después en cada momento— ¿Pero qué son el después, el ahora y el siempre cuando escribo esta carta?*

*Si en la hora más quemante de mi vida yo hubiera encendido, por lo menos, la orilla de tu corbata... ¡Todo sería distinto! Pero no lo permitiste, ¿recuerdas? y entonces fuí, como jamás lo he sido, una*

*desesperada. Guardo tu palidez esquiva y los ojos que no iban a entregarse aunque acabara el mundo. Después algo me hiere no sé de donde y me ahogo y respiro soledades y estoy metida hasta los huesos en un laberinto. ¿Cómo logré salvarme?*

*Porque yo olía a flor —en la hora más ciega de mi vida— y lo único que deseaba intensamente era caer sobre tu cuerpo como una flor. Si todo fuera distinto yo no tendría un largo viaje en los ojos y en esta soledad versos y versos...*

*Si todo fuera distinto yo sería a tu lado una dicha completa y la mitad de tu alma.*

ACTRIZ

(Está llorando. Pausa larga) No puedo seguir. Me remueve demasiado. Yo también he tenido mi pérdida. Yo también era una flor cuando me arrebataron cuanto amaba.

ACTOR

Entonces...

ACTRIZ

(Interrumpe) No me gusta hablar de ello. (Pausa. Con necesidad de hablar) Fue por la guerra. Los dos estudiábamos en la Universidad. Me amaba y yo lo amaba. Quizás ya estuviéramos casados... pero me lo desaparecieron. Fue en los inicios de esa década terrible, cuando ser joven y tener ilusiones eran un pase eficaz hacia la muerte. (Pausa) Si hubiéramos terminado nuestra relación, o si yo lo hubiera visto muerto y lo hubiera enterrado para llorarlo toda la vida, hubiera sido un peso menos cruel que esta carga de incertidumbre y ausencia. Hubiera sido menos doloroso que todos estos años de espera y desesperación (Está emocionalmente quebrantada) Levantarse en la mañana con la esperanza de un milagro... Y adentrarse después en la noche con el amargo sabor de la desilusión. Y así una semana, un mes, años, años, (Pausa) Lo busqué. Lo buscamos con su familia por cuanto sitio puede buscarse. No lo volví a ver (Pausa) Y así como yo, tantos otros —vos inclusive— a quienes el corazón se les ha quebrado por la ausencia.

ACTOR

(Con delicadeza y solidaridad) Te entiendo. Te entiendo. A mí también me arrancaron la vida.

ACTRIZ

¿Fue lo de tu mujer, verdad?

ACTOR

Eso... y lode mi hijo. (Pausa) Pasé muchos años solo, sin encontrar

el amor verdadero. Y lo encontré una vez en una humilde muchacha de un pueblo cercano. Sólo su familia sabía lo nuestro. Yo no quise decir nada, porque ya ves cómo son los círculos artísticos e intelectuales: mal decires, insidias, inquinas, burlas, sátiras. (Pausa) Tenía siete meses de embarazo cuando la mataron. Quedó en medio de un fuego cruzado, cuando regresaba del centro de su ciudad, y las balas de ambos contendientes la destrozaron... y con ella a nuestro hijo. (Pausa) Por las circunstancias de esos días, por su condición humilde y porque yo siempre mantuve en silencio mi amor, la enterramos en silencio. Mi única compañía fue un niño que la familia de ella había recogido y nos hacía mandados. Allí se estuvo él. Al lado mío. Como un perrito. Y como él también se había quedado sólo, porque a sus padres también los habían matado durante un bombardeo rural, decidí adoptarlo. (Pausa) Después también perdí... a mi hijo. Una bomba, simplemente una bomba estallada irresponsablemente en un lugar público. (Pausa larga).

ACTRIZ

A Claudia, la religión la despojó de su amor. A nosotros nos despojó... la guerra.

ACTOR

El problema es... ¿Cuál de las dos tiene la verdad? ¿cuál de las dos tiene el derecho de quitarnos lo que más amamos? (Pausa larga).

ACTRIZ

Estoy cansada. Vamos terminando el ensayo. Asumí vos el papel de Claudia. El texto dice que puede ser representada en esta parte por la actriz y por el actor. Es un modo de volver al antiguo teatro clásico. Además, vos sos más fuerte, y quizás podás controlar más tus emociones. (El actor asiente. Cambian de lugar. El actor se sienta en la mesa-escritorio. La actriz se va a la casetera. Observa al actor. Sale y vuelve con una tela negra, especie de "chal". La pone sobre los hombros y el pecho del actor a fin de neutralizar la apariencia masculina. Le acomoda el cabello al tipo de personaje que va a interpretar. Le revisa el maquillaje. Vuelve a la casetera. Retrocede el casete hasta el inicio del Adaggio)

## SEPTIMA UNIDAD

ACTRIZ

Bien. Adelante. (Oprime el botón pertinente y se abre la música de Albinoni. El actor se concentra intensamente en su papel y continúa el poema interrumpido. Su emoción es creciente, pero controlada. En la medida del avance de su parlamento, la luz se va tomando levemente verde-azulada).

*Si llegaras por esta puerta tal vez te extrañaría mi pelo gris-azul, con reflejos plateados. Le pongo un suave tinte —por supuesto—, pero no*



*creas que me engaño.*

*Envejecer es un problema. Sin embargo, yo no envejeczo entristeciéndome. Si regresara con lo vivido hasta el domingo que al lado tuyo se hizo viernes, creo que volvería a ser la misma amorosa y que de nuevo te daría un rato tremendo.*

*El tiempo... ¿Qué es el tiempo?... Para mí no ha pasado desde aquellas noches de lunas amarillas, cuando me llevabas a las reuniones de los sábados...*

*Me sentí joven al leer tus poemas y me dio vergüenza experimentar esa delicia. Con un gajo de sueños juveniles caí en un profundo sueño. Hoy me burlo del tiempo y hasta le hago cosquillas en las barbas. Así, medio jugando, voy a meterlo por un mes en el armario.*

*Toda una vida lejos de ti. Toda una vida... ¿Por qué?... ¿Quieres decirlo?... Hubiera sido tan hermoso mirar la misma estrella desde nuestra ventana.*

*Hay muchos años entre mi amor y tu ausencia. Con ellos puedo escribir una historia larga. Hay mil cosas que quisiera decirte dulcemente... ¿Pero cómo expresar lo inefable?*

*Tal vez nunca contestes mis cartas. Ya nada espero ni pido nada. A estas horas sería ridículo preguntarle al cartero si me trae un sobre que brilla como pequeño astro.*

*No sé a quien contarle que regresaste de repente, con tu lenguaje extraordinario y con todo lo que sabes de la eternidad.*

*Confiaré a un joven puro mi secreto, para que él lo celebre viviendo. Sería triste que nadie conociera mis llamaradas y mi sal.*

*Si el príncipe Sidaharta apareciera ahora cerca de mi, muy cerca, creo que me diría suavemente: "Rompe ese lazo dulce. ¿Acaso no conoces lo que enseñé?"*

*Pero la ley de Samsara es fiel y exacta: el nudo no podrá deshacerse hasta que tú y yo alcancemos, juntos, la más definitiva palpitación del encuentro.*

*Crece la noche... crece... y el Pensativo de Rostro Inmutable cuenta con sus ojos mi verdadera edad.*

*Cuando todo se cumpla —en otra vida, porque aquí ya es muy tarde— conoceré mejor el poder de los recuerdos y viviré en tu casa. Y ahora un "hasta siempre"... un "te agradezco"... Descubrí mi esperanza. Aquí se anuncia la mañana con un ángel y con una semillita de antigüedad. (Claudia queda doliente y agotada. Sólo se escucha suave el "Adaggio" que luego se esfuma. La luz vuelve a la iluminación amarillo oro)*

#### ACTOR

(Se quita la tela negra. Da una fuerte transición emocional. Va hacia el público) Las cartas de Basileo estaban fechadas el 23 de julio de 1972 y ella murió el 23 de julio de 1974. Otro hecho mágico. Extraño. Sus dos últimos años de vida los pasó confortada por la presencia resurrecta de aquel antiguo y venerado amor. (La actriz, mientras tanto, se ha sentado en la mesa-escritorio, y se ha puesto la tela negra, al modo de un rebozo, o tapado) Ella había escrito que se iba a portar con obediencia ante la muerte; pero cuando la circunstancia se acercó, creció en ella su antigua rebeldía.

#### CLAUDIA

(Se levanta y camina lentamente. el rebozo la hace ver pálida y magra) Fue en el baño donde lo descubrí. Era un pequeño nódulo, un pequeño quiste en uno de mis pechos. Tanto aquí como afuera, los médicos hablaron de un cáncer. (Vuelve al teléfono. Marca) ¿Matilde Elena?... Necesito verte, Maty. Quiero entregarte los originales de las cartas que Gabriela Mistral me ha mandado en todos estos años... sí... tú sabes... ella fue buena conmigo. Me hospedó en su casa de Santa Bárbara, en California, en una de mis infortunadas estadías en Estados Unidos... cuando quise enseñar en una universidad y, sin título y todo eso, terminé empacando galletas en una de tantas fábricas... No, Maty. No me digas lo contrario. Sé que me voy a morir. El mal es serio... No. Por favor, no. Te agradezco tus generosas palabras, lo que has hecho por mi obra, pero no me digas lo contrario. Te espero entonces. (Cuelga. Pausa. Después: hacia el infinito. En la banda sonora se escuchan latidos de corazón. Mientras habla, Claudia toma la rosa del florero y la va deshaciendo lentamente) Yo me asomé a tu eternidad... y mira lo que me haces. Me tuerces más, me quiebras sobre mí misma, a pesar de haberte

obedecido cuando asomabas por mí como llama, o como niebla, cuando te manifestabas en la pasión del sentido o en la elevación inalcanzable del espíritu (Pausa) ¿Por qué rompes mi tiempo? ¿Por qué tu esencia inmarcesible se goza con el dolor de las cosas que fenecen? Eres un dios que se ató él mismo con la maraña de sus propios designios. (Pausa) El tiempo, el tiempo. Con él nos pagas, como mercader de mala moneda; o con él nos vences, como combatiente traicionero. (Pausa) El dolor, la avejez, la enfermedad y la muerte: he allí las cuatro columnas propicias para la vanidad de un dios que se goza con el dolor de quienes rechaza, porque al fin unos y otros sólo son pequeñas criaturas de su beatífica labilidad. (Los sonidos del corazón son cada vez más fuertes) Está bien. Acepto. Máterme por esta vez. Ojalá más adelante los hombres te inventemos de otro modo, o tú escojas un modo diferente de inventarnos. (Tira los restos de la rosa y se tiende lentamente en el centro del escenario. El dolor la fatiga. Se cubre con la tela negra desde los pies hasta la cintura. Luego, cansada, susurra con lentitud, a media voz)

*En otra vida, porque aquí ya es muy tarde, conoceré el poder de los recuerdos... y viviré en tu casa.* (Los sonidos del corazón cesan. Hay una pausa de profundo silencio. El poeta se levanta de la silla donde ha permanecido sentado. Se acerca a Claudia. Sube la tela negra hasta la altura del pecho. Después, con emoción contenida)

#### POETA

*Claudia ha muerto y yo no tengo nada que dejar sobre su tumba. Ni un ramo de rosas, ni un ángel fatigado de carcomidas alas. Madre Claudia, ¿qué haces tan sola en medio de la noche? Mira, tus cabellos están atados por una cinta húmeda. Tus manos pálidos como lirios ausentes. Y tus ojos, que ahora no se abren, me están doliendo más que nunca. ¡Oh, madre! Tu hermoso retrato de doncella, donde pájaros delirantes arden entre corsarios enfurecidos en torno a la cabeza de los poetas tristes. Echabas a la cesta de papeles y reías con dulzura ante los poemas incomprensibles de tus muchacho queridos. Lejos están algunos —porque el clima del siglo suda pólvora— pero sabes que siempre fuiste en el corazón de cada uno de ellos. (Pausa) ¡Madre Claudia! ¿Cómo arderá tu alma cuando veas nuestros platos vacíos, nuestra inconformidad, nuestra angustia, nuestra sed de justicia (Pausa) Todo esto, Madre, es lo único que podría decirte, lo que se atravesaba en mi garganta como una piedra. Pero todavía te hago una pregunta amarga: ¿Cómo se quedarán tus huesos blandos tan solos bajo la tierra?*

(Le besa la frente y va a sentarse a la mesa-escritorio. Se dedica a escribir. En la banda de sonido se escucha la voz de Claudia Lars según el mensaje que grabó para los poetas y que fue reproducido en el momento de sus funerales. Terminada la voz, entra en la banda de sonido, de modo creciente, el tema de la obra, Se apagan las luces, Se cierra el telón. El actor ayuda a la actriz a levantarse y se despiden ambos a saludar al público)



#### FUENTES DOCUMENTALES

ACUÑA, ZELEDON, José Basileo: "Cantos de la Clepsidra", en revista "Caracol", número 2. Universidad de El Salvador, 1976.

CUELLAR, José María: "¡Madre Claudia!", en revista "Caracol", número 2 Universidad de El Salvador, El Salvador, 1976.

GALLEGOS VALDEZ, Luis: "Panorama de la Literatura Salvadoreña", UCA Editores, tercera edición, El Salvador, 1981.

LARS, Claudia: "Obras Escogidas", Editorial Universitaria, primera edición, El Salvador, 1973.

ZUÑIGA, TRISTAN, Virgina: "Biografía del profesor José Basileo Acuña Zeledón", en revista "Cáñina", Universidad de Costa Rica, Costa Rica.

#### FUENTES PERSONALES

ACUÑA, ZELEDON, José Basileo: Entrevista, Curridabat, San José, costa Rica, enero de 1982.

BEERS, Roy: Entrevista, San Salvador, El Salvador, noviembre de 1986.

ESCOBAR GALINDO, David: Entrevista, San Salvador, noviembre de 1986.

LOPEZ, Matilde Elena: Entrevista, San Salvador, El Salvador, noviembre de 1986.

RAMOS, Lidia: Entrevista, San José, Costa Rica, enero de 1982.



## LIBROS

### COLECCION POESIA



**PIEDRAS EN EL HURACAN**  
 Javier Alas (compilador)  
 Poesía  
 200 páginas  
 1993  
 DPI

En esta antología «generacional» se hallan, a razón de diez páginas por autor, dieciseis escritores salvadoreños nacidos entre los años de 1958 y 1969, los cuales se constituyen en una muestra representativa del quehacer poético de la anterior década.

Hay en el libro variedad de tonos, estilos y temáticas que ilustran la expresión lírica local más reciente, bajo el signo polar de la poesía *esencialista* y la literatura *comprometida*.

El compilador aporta un breve panorama histórico literario, a modo de prólogo, así como las fichas bio-

bibliográficas de los antologados; ambos detalles, conjuntados con los textos de creación literaria de que consta la obra, la convierten en valioso material de referencia 

### TESTIMONIO

Carmen González Huguet

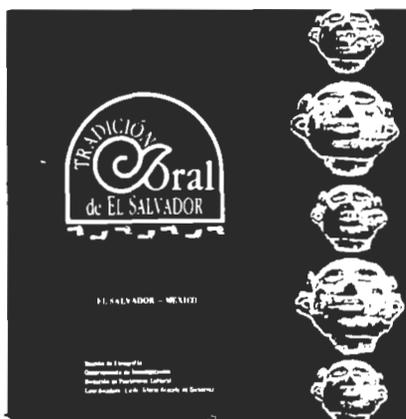


**TESTIMONIO**  
 Carmen González Huguet  
 Poesía  
 96 páginas  
 1994  
 DPI

De temática martirial —desde una óptica mítico-religiosa— en *Testimonio* la autora interroga la cruenta historia reciente, hecho inevitable para toda persona sensible y, en cuanto tal, para todo escritor; todo esto, sin desviarse de la especificidad peculiar que proporciona el lenguaje poético.

Aun cuando existen textos en verso libre, es una virtud importante, y acaso excepcional, la buena aplicación de las formas métricas clásicas, escasamente cultivadas por las nuevas generaciones.

Precede a la obra, —la primera de la autora, aun cuando desde hace algunos años es reconocida como una de las escritoras jóvenes con mayor oficio literario— una breve presentación de Francisco Andrés Escobar, quien describe el poemario como uno de los «más hondos y más serios que han surgido sobre el tema de la pasada guerra» 



**TRADICION ORAL  
DE EL SALVADOR**

Varios

Antropología

116 páginas

1993

DPI-Gobierno de México

Un panorama general sobre el marco histórico y el lenguaje de la tradición oral salvadoreña, que abarca desde el pensamiento y la religión de la época prehispánica, y los diversos géneros literarios de ésta, hasta la época colonial con sus «cantares de

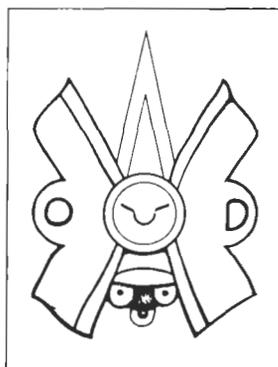
gesta» y sus «romanceros».

La obra reúne una muestra de la tradición oral «ya que ésta constituye un elemento básico dentro de la cultura popular tradicional salvadoreña, en la medida que refleja una memoria colectiva, una herencia cultural en cuanto a su forma de pensar, percibir y entender el mundo».

El volumen, coordinado por la antropóloga Gloria Aracely de Gutiérrez y la Sección de Etnografía del Departamento de Investigaciones de la Dirección de Patrimonio Cultural, culmina con una clasificación y variedad de cuentos y leyendas 

**SALVADOREÑOS EN CALGARY**

EL PROCESO DE CONFIGURACION  
DE UN NUEVO GRUPO ETNICO



CARLOS BENJAMIN LARA MARTINEZ

**SALVADOREÑOS EN CALGARY**

Carlos Benjamín Lara Martínez

Antropología

136 páginas

1994

DPI

En *Salvadoreños en Calgary: el proceso de configuración de un grupo*

étnico, el antropólogo Carlos Benjamín Lara Martínez estudia, desde una perspectiva inter-subjetiva y holística, los distintos aspectos que componen la etnicidad salvadoreña de una comunidad establecida en la ciudad de Calgary, Canadá.

Durante cuatro meses de investigación de campo, en 1991, el autor convivió con los salvadoreños de Calgary, quienes llegaron a esa urbe a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta. Desde entonces dicha comunidad ha comenzado su proceso de configuración en un grupo étnico particular: los «salvadoreños-calgarianos», quienes, según la hipótesis de esta investigación, estarían «creando su nuevo sistema cultural y su nueva estructura social a través de un proceso de negociación entre sus propios valores culturales y su nuevo contexto natural y socio-cultural. El resultado de este proceso de negociación es el surgimiento de una nueva identidad étnica» 

**ANTOLOGÍA 3x15 MUNDOS.  
CUENTOS SALVADOREÑOS**

1962-1992

Selección y comentarios: Rafael Francisco Góchez, Gloria Marina Fernández y Carlos Cañas Dinarte

Narrativa

332 páginas

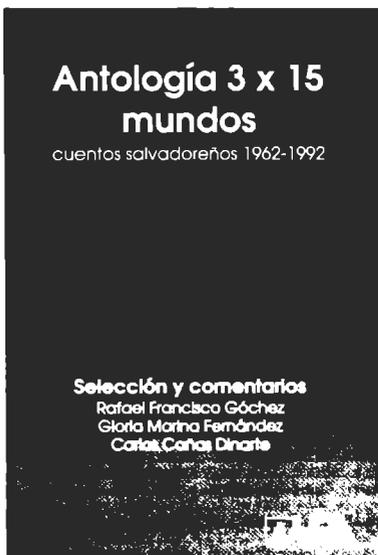
1994

UCA Editores

Un trabajo ingente hecho con seriedad y buena voluntad. Tiene evidentes aciertos, uno de ellos, «El Lecumberri», de Melitón Barba; pero también, conspicuas injusticias. Las mayores, las selecciones de David Escobar Galindo y Alfonso Quijada Urías, ambos con obra lo suficientemente extensa como para haber escogido entre ella relatos más representativos. Aunque en menor grado, el mismo caso se da con Ramón Pacheco y Horacio Castellanos Moya.

Los comentarios que siguen a cada cuento, a pesar de su intención de ser embriones de crítica literaria, se quedan en opiniones de terceros, en la mejor línea de nuestros críticos tradicionales a lo Juan Felipe Toruño; en muchos casos resultan completamente prescindibles para la comprensión del texto, y a veces se limitan a inflingir al lector el resumen del cuento recién leído, lesionando la inteligencia.

Salvo honrosas excepciones (los cuentos de anticipación de Hugo Lindo y Carlos Gregorio Flores, el maravilloso relato de Luis Salazar Retana), la antología, más que cuentos, colecciona retratos de nuestro más sombrío «Lumpen proletariat», ilustrando, así, sólo una parte de



nuestra realidad y de nuestra literatura.

Sin embargo, al margen de gustos y preferencias, el volumen es, por hoy, el único aporte para presentar, de una manera orgánica, el panorama último de la narrativa en El Salvador, a través de los cuarentaicinco mundos que representan los autores seleccionados.

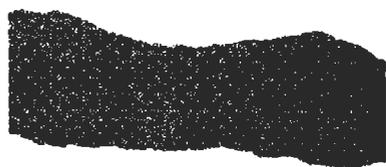
La *Antología* constituye, pues, un trabajo considerable en el ordenamiento y difusión de ese panorama 

a su edad, brevísimas *plaquettes*, evidencia audacia. Surrealista en la intención, Mario Noel Rodríguez propone hoy este «juguete literario» cuyo diseño apreciaría el propio Julio Cortázar. *Este andar sobre las aguas* nada tiene de ortodoxo, no sólo por su tipo de papel, diseño y el notable *collage* de gráficas sino, además, por el deliberado ronroneo lúdico del primer al último folio.

El cuaderno posee una peculiar fragancia, a veces volátil, ya que a vuelta de página el lenguaje poético por momentos se evapora y en su hueco brota una idea, el sonido puro de una inteligencia; mas, trátase del discurso conceptual, del tono reflexivo o del inquisidor, la palabra se mueve, dúctil, entre esas aguas de diversas profundidades. Sobre ellas Vallejo camina en paz, ya que en la época de Cristo no existía *copyright*



ESTE  
ANDAR  
SOBRE  
LAS AGUAS



Mario Noel Rodríguez

ESTE ANDAR SOBRE LAS AGUAS

Mario Noel Rodríguez

Poesía

46 páginas

1994

DPI

Que un escritor de 39 años publique,



## PIE DE PÁGINA

CLAUDIA LARS: A 20 AÑOS  
DE SU FALLECIMIENTO

Durante los casi 75 años de su vida (Armenia, 20 de diciembre de 1899-San Salvador, 22 de julio de 1974), Claudia Lars construyó la poesía lírica más perfecta que se haya conocido en nuestro país.

Su magistral dominio de las formas clásicas, como el soneto, la lira y el romance, así como la intensidad y estatura de sus imágenes, la convierten en una artista eminente.

En Claudia se resumieron, como ella lo dijo repetidamente en su poesía, sus dos sangres: Su herencia irlandesa, por el lado del padre, Patricio Brannon, y su legado salvadoreño, por parte de la madre, Carmen Vega de Brannon.

A esa mezcla de sangres atribuyó Gabriela Mistral las «virtudes y profundidad de entraña espiritual que no tenemos ninguna de las mujeres-poetas del continente». Educada en el amor al terruño y profundamente afincada en esa «tierra de amor completo» que al final cerró sus párpados, Claudia Lars es portavoz y representante de las mejores cualidades de la salvadoreñidad.

Se supo dueña de un corazón ardiente y de un lenguaje fino, como ella misma dijera en un poema, con los que supo sentir y expresar una poesía bella y verdadera.

El Consejo Nacional para la Cultura y el Arte, CONCULTURA, al cumplirse veinte años de su fallecimiento, organizó un acto de homenaje que tuvo lugar donde reposan sus restos mortales, en el cementerio Jardines del Recuerdo, el 22 de julio de este año.

Estuvieron presentes los directores de CONCULTURA, el Ing. Roy Beers, su hija y su nieto y distinguidos invitados. El Licenciado Francisco Andrés Escobar, estudioso de la obra de Claudia, hizo la reseña de la escritora. El Licenciado Gabriel Otero, Director Nacional de Comunicación Cultural, dijo el discurso de homenaje en representación de la Señora Ministra de Educación, Licenciada Cecilia Gallardo de Cano.

Para conmemorar el 60 aniversario de la primera edición de Estrellas en el pozo, primer libro que Claudia Lars publicara, La Dirección de Publicaciones e Impresos ha realizado una edición de la obra, la cual apareció por primera vez en 1934, en el marco del Repetorio Americano, de ese gran animador de la cultura centroamericana que fue don

Joaquín García Monge, en San José de Costa Rica.



#### ENCUENTRO DE ESCRITORES IBEROAMERICANOS E ISRAELÍES 1994

Invitada por el gobierno de Israel, la poetisa Carmen González Huguet viajó a aquel país para representar a El Salvador en el Encuentro de Escritores Iberoamericanos e Israelíes.

El Encuentro, convocado cada dos años por el Instituto Cultural Iberoamericano-Israelí, se desarrolló del 22 al 30 de agosto en las ciudades de Jerusalém, Tel Aviv y la región de Galilea.

Durante los primeros tres días del Encuentro, en Jerusalém, los asistentes se reunieron con Shulamit Aloni, Ministra de Ciencias y Comunicaciones de Israel, recorrieron el Museo del Libro y transitaron por la Vía Dolorosa. Además, visitaron Belén y el Monte Sión, donde se alza la tumba de David y el Cenáculo, actualmente en recons-trucción.

Las fechas siguientes, 25 y 26, los participantes se trasladaron a Tel Aviv, donde ofrecieron una lectura de textos en la Universidad y sostuvieron reuniones con el Pen Club y el escritor Schlomo Avayou. El itinerario incluyó el Museo de la

Diáspora, un alto para catar los placeres de La Taberna del Vino y un paseo por la playa de la ciudad, bañada milenariamente por el Mar Mediterráneo.

En la sede siguiente del Encuentro, Galilea, los autores de Iberoamérica convivieron en el Kibbutz Kfar Guiladi, próximo a las alturas del Golán y a la comunidad agrícola donde reside el escritor Ammon Shamosh, best-seller israelí, con quien se reunieron. Otro convivio, con el poeta y escritor ruso Nahim Araide, fue celebrado cerca de Nazareth, localidad que alberga la Iglesia de la Anunciación.

Siguiendo su recorrido, el grupo atravesó el Mar de Galilea, llamado también Lago de Tiberíades o de Genetzareth, voz hebrea que significa «violín» y que, en efecto, describe la forma del lago. La ruta contempló el lugar donde, según la tradición, fue bautizado Cristo, las ruinas de Kafarnaún —la aldea donde vivía Pedro—, el Monte de las Bienaventuranzas y el Santuario de Tabha, donde Cristo habría dado a Pedro la supremacía con aquellas palabras bíblicas tan conocidas: "Tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi iglesia". Finalmente, los escritores cruzaron Jericó y el desierto de Judea para retornar a Jerusalem.

El programa de los días finales del Encuentro contenía visitas a las fortalezas de Masada y del rey David —ambas construidas por Herodes en el s.

I a. de C.—, un paseo por un balneario en el Mar Muerto y una lectura de poesía en casa del premio Nobel S. Y. Agnon.

La escritora González Huguet, también directora de esta revista a partir de este número, concluyó que el Encuentro «fue un contacto importante con la literatura israelí y los escritores latinoamericanos», y que el viaje le permitió «conocer un país maravilloso, con un legado de historia de 4000 años».



#### DECESO

Cuando un compañero nos deja sin él en este mundo, su ausencia impacta, y más aún cuando se trata de alguien como fue Rigoberto Solís: compañero de trabajo, de esfuerzos, de compartir muchas horas realizando un mismo objetivo.

Con esta pequeña pero auténtica nota, todos los que laboramos en la Dirección de Publicaciones e Impresos queremos darle una última despedida a Rigoberto, quien falleciera en un lamentable accidente, y a la vez expresarle nuestro pesar a su familia, que es la nuestra.

Reiteramos nuestro compromiso de seguir trabajando en lo que dejó pendiente el *chivo* Solís: nuestro modesto aporte a la cultura salvadoreña.



#### FE DE ERRATA

Un error en materia de impresión puede resultar patético, cómico, favorable y hasta surrealista, entre una impensable gama de posibles. Lo seguro es que siempre es penoso: para el editor, y naturalmente, para el autor del texto donde el perseverante polizón se coló. Tal es lo sucedido en el ensayo La religiosidad popular en Mesoamérica, publicado en el número anterior. El lector lo encontrará (si es que no habla reparado ya en él) en la página 3 de la revista, justo en la línea que sigue a unos asteriscos: «*Un elemento central de la buena cultura popular...*». Solicitamos amablemente al lector elimine la palabra «buena» y al autor, Carlos Benjamín Lara Martínez, nuestras disculpas, entre otras cosas, porque con dicho *juicio de valor* seguramente le hicimos rico en explicaciones no contempladas en su presupuesto.



LXXVI

---

El tiraje de esta revista consta de 1,000 ejemplares  
y se terminó de imprimir el 27 de octubre de 1995  
en la Dirección de Publicaciones e Impresos de  
CONCULTURA. San Salvador, El Salvador, C. A.



**DIRECCION DE**  
Publicaciones e  
Impresos

**INSTITUTO DE LA CULTURA Y EL ARTE**

**CONCULTURA**  
CONSEJO NACIONAL  
PARA LA CULTURA  
Y EL ARTE